UNIVERSITÄT IN BANJA LUKA

PHILOLOGISCHE FAKULTÄT

Anđelka Krstanović

Peter Handkes narrative Verfahren

Dissertation

Banja Luka, 2016

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Анђелка Крстановић

Наративни поступци Петера Хандкеа

Докторска дисертација

Бања Лука, 2016.

КОМИСИЈА ЗА ОДБРАНУ И ОЦЈЕНУ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ментор

.....
Проф. др Рада Станаревић
Филолошки факултет Београд

Чланови комисије

.....
Проф. др Миодраг Лома
Филолошки факултет Београд

.....
Доц. Др Љиљана Аћимовић
Филолошки факултет Бања Лука

Датум одбране: 09.12.2016.

Betreuerin : Prof. Dr. Rada Stanarević

„Peter Handkes narrative Verfahren“

Der Gegenstand der Dissertation „Peter Handkes narrative Verfahren“ sind Erzählungen und Romane von Peter Handke, die einer Analyse der darin angewandten narrativen Verfahren unterzogen werden.

Die Einsicht in den Entwicklungsprozess bei Handke, der einer Suche nach Zusammenhang verpflichtet war, ist auch der Ausgangspunkt meines wissenschaftlichen Vorhabens, denn das Ziel dieser Untersuchung knüpft unmittelbar daran an. Ich werde nämlich versuchen, herauszufinden, welche narrative Verfahren die Werke von Handke kennzeichnen, ferner ob der Entwicklungsprozess auch durch narrative Modelle zu verfolgen ist, und schließlich, ob von einem metanarrativen Rahmen die Rede sein kann, und zwar als Grundmodell und bedeutende Form der Ausprägung einer individuellen Poetik. Bei dieser Analyse werden die Werke *Die Hornissen, Der Hausierer* und *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* aus den 60er Jahren, *Der kurze Brief zum langen Abschied, Wunschloses Unglück, Die Stunde der wahren Empfindung* und *Die linkshändige Frau* aus den 70er Jahren und die Erzählungen, die in die Tetralogie eingegangen sind, d.h. *Langsame Heimkehr, Die Lehre der Sainte-Victoire und Die Kinderschichte,* untersucht. Dabei werde ich methodisch dreifach vorgehen: analytisch, indem jedes der ausgewählten Werke einzeln untersucht werden sollte, komparativ, indem ich intertextuelle Berührungspunkte und Unterschiede zwischen einzelnen Texten herauszufinden trachte, und schließlich hermeneutisch, indem ich der Untersuchung sowohl die Deutung einzelner Werke als auch einen möglichen übergeordneten narrativen Rahmen unterziehen werde. Mein Anliegen ist die Analyse von narrativen Prosatexten, Texte, die eine Geschichte mit Vermittlung durch einen Erzähler präsentieren (Stanzel: 1979/2008; Baal: 1986; Schmied: 2005; Martinez/Scheffel: 2012). Diese Texte werden anhand des Zweiebenenmodells (Wenzel: 2004) untersucht: die Ebene des Erzähldiskurses, bzw. die Art und Weise wie die Geschichte präsentiert wird durch Zeitgestaltung, Modus und Stimme (Genette: 1994) und die Ebene der Geschichte, bzw. was präsentiert wird – Handlung, Figuren und Raum. Bei der Frage „wie“ werden die kanonischen Entwürfe von Stanzel und Genette angewandt. Bei der Frage „was“ werden die neueren Untersuchungen hineinbezogen, welche die Mängel der strukturalistischen Theorie weiter erarbeitet haben. So die Charakterisierung der Figuren (Schneider: 2000, Jannidis: 2004), die Frage der

unzuverlässigen Erzählers (Booth: 1976, Nüning: 1998), die poststrukturalistischen Ansätze in der Entwicklung der Raumsemantik (Lotman: 1972, 1975, Hoffmann: 1978).

Schlüsselwörter: Peter Handke, Narrativ, Stanzel, Genette, deutsche Literatur

Wissenschafliches Gebiet: Deutsche Literatur
Wissenschaftliches Feld: Literaturwissenschaft
Klassifizierende Bezeichnung für das wissenschaftliche Gebiet nach der Chiffre von CERIF: H530

Ментор: проф. др Рада Станаревић

Наративни поступци Петера Хандкеа

Предмет истраживања у дисертацији „Наративни поступци Петера Хандкеа“ су приповијетке и романи Петера Хандкеа, који су подвргнути анализи у погледу примијењених наративних поступака. Као полазиште за ово истраживање узимамо увид у Хандкеов развојни процес, који је усмјерен ка трагању за смислом, те је циљ дате анализе у непосредној вези са поменутим увидом. Покушали смо да освијетлимо који су наративни поступци карактеристични за Хандкеова дјела, да пропитамо да ли се развојни пут може пратити и кроз наративне моделе, те да ли може да се говори о метанаритвном обрасцу као основном моделу и значајној форми испољавања индивидуалне поетике. У анализи су истражена дјела *Стршљени, Торбар* и *Страх голмана од једанаестерца* из 60-их година, *Кратко писмо за дуги растанак, Безжељна несрећа, Час истинског осјећања* и *Љеворука жена* из 70-их, те приповијетке које су ушле у тетралогију, односно *Спори повратак кући, Поука планине св. Викторија* и *Дјетиња повијест*. Методички поступак је троструk: аналитички, свако изабрано дјело пропитује се појединачно, компаративни, изналазе се интертекстуални додири и разлике између појединачних текстова, и херменеутички, при чему се тумаче појединачна дјела и евентуални надређени наративни образац. Тежиште је на анализи прозних текстова, текстова, у којима се презентује прича посредством приповиједача (Stanzel: 1979/2008; Baal: 1986; Schmied: 2005; Martinez/Scheffel: 2012). Ти текстови се пропитују на бази модела двије равни (Wenzel, 2004). Раван приповиједног дискурса, односно начин на који се прича презентује кроз категорије времена, начина и гласа (Gennette, 1994), те раван приче, односно шта се презентује – радња, фигуре и простор. Код питања „како“ примијењени су канонски модели Штанцла и Женета. Код питања „шта“ укључена су и новија истраживања, у којима су отклањани недостаци структуралистичке теорије, нпр. карактеризација фигура (Schneider: 2000, Jannidis: 2004), питање перспективе фигура и перспективе структуре (Surkamp: 2000, 2002), затим феномен непоузданог приповиједача (Booth: 1976, Nüning: 1998), те постструктуралистичке теорије о развоју семантике простора (Lotman: 1972, 1975, Hoffmann: 1978).

Кључне ријечи: Петер Хандке, нарација, Штанцл, Женет, њемачка књижевност

Научна област: њемачка књижевност

Научно поље: наука о књижевности

Класификациона ознака за научну област према CERIF шифрарнику: H530

Inhalt

Einleitung 3
Forschungsstand 9

I 30

Die Hornissen
Der Hausierer
Die Angst des Tormanns beim Elfmeter

1. *Die Hornissen* 31
2. *Der Hausierer* 50
3. *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* 60
3.1 Die Elemente der Geschichte und die Erzählsituation 60
3.2 Die Perspektivenstruktur 64
4. Die Suche nach der sprachlich vermittelten Authentizität 78

II 80

Der kurze Brief zum langen Abschied
Wunschloses Unglück
Die Stunde der wahren Empfindung
Die linkshändige Frau

1. *Der kurze Brief zum langen Abschied* 81
1.1 Handlung, Figuren, Raum 81
1.2 Zeit, Modus, Stimme 97
1.3 Der Einfluss der Popkultur und die Intertextualität 107
2. *Wunschloses Unglück* 113
2.1. Der Autor als Erzähler 113
2.2 Die Mutter als Erzählfigur 120
2.3 Die Erzählfigur Mutter im Licht der Sprachkritik 131
3. *Die Stunde der wahren Empfindung* 138
3.1 Die Erzählsituation in *Die Stunde der wahren Empfindung* 138
3.2 Aufbau der Figuren und Perspektivenstruktur 140
3.3 Die intertextuellen Bezüge in *Die Stunde der wahren Empfindung* 150
3.4 Der Chronotopos in *Die Stunde der wahren Empfindung* 152

4. *Die linkshändige Frau* 156
4.1 Die Elemente der Geschichte 156
4.2 Das Verhältnis von Diskurs und Geschichte 164
4.3 Filmische Elemente in *Die linkshändige Frau* 169
5. Zusammenfassung 171

III 182

Langsame Heimkehr
Die Lehre der Sainte-Victoire
Kindergeschichte

1. *Langsame Heimkehr* 183
1.1 Der diegetische Raum um die Figur Sorger 183
1.2 Der Diskurs in *Langsame Heimkehr* 216
1.3 Die Metaaspekte in *Langsame Heimkehr* 223
2. *Die Lehre der Sainte-Victoire* 230
2.1 Die Erzählung über das Erzählen 231
2.2 Der Diskurs in *Die Lehre der Sainte-Victoire* 246
3. *Kindergeschichte* 254
3.1 Die Geschichte von einer anderen Weltgeschichte 254
3.2 Der Diskurs in *Kindergeschichte* 264
4. Naturorientiertes kreatives Tätigsein 271

Zusammenfassung und Ausblick 276
Literaturverzeichnis 284

Einleitung

Der Gegenstand der Dissertation „Peter Handkes narrative Verfahren“ sind Erzählungen und Romane von Peter Handke, die einer Analyse der darin angewandten narrativen Verfahren unterzogen werden.

Der österreichische Schriftsteller Peter Handke ist 1942 in Griffen (Kärnten) geboren. Seine Vorfahren mütterlicherseits waren slowenischer Herkunft. Die Mutter Maria, nachdem sie mit einem verheirateten Bankangestellten und Parteimitglied der NSDAP schwanger geworden war, heiratete auf Druck der Familie einen deutschen Unteroffizier. Die Familie zog 1944 kurz nach Berlin, kehrte aber bald nach Griffen zurück. Handke wuchs in kleinbäuerlichen Verhältnissen in Griffen auf, rückte aber sehr früh als begabter Junge in den Vordergrund, indem er ein Musterschüler war. Nach dem Abitur studierte er vier Jahre lang Jura in Graz, wo er seit 1963 seine ersten literarischen Erfahrungen im Grazer Forum Stadtpark sammelte. Schon vor der Princeton-Debatte rückte er in Graz ins Licht der Öffentlichkeit, da er als ein scharfer Polemiker auftrat. Bei einer Lesung von Herbert Eisenreich nämlich beklagte sich der konservative Eisenreich über den Niedergang der österreichischen Literatur und stellte die Frage, ob überhaupt einer den österreichischen Roman noch schreiben könne. Da meldete sich Handke aus der hinteren Reihe zu Wort und sagte: „Ich“ (Herwig 2010: 114). Alfred Kolleritsch, einer der engsten Freunde von Handke, erinnert sich, wie die Verblüffung groß war, aber auch die Erkenntnis, dass Handke mit viel Leidenschaft im Stande war, die gegenwärtige Literatur an den Pranger zu stellen. Drei Jahre danach veröffentlichte er bei Suhrkamp seinen Erstlingsroman *Die Hornissen*, der Verlag, der bis heute der Veröffentlichung von Handkes Werken treu geblieben ist. Im selben Jahr kam es zu einer weiteren polemischen Debatte über die gegenwärtige Literatur. Dieses Mal reiste Handke nach Princeton, um an den Lesungen der *Gruppe 47* teilzunehmen. Dort führte er eine scharfe Debatte mit den wichtigsten Literaturkritikern der damaligen Zeit wie Marcel Reich–Ranicki, Hans Mayer und Hans Werner Richter, indem er der gegenwärtigen Literatur eine „Beschreibungsimpotenz“ vorwarf und sie als „läppisch“ abstempelte. Er fügte noch

hinzu, dass diese Literatur läppisch und idiotisch ist, „weil die Kritik ebenso läppisch ist, wie diese läppische Literatur“ (Herwig 2010: 143).

Handke veröffentlichte in einer relativ kurzen Zeit zahlreiche Werke, u.a. Prosa, aber auch Dramen, Essays, Gedichte und Hörspiele. Sowohl diese Produktivität von authentischen Werken als auch seine extravaganten Auftritte verschafften ihm einen schnellen Aufstieg in die höchsten literarischen Kreise. Dabei fehlte es nicht an kritischen Stellungnahmen zu Handkes Werk, die in Zeitschriften, Tageszeitungen oder Rezensionen veröffentlicht wurden (Kraus 1975: VI). Er galt als ein Außenseiter und Einzelgänger, wobei sich die damalige Kritik darin doch einig war, dass ihm ein vorrangiger Platz zukomme (Kraus 1975: 10). Handke wirkte kontrovers, weil er ein ganz neues Verständnis von der Sprache und Literatur der Öffentlichkeit präsentieren wollte. Was ihn an dem konventionellen Gebrauch von Sprache und Literatur genau störte, hat er an einer Stelle sehr explizit erläutert: „Durch die Sprache kann nicht einfach hindurchgeschaut werden auf die Objekte. Anstatt so zu tun, als könnte man durch die Sprache schauen wie durch eine Fensterscheibe, sollte man die tückische Sprache selber durchschauen und, wenn man sie durchschaut hat, zeigen, wie viele Dinge mit der Sprache gedreht werden können“ (Handke 1967: 30). Sein Misstrauen gegenüber der Sprache und den von der Gesellschaft auferlegten Begriffen ließ ihn eine tiefe Kluft zwischen Sprache und Wirklichkeit verspüren. Handke festigte immer mehr die Auffassung, dass sich der Mensch durch die Übertragung der Realität in klischeehafte Bedeutungen von seinem ursprünglichen unmittelbaren Zugang zur Wirklichkeit entfernt hat. Er verdeutlichte an einer weiteren Stelle noch einmal diese Auffassung: „...der Anblick ... 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 zukunftsmächtigen Kraft des poetischen Denkens“ (Schmidt 2007: 13,14). Sein Widerwille gegenüber dem konventionellen Gebrauch von Begriffen und der „realistischen“ Literatur, die einen unmittelbaren Zugang zur Wirklichkeit nur vortäuschen würde, ist eigentlich eine Anlehnung an die Tradition der Sprachkritik, wie sie bei Fritz Mauthner, Hugo von Hofmannsthal oder Ludwig Wittgenstein zum Ausdruck kam. Die Hinterfragung der Sprache ist ein Anliegen des 20. Jahrhunderts, das

weitreichende Konsequenzen für die moderne Literatur mit sich brachte. Fritz Mauthner thematisierte den Zusammenhang zwischen Sprache, Denken und Realität in seinem Werk *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Auch Hugo von Hofmannsthal beklagte in seinem fiktiven Brief *Lord Chandos,* wie die Wahrnehmung einem zusammenhanglosen Nebeneinander der Dinge ausgeliefert ist, ohne, da die Sprache verbraucht, einen neuen Zusammenhang in der Realität finden zu können. Im gleichen Brief wird angedeutet, wie die authentischen Erlebnisse als Augenblickserfahrungen aus dieser Kluft verhelfen können. Ähnlich Wittgenstein, der seine These, dass die Grenzen der Sprache die Grenzen der Welt bilden, in *Tractatus logico-philosophicus* analytisch begründet hat. Seine Behauptung, dass wir nach dem Gebrauch eines Zeichens suchen, als ob er ein Gegenstand sei, der mit dem Zeichen in Koexistenz stehe (Hummel 2007: 82), hielt fest, dass die Suche nach einem unmittelbaren Verhältnis zur Welt ein sinnloses Anliegen sei. Diese Analysen eines fragwürdig gewordenen Verhältnisses des Menschen zur Welt sind als Nachhall der Thesen von Nietzsche zu verstehen, der die Stellung des Menschen als Maß aller Dinge in Frage stellte, und damit auch die Funktion der Sprache. Indem Nietzsche auch Gott verleugnete, tilgte er dadurch die Gewissheit über ein übergeordnetes Prinzip, das einen Zusammenhang der Dinge garantieren würde. Vor diesem geistig-philosophischen Hintergrund entfaltete Handke immer mehr ein kompromissloses Verhältnis zum schematischen Dasein der modernen Gesellschaft und damit eng verbunden zur bisherigen Erzähltradition, was auch den thematischen Schwerpunkt in seinen Werken aus den 60er Jahren bildet. Sowohl in *Hornissen* als auch in *Hausierer* und zum Teil auch in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* wird der traditionelle Erzählvorgang und das Verhältnis zwischen Wahrnehmung und Sprache durch formale Mittel hinterfragt. Diese Werke lassen sich auf den gemeinsamen Nenner der Dekonstruktion zurückführen. Sie stellen zugleich einen Versuch dar, den Weg zu einer neuen Sprache und in Bezug damit zu neuen Erzählverfahren zu finden.

Die Theoretiker dieser Zeit entwarfen düstere Bilder von der Zukunft der Gattung Roman. So Vladimir Weidlé, der den Roman als eine tote Kunstform bezeichnete (Eifler 1985: 14). Der moderne Roman sei antinarrativ (Grimm 1962: 463) und die Auflösung des Individuums wie der Verlust des Fiktiven stellt nach Erich Kahler das Kardinalproblem des Erzählens in unserem Jahrhundert dar (Hillebrand 1992: 382). Dazu

kommt es zu paradoxen Erscheinungen, da es im modernen Roman keine Scheinwirklichkeit mehr gebe, und die Dichter Geschichten erzählen, die sie den Leuten erst erklären müssen, was eine Abweichung vom Ursinn des Erzählens darstelle (Schramke 1974: 35). Damit sei für den modernen Roman ein tiefsitzender Zweifel an der Erkennbarkeit und Erfahrbarkeit der Welt charakteristisch, und an der Darstellung einer fiktiven Welt, denn es fehle an einer Voraussetzung für die alte überlegene „auktoriale" Erzählweise (Schramke 1974: 19, 20). Der moderne Roman schrumpft zu einer Epopöe der gottverlassenen Welt (Lukács 1964: 87), in der die Orientierungslosigkeit und der Glaubenszerfall den Erzählfaden lenken. Vor der Folie eines solchen geistigen Klimas thematisiert Handke in den 60er Jahren die Orientierungslosigkeit des Helden, die Erzählschemata der Gattungen, die sich als ein sprachliches Konstrukt erweisen, statt eine abgebildete (mimetisch vermittelte) Wirklichkeit zu präsentieren, die Entfremdung des Erzählers von seiner Geschichte und die Unmöglichkeit einer authentischen Geschichte, die vor allem durch eine verbrauchte Sprache nicht mehr zu erreichen ist. Eine neue Weltanschauung, und damit eng verbunden eine neue Erzählstrategie, setzt bei Handke seit den 70er Jahren an. Aus den Werken in dieser Phase scheint eine neugewonnene Einsicht hervorzuquellen, dass man nämlich durch eine authentische Erfahrung auch zu einer authentischen Sprache finden kann, die das Verhältnis zwischen Ich und Welt adäquat abbilden würde. Diesen neuen Weg präsentieren die Werke *Der kurze Brief zum langen Abschied, Wunschloses Unglück, Die Stunde der wahren Empfindung* und *Die linkshändige Frau.* Die Beschreibung der unmittelbaren Erlebnisse in diesen Werken, die sich augenblickhaft zu vollziehen scheinen, werden durch eine begriffsauflösende Sprache vermittelt. Sie können als ein Versuch verfolgt werden, zu dem ursprünglichen Dasein oder einem unmittelbaren Bezug zur Welt zurückzufinden, so wie das in Anlehnung an Heideggers Thesen veranschaulicht war, unter dessen Einfluss Handkes Werke auch weiterhin bis in die 80er Jahre hinein standen. Heideggers These, dass sich die menschliche Sprache von dem Sein entfremdet habe, und in eine Objektwelt eingegangen sei, so dass das Subjekt keinen Bezug zu ihr habe, findet ihren Nachklang in Handkes Werken. Die 80er Jahre kennzeichnen zugleich die Phase, von der aus sich Handke immer mehr von den Ansätzen der augenblickhaften Erfahrungen zu einer mythischen Auffassung von der

Sprache hinbewegt, wie es beispielsweise in seiner Tetralogie vorgeführt war. Die Literaturwissenschaftler haben darauf hingewiesen, dass bei Handke ein Entwicklungsprozess zu erkennen sei, der als Suche nach einem Zusammenhang bewertet werden könnte (Bartmann: 1984, Barry: 1984, Rauscher: 1993). Dementsprechend hat Wolfram Frietsch (Frietsch: 2002) eine Aufteilung der Phasen empfohlen, welche sich von den sprachlich geprägten Werken bis 1970 über die autobiographisch-erzählerische Phase bis etwa 1980 zu der Hinwendung der Texte zum mythisch-erzählerischen Moment hinbewegen. Diese literaturwissenschaftlichen Analysen verweisen auf die Tatsache, dass Handke, obwohl er zu Anfang seiner schriftstellerischen Karriere von manchen Kritikern als extravaganter Außenseiter ohne rechtfertigende literarische Grundposition bezeichnet war, es gelang, sich zu einem ernsten Mitgestalter der literarischen Bühne zu entwickeln. Dabei hat er eine unverwechselbare authentische Poetik vermittelt und die Kritik über allgemeine Schematisierung, die er in der ersten experimentellen Phase vor der Folie des Sprachgebrauchs hinterfragt, in ein neues Wirklichkeitsmodell umgesetzt. Seine Werke, die seit den 70er Jahren folgen, lassen sich als ein wieder-holtes Verhältnis des Menschen zur Wirklichkeit lesen, das dem ursprünglichen Zustand, in dem das Wort mit der Wirklichkeit in Einklang war, entsprechen würde. Indem er den verlorengegangenen Zusammenhang zwischen Mensch und Welt aufs Neue zu beleben suchte, näherte er sich gleichzeitig der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs *mimesis* als Konstrukt der möglichen Welten. Durch die Aufrechterhaltung der offenen Zwischenräume, mit denen er immer wieder einen neuen hoffnungvollen Blick in die Zukunft auftat, fand er Bewunderung nicht nur unter zahlreichen Lesern, sondern auch unter Wissenschaftlern, die, obwohl auf eine distanzierte Betrachung angewiesen, sich dem persönlichen unmittelbaren Erlebnis von Handkes Werken nicht entziehen konnten. Als ein Beispiel sei hier das Vorwort von Susanne Himmelbauer zu erwähnen, in dem sie vor ihrer Analyse des *Bildverlusts* schreibt: „Immer schon las ich die Erzähltexte Handkes als ´Vorschläge´. Sie zeigten sich mir zunächst als aparte Möglichkeiten, wie ich im Jetzt mit der Welt umgehen und mein Leben gestalten kann oder könnte. Ich hatte das Gefühl, beim Lesen ein neues Gespür für das Sichtbare zu gewinnen und erlebte den Rhythmus, die Langsamkeit und Aufmerksamkeit, die sich mir über die Sprache und das Erzählte vermittelte, als Wohltat. Für mich stellten die Bücher Handkes immer Lebensentwürfe in

Schriftform dar, die an keine Gesetzlichkeiten geknüpft waren und an denen ich dennoch Anleihen nehmen konnte“ (Himmelbauer 2003: Vorwort).

Die Einsicht in den Entwicklungsprozess bei Handke, der einer Suche nach Zusammenhang verpflichtet war, ist auch der Ausgangspunkt meines wissenschaftlichen Vorhabens, denn das Ziel dieser Untersuchung knüpft unmittelbar daran an. Ich werde nämlich versuchen, herauszufinden, welche narrative Verfahren die Werke von Handke kennzeichnen, ferner ob der Entwicklungsprozess auch durch narrative Modelle zu verfolgen ist, und schließlich, ob von einem metanarrativen Rahmen die Rede sein kann, und zwar als Grundmodell und bedeutende Form der Ausprägung einer individuellen Poetik. Bei dieser Analyse werden die Werke *Die Hornissen, Der Hausierer* und *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* aus den 60er Jahren, *Der kurze Brief zum langen Abschied, Wunschloses Unglück, Die Stunde der wahren Empfindung* und *Die linkshändige Frau* aus den 70er Jahren und die Erzählungen, die in die Tetralogie eingegangen sind, d.h. *Langsame Heimkehr, Die Lehre der Sainte-Victoire und Die Kinderschichte,* untersucht. Dabei werde ich methodisch dreifach vorgehen: analytisch, indem jedes der ausgewählten Werke einzeln untersucht werden sollte, komparativ, indem ich intertextuelle Berührungspunkte und Unterschiede zwischen einzelnen Texten herauszufinden trachte, und schließlich hermeneutisch, indem ich der Untersuchung sowohl die Deutung einzelner Werke als auch einen möglichen übergeordneten narrativen Rahmen unterziehen werde. Mein Anliegen ist die Analyse von narrativen Prosatexten, Texte, die eine Geschichte mit Vermittlung durch einen Erzähler präsentieren (Stanzel: 1979/2008; Baal: 1986; Schmied: 2005; Martinez/Scheffel: 2012). Diese Texte werden anhand des Zweiebenenmodells (Wenzel: 2004) untersucht: die Ebene des Erzähldiskurses, bzw. die Art und Weise wie die Geschichte präsentiert wird durch Zeitgestaltung, Modus und Stimme (Genette: 1994) und die Ebene der Geschichte, bzw. was präsentiert wird – Handlung, Figuren und Raum. Bei der Frage „wie“ werden die kanonischen Entwürfe von Stanzel und Genette angewandt. Bei der Frage „was“ werden die neueren Untersuchungen hineinbezogen, welche die Mängel der strukturalistischen Theorie weiter erarbeitet haben. So die Charakterisierung der Figuren (Schneider: 2000, Jannidis: 2004), die Frage der Figurenperspektive und Perspektivenstruktur (Surkamp: 2000, 2002), das Phänomen des unzuverlässigen

Erzählers (Booth: 1976, Nüning: 1998), die poststrukturalistischen Ansätze in der Entwicklung der Raumsemantik (Lotman: 1972, 1975, Hoffmann: 1978).

Das literarische Korpus von Handke ist durch komplexe narrative Verfahren gekennzeichnet. Sie einer wissenschaftlichen Analyse zu unterziehen ist mein Vorhaben, und zwar in Bezug auf den narrativen Entwicklungsweg dieses individuellen Opus. Ein „Für“ bei dieser Wahl ist sicherlich auch das umfassende Werk von Handke, das genügend Raum für eine ausführliche Analyse der narrativen Verfahren bietet. Sollten sich aus der Untersuchung die die bisherigen wissenschaftlichen Forschungen ergänzenden Einsichten ergeben, werde ich den Zweck dieser Dissertation als erfüllt betrachten. Dabei bin ich mir besonders der erforderlichen Vorsicht bewusst, das Opus von Handke unter einen gemeinsamen Signifikanten zu bringen, da ich die Prosa eines Schriftstellers zu analysieren habe, der immer noch bedeutend produktiv ist und dessen literarische Werke noch im Werden sind.

Forschungsstand

Der bisherige Forschungsstand zum literarischen Opus von Handke ist sehr umfangreich und vielfältig. Der Behauptung von Wolfram Frietsch, dass die wissenschaftliche Forschung so umfangreich sei, dass ein Überblick auf den ersten Blick nicht mehr möglich sei (Frietsch: 2002), kann ich nur zustimmen. Dennoch kann man nach einer detaillierteren Analyse der Beiträge zwei Schlussfolgerungen ziehen. Erstens, es gibt Schwerpunkte, die überwiegend behandelt worden sind, und zweitens, es gibt keine Untersuchungen, welche die narrativen Aspekte in Prosawerken von Handke durch eine größere Zeitspanne umfassend behandelt haben. Bei den Schwerpunkten, die am häufigsten behandelt worden sind, lässt sich festhalten, dass die meisten Beiträge die Stellung Handkes zu Jugoslawien untersuchen (Daiber: 1997, Drynda: 1997, Blum: 1998, 2007, Wagner: 1999, Schöning: 2000, 2007, Parry: 2000, Decloedt: 2000, Brener: 2001, , Birgfeld: 2003, Gritsch: 2003, 2005, Benning: 2005, Durini: 2006, 2007,Meditz,: 2006, Mšller-Funk: 2006, Oppen: 2006, Düwell: 2007, Vidulić: 2007, Drynda 2007, Toma: 2007, Becker: 2008, 2009, Denka: 2008, Fiedler: 2008, 2014, Previšić: 2008, 2009, Brotzge: 2009, Sexe: 2009, 2011, Brokoff: 2011, 2014), und die Funktion der Sprache in seinem Werk (Gronau: 1970, Buddecke: 1971, Lederer: 1971, Nef: 1971, Hensel: 1972, Weiss: 1972, Zeller: 1972, Kurz: 1973, Merkel: 1973, Heibricht: 1974, Milfull: 1979, Böhm: 1980, Nägele: 1982, Hartwig: 1986, Götsche: 1987, Egyptien: 1989, Todtenhaupt: 1992, Kim: 1995, Pascu: 2000, Czegledy: 2002, 2009, Jundina: 2006). Auf dem zweiten Platz sind jene Beiträge zu nennen, die das Motiv der Reise (Netenjakob: 1971, Mixner: 1992, Wefelmeyer: 1996, Miesbacher: 2002, Moysich: 2008, Steinfeld: 2012, Hartel: 2013) und der Heimat (Wolkowicz: 1994, Szasz: 1995, Czegledy: 1998, Wagner: 1998, 2005, 2008, Widrich: 2001, Luckscheiter R: 2005, Luckscheiter Ch: 2007, Waldhof: 2009) behandeln sowie das Motiv der Identität (Böning: 2001, Critchfield: 1992, Eun: 1996, Muston: 2011) und das Motiv der Erinnerung (Bonn: 1994, Eisenhut: 2008, Franke: 2008, Michel, 1998). Die Tatsache, dass es keine wissenschaftlichen Studien gibt, die die narrativen Probleme im literarischen Opus von Handke umfassender erforscht haben, rechtfertigt dieses zu erarbeitende Vorhaben, das ich mir zur Aufgabe stellte. Diejenigen Arbeiten aber, welche die einzelnen Prosawerke einer Analyse unterzogen haben, dabei die narrativen Probleme behandelnd, oder Untersuchungen, in

denen Handkes Werk aus einem komparativen Blickwinkel erläutert wurde, sind in dieser Doktorarbeit als Ausgangspunkt und eine wissenschaftliche Stütze zu nehmen. Ich möchte an dieser Stelle einige bedeutende wissenschaftliche Arbeiten zu diesem Schwerpunkt nennen.

In der Dissertation *Peter Handke als Prosaschriftsteller,* die 1975 von Christine Mentschel Kraus vorgelegt wurde, werden Handkes drei Romane aus den 60er Jahren und die Werke *Der kurze Brief zum langen Abschied* und *Wunschloses Unglück* aus den 70er Jahren untersucht. Die Romane *Die Hornissen, Der Hausierer* und *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* analysiert Kraus in Anlehnung an die Äußerungen von Handke zur Sprache als Auseinandersetzung mit sprachlichen Konventionen und vorgefundenen Gestaltungsmustern in der Erzähltradition. In den *Hornissen* liege der Schwerpunkt auf der Beschreibung der Wahrnehmung von Gegenständen, die ein beängstigendes Bild von der Welt darbietet.[1] Diese Beschreibungsstrategie wird durch Charaktere unterstützt: „... nicht nur die Charaktere in den Hornissen fangen schliesslich an zu stottern und brechen mitten im Satz ab, auch der Leser wird sprachlos. Der ganze Roman ist von Hoffnungs- und Sinnlosigkeit bestimmt angesichts der Unfähigkeit, sich auszudrücken, ...“[2]

Im Roman *Der Hausierer* thematisiere Handke das Modell eines traditionellen Kriminalromans. Die Geschehnisse in einem Kriminalroman entlarvt er als durch Sprache geplante und ausgeführte.[3] Daraus ergebe sich die Konsequenz für den Leser: „Der Leser, der sonst durch seine gewohnten schematisierten Ansichten geschützt Kriminalromane liest und deren Probleme löst, wird in Handkes Hausierer gezwungen, einem komplizierten Imaginationsprozess zu folgen, dessen Assoziationsweite seine Vorstellungskraft aufs äusserste beansprucht.“[4] Handke sei immer auf der Suche nach den begriffsauflösenden poetischen Augenblicken, „in denen sich die Wahrnehmung der Welt und des eigenen Lebens erneuert“[5]. Obwohl auch der dritte Roman der Zerstörung der Sprachkonventionen verschrieben sei, sieht Kraus einen qualitativen Unterschied zu den ersten zwei Romanen in der Gestaltung einer fiktionalen Figur, wenn auch die

[1] Christine Mentschel Kraus: *Peter Handke als Prosaschriftsteller.* Dissertation, University of Minnesota, 1975, S. 180.
[2] Ebenda, S. 181.
[3] Ebenda.
[4] Ebenda.
[5] Ebenda, S. 182.

Handlung durch den inneren neurotischen Raum der Figur ersetzt sei.[6] In diesem Werk trete Handke endgültig aus dem engen Kreis der Sprachkritik heraus.[7] Die Figur Joseph Bloch leitet das neurotische Symptom: „Der schizophrene Joseph Bloch nimmt Natur und Gesellschaft nur in der Sprache wahr – alles wird ihm durch die Wörter und Sätze auffällig und schmerzhaft und führt zu Gefühlen der Angst, Entfremdung und Beziehungslosigkeit. Da der Zugang zum Leben durch ein in der Sprache künstlich produziertes, normatives System von Verhaltensmassregeln versperrt ist, offenbart sich ihm die Wirklichkeit nur noch in ihrer verdinglichten und verformelten Gestalt.“[8] Die Erzählung ende aber doch hoffnungsvoll.[9]

In den Werken *Der kurze Brief zum langen Abschied* und *Wunschloses Unglück* trette ein zur Sprache kommende Ich-Erzähler.[10] Es ließen sich Parallelen zwischen diesem Ich-Erzähler und den Helden der vorigen Romane feststellen: „Die Helden der Hornissen, des Hausierers und des Tormanns teilen mit dem Ich des Kurzen Briefs zum langen Abschied und des Wunschlosen Unglücks dessen Grundbefindlichkeit: das individualistische Aussenseitertum und die tiefgreifende Fremdheit gegenüber der Mitwelt.“[11] *Der kurze Brief zum langen Abschied* bediene sich des Musters eines Entwicklungsromans, dürfe aber mit einer traditionellen Geschichte nicht verwechselt werden, denn „ein geschlossener Motivationszusammenhang ergibt sich nicht.“[12] Eine weitere Stufe der Entwicklung, zur richtigen Sprache zu kommen, und sich von einem Außenseitertum zu lösen, sieht Kraus im Roman *Die Stunde der wahren Empfindung,* der kein Gegenstand ihrer Analyse war. Hier seien nach Kraus zwei Verwandlungen festzuhalten: einmal die Fähigkeit, Menschen und Dinge als eine Sache für sich zu sehen ohne Hinweis auf etwas Anderes und die Fähigkeit des Erzählers, über die eigene Person herauszusehen.[13] Somit kommt Kraus zum Fazit über die Entwicklung Handkes in seinen Prosawerken: „Von der entlarvenden Blossstellung von sprachlichen Klischees, die auf eine Bewusstseinsveränderung zielt, bis zur Darstellung des Besonderen, nämlich seiner

[6] Ebenda.
[7] Ebenda.
[8] Ebenda, S. 183.
[9] Ebenda.
[10] Ebenda.
[11] Ebenda, S. 183, 184.
[12] Ebenda, S. 184, 185.
[13] Ebenda, S. 186.

selbst, alles dessen, was er wirklich erfahren hat und was von innen her geschieht – so stellt sich Handkes Entwicklung als Prosaschriftsteller bis jetzt dar.“[14]

Rose-Marie Kuhn-Zynda hinterfragt in der Dissertation *Sprache und Erzählstruktur im deutschen und französischen Roman der Gegenwart* aus dem Jahr 1988 den deutschen und französischen Roman aus den 60er Jahren. Als Exemplar aus Handkes Prosa behandelt sie den Roman *Der Hausierer.* Sie ordnet Handkes Werke aus den 60er Jahren unter Nouveau Roman ein. *Der Hausierer* als eines dieser Werke zeige die entsprechende Tendenz, das erzählte Werk als eine sprachliche Konstruktion zu hinterfragen.[15] Nach Kuhn-Zynda habe dieser Roman die Absicht zu zeigen, „wie ein Roman gebaut und geschrieben werden soll“[16]. So stellt *Der Hausierer* das Paradigma für den neuen Roman dar: „...; auf der Suche nach einem neuen Roman, der die Frage nach der Wahrheit stellt, verwendet Handke das Schema des Kriminalromans selbst. So wird der Kriminalroman für ihn zum Paradigma des neuen Romans.“[17] Handke bediene sich dabei der Entleerung des Romans, um jede Verbindung zur Realität aufzuheben.[18] Diese Entleerung ist nach Kuhn-Zynda sowohl sprachlich als auch erzähltechnisch zu verfolgen. So gebe es zum Beispiel keine Geschichte, keine einheitliche Zeit und keinen einheitlichen Raum, aber dafür unabhängige Augenblicke und eine Anreihung von beziehungslosen Gegenständen.[19] Die Protagonisten seien ´leer´ und ´inhaltlos´ und alle Indizien werden ohne jeglichen Zusammenhang aufgeworfen.[20] Es bestehe eine Distanz zwischen Leser und Hausierer, so dass es zu keiner Identifikation komme.[21] Die Entleerung vollzieht sich auch sprachlich: „Durch die Wiederholung von ´niemand´ entleert Handke die Erwartungen des Lesers, solche Sätze sind Klischees, die zwar die Handlungen eines Kriminalromans nachahmen, aber mit ´niemand´ ad absurdum geführt werden.“[22] Ein weiteres Verfahren besteht in der Wiederholung von negativen Sätzen: „Durch solche Sätze wird nichts mitgeteilt und sie zerstören die mimetische Illusion des traditionellen

---

[14] Ebenda, S. 187.
[15] Rose-Marie Kuhn-Zynda: *Sprache und Erzählstruktur im deutschen und französischen Roman der Gegenwart.* Dissertation, The CatholicUniversity of Amerika, 1988, S. 11.
[16] Ebenda, S. 12.
[17] Ebenda, S. 28.
[18] Ebenda, S. 28, 29.
[19] Ebenda.
[20] Ebenda, S. 31.
[21] Ebenda, S. 33.
[22] Ebenda.

Romans, weil sie bloß auf Sätze aus anderen Kriminalromanen hinweisen, also nicht auf die Welt des Lesers, sondern nur auf die der Fiktion.“[23] Das sprachkritische Verfahren sei auch durch den Gebrauch des bestimmten Artikels anstelle von Possessivpronomina zu belegen, ein Verfahren in Anlehnung an Robbe-Grillet, um eine Welt zu zeigen, „in der der Mensch seine Macht über die Gegenstände verloren hat“[24]. Die Aufzählung von Gegenständen, die zu keinen Indizien werden, zerstören ebenso die Illusion des traditionellen Kriminalromans. So lässt sich ein zusammenhängendes Verhältnis zwischen eingesetzten sprachlichen Mitteln und der mimetischen Illusion festhalten: „Der ständigen Verneinung wird die Aufzählung entgegengesetzt: der Verminderung der Protagonisten und der Handlung entspricht eine Vergrößerung des Gegenstandes.“[25]

Handkes Prosa ist auch der Gegenstand der Untersuchung von Susanne Rauscher aus dem Jahr 1993. Unter dem Titel *Aporien und Paradigmen des Erzählens in der österreichischen Prosa der sechziger Jahre* verfasst, bietet sie eine ausführliche Analyse der narrativen Paradigmen von Prosatexten aus der ersten Phase.

Nach Rauscher seien die Texte aus den 60er Jahren durch antinarrative Verfahren gekennzeichnet, so dass ihre Qualität in der spannungsreichen Thematisierung der Erzählproblematik durch formale Mittel zu suchen sei.[26] Sie bezeichnet *Die Hornissen* als einen modernen epischen Text, dessen auffälliges Merkmal das Prinzip der Montage sei: „Die nur schwer rekonstruierbare Fabel des Romans verschwindet hinter einer Fülle montierter Geschehensebenen, Erzählweisen, Zeitebenen und Reflexionen.“[27] Da Handke die realistische Literatur verneine, erweise sich die montierte Erzählung als ein sprachliches Konstrukt und keine Wirklichkeitsdarstellung: „Handke besteht darauf, dass es realistische Literatur nicht gebe, weil die Literatur die Realität nicht abbilden könne ... Das der Realismusillusion widerstreitende Prinzip der Montage läßt sich auf vielen Ebenen des Textes, sei es die Erzähler-, die Zeitgestaltung, sei es der Realitätsbezug, nachweisen. Zum Teil bedingen einander die verschiedenen Montageweisen.“[28] So

---

[23] Ebenda, S. 35.
[24] Ebenda, S. 38.
[25] Ebenda, S. 46.
[26] Susanne Rauscher: *Aporien und Paradigmen des Erzählens in der österreichischen Prosa der sechziger Jahre. Gezeigt an Texten von Thomas Bernhard, Peter Handke und Michael Scharang.* Dissertation, Universität Wien, 1993, S. 132.
[27] Ebenda, S. 134.
[28] Ebenda, S. 136.

werden in den *Hornissen* die Techniken des traditionellen Erzählens und jene des Nouveau Roman miteinander verbunden. In Anlehnung an Nouveau Roman erläutert Rauscher die weiteren formalen Unklarheiten: „Techniken traditionellen Erzählens und jene des Nouveau Roman werden in den *Hornissen* zusammen aufgegriffen und miteinander verbunden ... Die beiden Abschnitte („Der Transport des ertrunkenen Bruders“ und „Die Reden des Gendarmen“) behalten in der Form ihre Unbestimmtheit zwischen direkter Erzählung (fiktiven) Geschehens und Nacherzählung eines fiktiven Romans, der dieses Geschehen zum Inhalt hat“[29] Und zum Wirrwarr auf der Erzählebene: „Erzählinstanz ist einerseits das ´Ich´, Gregor Keuschnig, andererseits ein die Übersicht behaltender auktorialer Erzähler, der auf der ersten Erzählebene eventuell als der erwachsene blinde Gregor, welcher sich an den Roman erinnert, festzumachen wäre. Ich-Perspektive und auktoriale Perspektive fallen in eins.“[30] Rauscher schließt in ihre Analyse auch die Figurengestaltung ein, um zu zeigen, dass sich *Die Hornissen* als ein moderner Montagetext auch durch den Aufbau der Figuren erweisen. So neige der Held des Romans zur Ichauflösung.[31] Die Montage der Figuren hänge ebenso mit dem ständigen Wechsel der Erzählperspektive zusammen.[32] Außer der Montage der Textebenen, verweist Rauscher auch auf die Metapher der Blindheit, die zusätzlich den Gestus des Ich-Verlusts des Helden stütze.[33]

Rauscher sieht in den *Hornissen* eine eindeutige Anlehnung an den Nouveau Roman, da Handke eine Reihe von sprachlichen Verfahren einsetze, welche die Realismusillusion zerstören, und zu diesen zählt sie vor allem die Montage gleichwertiger Sätze und paralleller Bilder als auch die Deskription, die das Geschehen statisch mache.[34] Viele Vorgänge werden wiederholt beschrieben oder zerlegt und ausführlich dargestellt, was die traditionelle Erwartung der Spannung zerstöre und die Handlung nicht vorantreibe.[35] In der Zerstörung der Realismusillusion sieht Rauscher Handkes Absicht, zu zeigen, dass es illusorisch sei, sich der faktischen Realität durchs Erzählen zu versichern.[36]

---

[29] Ebenda, S. 139.
[30] Ebenda, S. 140.
[31] Ebenda, S. 141.
[32] Ebenda.
[33] Ebenda, S. 144.
[34] Ebenda, S. 146.
[35] Ebenda, S. 146, 147.
[36] Ebenda, S. 148.

Den zweiten Roman *Der Hausierer* diskutiert sie ebenso vor der Folie eines Abgehens vom Prinzip des Erzählens. Dieser Roman, der aus einem theoretischen und einem erzählenden Teil bestehe, sei das Dokument einer Auseinandersetzung mit den narrativen Prinzipien des Kriminalromans.[37] Diese Auseinandersetzung offenbare sich nach Rauscher in der Demontage narrativer Strukturen durch Beschreibung, die das Erzählen ablöst, oder Reihung der Sätze, die unverbunden nebeneinander stehen. Statt einen Erklärungszusammenhang für die Geschichte zu liefern, habe die Beschreibung von Dingen und Zuständen in ihrer Beziehungslosigkeit die Statik einer Photographie.[38] Der experimentale Charakter des Romans sei auch in der Figurengestaltung evident: „Der Hausierer wird allerdings nur sporadisch explizit genannt. Vorherrschend ist der Gebrauch des Personalpronomens ´er´. In den entsprechenden Szenen sind seine Gegenspieler in ihrer Funktion bezeichnet: ´Die Frau´ (´sie´), der ´Verdächtige´ oder ominöse ´sie´, die Peiniger bei der Befragung. Auch die Ermordeten oder die in der satzweisen Montage von Beobachtungen vorkommenden Personen gewinnen keinerlei Individualität ... Die ´Personen´ des Romans sind lediglich Modellfiguren für das vorgeführte Genre des Kriminalromans.“[39] Die Berührungspunkte mit dem Nouveau Roman erläutert Rauscher durch die Praxis des personalen Erzählens, wo die subjektiven Wahrnehmungen und extreme Innenperspektive die äußere Handlung ersetzen.[40] Der Text lasse sich durch Kommentare im theoretischen Teil und sporadisch im Textverlauf auf der Metaebene als Abhandlung über die Gattung Kriminalroman deuten.[41]

Ähnlich wie Kraus deutet auch Rauscher den Roman *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* als einen Wendepunkt im Vergleich zu den ersten zwei Romanen, da es hier eine Geschichte gebe, die chronologisch erzählt wird, und daher eine formale Auseinandersetzung mit dem Prinzip des Erzählens fehle.[42] Es gebe auch eine klar definierbare Hauptfigur mit einer durch den gesamten Text beibehaltenen Erzählperspektive.[43] Die Erzeugung der Spannung sei auf Blochs Wahrnehmungen verlegt. Rauscher analysiert die Figur Bloch im Lichte seiner Wahrnehmung der

[37] Ebenda, S. 152.
[38] Ebenda, S. 159.
[39] Ebenda, S. 161.
[40] Ebenda, S. 162.
[41] Ebenda.
[42] Ebenda, S. 166.
[43] Ebenda.

Außenwelt: „Da für Bloch unter anderem auch einzelne Wörter den Charakter von bedrohlichen Indizien annehmen, haben Geschichten für ihn nicht die Funktion, zu informieren und Zusammenhänge herzustellen, sondern dienen bloß als Vorwand für jene verdächtigen Wörter ... doch die Geschichten sind negativ konnotiert, nicht weil sie tatsächlich negativ wären, sondern weil Bloch den Wortklang so umdeutet, daß er die Geschichten als Vorwand für etwas Bedrohliches rezipiert.“[44] Der phänomenologische Blick auf das Geschehen, der durch die Beobachtungen Blochs repräsentiert sei, dominiert. In diesem Zusammenhang sieht Rauscher die Domäne Blochs und somit die des Romans in der Beschreibung, nicht in der Erzählung.[45] Die Konsequenz dieser Schreibweise für den Leser sei die, dass der Eindruck der Leblosigkeit des Geschehens erzeugt wird.[46] Durch den gesamten Text wird auf versprachlichte Objekte hingewiesen, die zu Zeichen werden, und deren Funktion Bloch nicht imstande sei zu lösen. Somit kommt Rauscher zum Fazit, dass nicht das Schicksal der Hauptfigur den Text konstituiere, sondern das Verhältnis zwischen Objektwelt, Sprache und Bewusstsein.[47]

Susanne Rauscher schließt in ihre Analyse auch die Werke *Der kurze Brief zum langen Abschied* und *Wunschloses Unglück* ein, Prosawerke von Handke, die Anfang der 70er Jahre erschienen sind. In *Der kurze Brief zum langen Abschied* unterstreicht sie neue erzähltechnische Wendepunkte: „Die erste Änderung betrifft die Erzählperspektive: Die personale Erzählweise des Tormanns ist der Sichtweise eines autonomen Ich-Erzählers gewichen ... Waren die Protagonisten der früheren Prosawerke ihren Idiosynkrasien passiv ausgeliefert, so vermag der Ich-Erzähler sie nunmehr zu benennen, zu erklären und dadurch partiell zu überwinden. ... die Manie, Vorgänge mikroskopisch genau zu beschreiben – wird nun zum von ihm selbst reflektierten Verhalten des Protagonisten ...“[48] Der narrative Duktus sei auch stärker in der Logik der Handlung begründet.[49] Sie teilt auch die häufigen Ansichten in der Sekundärliteratur, dass dieser Roman Parallelen zum klassischen Entwicklungsroman erweise.[50] Dennoch verweist sie auf die Ähnlichkeiten mit früheren Werken von Handke, da auch hier das Beobachten und

[44] Ebenda, S. 170.
[45] Ebenda.
[46] Ebenda.
[47] Ebenda, S. 179.
[48] Ebenda.
[49] Ebenda, S. 180.
[50] Ebenda.

Mikroskopieren als ein bedeutender narrativer Anteil beibehalten wird.[51] Eine Beziehung zwischen Historie und Erzählung sei festzulegen, aber „der Charakter von Geschichten im Roman bleibt also ein statischer, das Prozeßhafte ist aus ihnen fast vollständig getilgt.“[52]

Wunschloses Unglück untersucht Rauscher in Bezug auf den Status der erzählenden Instanz. Die Erzählung verlaufe in einer logisch sukzessiven Linie, dabei vermischen sich die Erzählungen der Mutter mit den Deutungen des Erzählers.[53] Zu offensichtlich sei aber der Bezug zur Realität, so dass die Grenze zwischen Erzähler – Ich und dem Ich des Autors kaum durchzuhalten sei.[54] Trotzdem wird auf die Distanz geachtet: „Sobald der Erzähler aus seiner eigenen Erinnerung schöpfen kann, werden die Schilderungen genauer, authentischer; dennoch achtet er immer auf Distanz zu seiner Erzählung, läßt sie nie zu seiner eigenen werden.“[55] Ein Zusammenhang sei nach Rauscher zwischen Beginn und Ende der Geschichte festzustellen, wo die Geschichte der Mutter zur Geschichte des Erzählers wird.[56] Das Ende markiere, dass der Erzähler / Autor mit der Geschichte nicht zu Ende ist: „Der Fluß der Erzählung löst sich am Schluß in eine Abfolge von Fragmenten auf: Erinnerungsbruchstücke, Sätze aus dem ´Formelvorrat´, Selbstbeobachtungen des Ich etc. Der Autor ist mit dem Erzählen an ein Ende gekommen, aber er kann sich vom Gegenstand seiner Erzählung noch nicht lösen. Daß die Erzählung als fragmentarisch empfunden wird, zeigt der letzte Satz.“[57]

Susanne Rauscher fasst in ihrer Dissertation zusammen, dass Handkes Prosa der Sehnsucht nach Zusammenhang Ausdruck gebe.[58] Die Widersprüchlichkeit liege aber in Handkes Haltung zum Erzählen: „Die Haltung Handkes zum Erzählen erscheint widersprüchlich, denn sie oszilliert zwischen Ablehnung von ´Storys´ und der Sehnsucht nach der geradezu mythischen identitätsstiftenden Kraft der Erzählung.“[59] Das Erzählen habe für Handke keinen prozesshaften Charakter, es sei als ein statischer Erzählraum für

[51] Ebenda.
[52] Ebenda, S. 182.
[53] Ebenda, S. 183, 184.
[54] Ebenda.
[55] Ebenda.
[56] Ebenda.
[57] Ebenda, S. 185.
[58] Ebenda, S. 188.
[59] Ebenda, S. 189.

poetische Utopien zu verstehen.[60] Und in diesem statischen Erzählraum sei eine Konstante als dominantes Verfahren zu verfolgen, nämlich der Gestus des Beschreibens.[61] Dieser Gestus entwickle sich im Nachhinein zu einem anonymen „camera eye".[62]

Die Problematik der narrativen Aspekte in der Gestaltung des Diskurses ist der Gegenstand der Untersuchung von Susan Thorne. Die Dissertation wurde 2007 in Kanada unter dem Titel *Disjunctive Discourses. Narrative dislocation in Johnson, Boell, Handke, and Bernhard* verteidigt. Im Abschnitt, der sich auf Handkes Prosa bezieht, orientiert sich Susan Thorne an seinem Erstlingsroman *Die Hornissen* in Bezug auf die Versetzung des Diskurses mittels narrativer Verfahren. Sie geht von der These aus, dass der Roman als eine Metafiktion oder eine Metanarration zu lesen ist: „*Die Hornissen* is better described as metafiction or metanarrative, terms operative in English-language literary theory. Metafiction is a reflexive or self-conscious fictional work which exposes its own narrative conditions, including literary form, the use of language, and the art of writing."[63] Dabei stützt sie sich auf Patricia Waugh und ihre Definition dieser postmodernen Form, in der der Status der Erzählung als Artefakt und die Relation zwischen Fiktion und Realität hinterfragt wird. Sie belegt diese Einordnung durch den strukturellen Wirrwarr im Roman, der sich im ständigen Wechsel der Erzählstimme, des Tempus, in der Fragmentierung, einer nicht feststellbaren Chronologie der Geschichte und anderen narrativen Unbestimmtheiten erweisen würden.[64] Ihre These, dass der Diskurs das hauptsächliche Anliegen in den *Hornissen* ist, und nicht die Geschichte, nähert sich der Auffassung von Heyer im Zusammenhang mit dem Nouveau Roman an, der darauf hinweist, dass hierin der Diskurs dominant und die Histoire tendenziell eliminiert werde. Die Belegung, dass die *Hornissen* eine Kritik des narrativen Diskurses darstellen, mit dem Ziel, durch Dekonstruktion die formalen Aspekte der Fiktion in Frage zu stellen und die konventionellen narrativen Verfahren aufzuheben, findet Thorne in zahlreichen strukturellen Merkmalen des Romans. Dazu zählen vor allem der Wechsel

---

[60] Ebenda.
[61] Ebenda, S. 193.
[62] Ebenda.
[63] Susan Thorne: *Disjunctive Discourses. Narrative Dislocation in Johnson, Böll, Handke, and Bernhard*. Queen`s University, Kingston, Ontario, Canada, January 2007.
[64] Ebenda, S. 109, 110.

der narrativen Ebenen, der Stimme, des Tempus sowie die Fragmentierung und ein Fehlen der Kontinuität und Progressivität der Tiefenstruktur in der Geschichte. So wechsle das Tempus häufig, die temporalen Relationen zwischen einzelnen Szenen seien nicht zu bestimmen als auch die Chronologie der fragmentierten Geschehnisse: „...narrative fiction communicates a story most straightforwardly where the content of the narrative discourse parallels the temporal sequence, continuity, and progression of the story`s deep structure. This is not the case in *Die Hornissen.* ... fragmentation of the text and temporal re-ordering obscure the character of the story. There are sixty-seven separate textual sections ... These segments describe episodes whose temporal and thematic interrelations are often unclear…"[65] Auf der Ebene der Geschichte vermisse man integrative Prinzipien, da es keine Kausalität gibt, aber eine extreme Fragmentierung, und es herrsche eine „atomisierte" Deskription vor, deren Inhalte unabhängig voneinander exisitieren: „One immediate barrier faced by the reader is the text´s extreme fragmentation of its subject material. A large proportion of the narrative discourse consists of what has been called `atomized` description – the detailed, incremental analysis of events and things presented independently of one another."[66] Es gebe keine Zusammenhänge zwischen erwähnten Dingen, was die Logik und Progressivität der Geschichte aufhebe und die Unterscheidung zwischen wichtigen und unwichtigen Teilen des Diskurses.[67] Auf diese Weise parodiere man die Konventionen des Realismus und es sei unmöglich, eine Geschichte zu konstruieren.[68]

Einen bedeutenden Teil der Analyse widmet Thorne dem Status der Erzählinstanz. Dieser Status sei für den Leser sehr verwirrend, da es schwer sei, den Erzähler zu identifizieren: „This text seems reluctant to identify its narrator(s), sometimes side-stepping the entire question of narrational responsibility by using impersonal verbal forms such as `Es wird beschrieben` (H 50) or `etwas hatte etwas erzählt` (H 98). Much of the discourse is an expression of unidentified voices, presented without contextualizing explanation."[69] Der Wechsel zwischen Erzählern und Fokalisierungen sei nicht eindeutig. Zu dieser Schwierigkeit trage auch der häufige Wechsel der Erzählebene bei, so dass man sich

[65] Ebenda.
[66] Ebenda, S. 112.
[67] Ebenda, S. 115, 117.
[68] Ebenda, S. 122.
[69] Ebenda.

immer wieder von einer intra- zu einer extradiegetischen Ebene hinbewege, ohne eine Erläuterung dieses Wechsels.[70] Die Autorität des Erzählers sei fragwürdig, da er nicht imstande ist, die Geschichte richtig zu vermitteln. Eine indirekte Vermittlung ergebe sich aus der Distanz der Darstellung: „Other aspects of the discourse raise further doubt about the narrator´s status, suggesting that his access is qualified or impaired, or that he is not in a position to describe the events of the story completely and accurately. There are numerous indications in the text that the narrator´s relationship to his narrative material is an indirect, mediated one. One of the most obvious of these is the frequent citing of passages enclosed in quotation marks, which evidently are transpositions of an existing text rather than a direct report of the narrator´s experiences."[71] Die Indirektheit ergebe sich auch aus der Blindheit von Gregor, der vieles durch andere Wahrnehmungen vermittelt.[72] Die Übermittlung im Konjunktiv oder die Tatsache, dass sich der Erzähler an das Buch nicht richtig erinnern könne, sei auch ein Hinweis auf die Unzuverlässigkeit des Erzählers.[73] Außer vieler Beipiele für die Unzuverlässigkeit des Erzählers, entfaltet Thorne ihre These der metafiktionalen Beschaffenheit der *Hornissen* auch aufgund der Stellen im Text, wo der Erzähler seine artistische Kreation explizit thematisiert, z. B. bei der Wahl von wichtigen und unwichtigen Details: "In creating this extrapolation from his own perceptions, the narrator apparently enjoys the artistic freedom of replacing certain images with others:`Ich lösche das Bild des Zuges und überblende das Bild des Bahnsteigs` (H 87)."[74] Diese Selbstreferenzialität verhindere auch die Relation zwischen Absender und Adressat, die Vorstellung von einem Adressaten sei aufgehoben.[75] So demonstrieren alle Schwierigkeiten mit dem Erzähler Gregor die Künstlichkeit und Subjektivität der Narration, was nach Thorne ein Beleg für die Absicht sei, das realistische Erzählen als ein unglaubwürdiges Konstrukt zu entblößen. [76]

Aminia M. Brueggemann beschäftigt sich in ihrer 1996 erschienen Monographie *Chronotopos Amerika bei Max Frisch, Peter Handke, Günter Kunert und Martin*

---

[70] Ebenda, S. 125, 126.
[71] Ebenda, S. 126.
[72] Ebenda, S. 127.
[73] Ebenda, S. 128.
[74] Ebenda, S. 130.
[75] Ebenda, S. 139, 140.
[76] Ebenda, S. 144.

Walser[77] mit den Kategorien der Zeit und des Raumes als narrativer Größen in der modernen deutschen Literatur. Die theoretische Grundlage für ihre Analyse bietet Mikhail Bakhtins Modell des Chronotopos an, insbesondere seine Studie aus dem Jahr 1937/1938 *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik,* auf deren Grundlage in „Forms of Time and Chronotope in the Novel", dem dritten Essay des Werkes *The Dialogic Imagination* aus dem Jahr 1981, noch einmal die Grundpositionen zum Chronotopos veröffentlicht wurden. An die theoretischen Überlegungen von Bakhtin anlehnend, nach denen sich die Zeit im Kunstwerk verdichtet und dadurch den Raum intensiviert und mit Sinn erfüllt, zeigt sie anhand der ausgewählten Werke aus der modernen Erzählkunst, wie sich dieser Zusammenhang der beiden Größen durch die Form-Inhalt Kategorie verfolgen lässt. Sie unterstreicht in der Erzählung *Der kurze Brief zum langen Abschied* wie auch in anderen Prosawerken, die der Gegenstand ihrer Untersuchung sind, dass das beschriebene Amerika graphisch als Raum präsent ist, narrativisch als Zeit und schließlich als biographische Zeit, so dass sich die Historizität und Subjektivität als Grundlagen der Werke hier überschneiden. In Handkes Erzählung erweist sich eine Tendenz zum Anhalten der Zeit und die daraus resultierte Verschmelzung von Zeichen und Ding, die in dem sogenannten Epiphanie-Erlebnis das Amerika-Spezifische zum Ausdruck bringt. Der Chronotopos Amerika kulminiert in einem utopischen Entwurf. Dieser entfaltet sich bei Handke in einem Frei-Raum, an einem Nicht-Ort, der von der herkömmlichen Zeit und Raumgröße unabhängig ist, und an dem eine Fusion zwischen Zeichen und Ding möglich wird. Die zum Topos gewordene Feststellung in der Sekundärliteratur, dass die Deskription eine bedeutende Stelle im narrativen Duktus bei Handke einnimmt, ist der Gegenstand einer ausführlicheren Analyse in dem Forschungsprojekt von Maria Schnitzhoffer. Ihre 1990 vorgelegte Dissertation unter dem Titel *Kontinuitäten und Diskontinuitäten im Werk von Peter Handke. Eine Untersuchung semantischer und narrativer Konstituenten* bietet die Analyse der Beschreibungssequenzen im Hinblick auf den von ihr selbst entwickelten Begriff des magisch-kontemplativen Realismus an. Den Begriff leitet sie nicht auf theologische Erfahrungen zurück, sondern sie versteht ihn als

[77] Aminia M. Brueggemann: *Chronotopos Amerika bei Max Frisch, Peter Handke, Günter Kunert und Martin Walser.* Peter Lang, New York, 1996.

eine diesseitige Kontemplation, die bei Handke in der narrativen Technik der Beschreibung ihren Ausdruck findet. Diese Entwicklung bei Handke lasse sich von der ersten Phase (*Die Hornissen,* Anm.) bis in die dritte Phase (Schnitzhofer versteht die dritte Phase als eine eigenständige nach Tetralogie, Anm.) nachweisen. So dominieren Beschreibungssequenzen vor Handlungssequenzen.[78] Der Sprachrealismus der ersten Phase setze eine prinzipielle Reflexion auf Sprache voraus.[79] Das Ziel dieser Poetik sei die Veränderung unproduktiv gewordener Methoden und Modelle der Sprachmuster und die Infragestellung traditioneller Gattungsmodelle.[80] In den *Hornissen* herrschen detaillierte Beschreibung und surreale Verzerrung der Wirklichkeit vor.[81] Die Vorherrschung der Objektwelt zeige sich in der surrealen Verzerrung, Überdimensionierung von Dingen, die in der realen Welt in einem Bruchstück der Zeit verlaufen.[82] Ein weiteres Merkmal sei die Irrealisierung der Zeit, die Zeit fungiere als Spiel.[83] Dazu komme auch die Reduktion der Raumkoordinate, die Beschreibung der Orte beschränke sich auf eine Auflistung von Namen.[84] Die Unbestimmtheit der Zeit und Ortsangaben trage auch zur Offenheit der Handlungsstruktur bei.[85] Schnitzhofer weist darauf hin, dass die Wahrnehmung in den *Hornissen,* eng verknüpft mit Beschreibungssequenzen, sich in weiteren Werken zu einem bewussteren Verfahren entwickelt: „Wie in Phase I und II unbewußte Zustände (Schock, traumatisch-psychotische Erlebnisse) zu einer neuen Wahrnehmung führen (partielle Kontinuität) sind es im Gegensatz dazu in Phase III (Diskontinuität) bewusst gesetzte Akte, die zum „neuen Sehen“ führen.“[86] Die Narrationsmuster der weiteren Werke problematisiert Schnitzhofer in Anlehnung an Zellers Typologie narrativer Strukturen (1. Aktion, 2. Modifikation, 3. Chronologie und Beschreibung), die sie ergänzt. So unterstreicht sie in *Der Chinese des Schmerzes* vier besonders häufig auftretende Narrationsmuster, die auch in anderen werken der Phase III zu finden seien: Beschreibung mit beigefügtem

---

[78] Maria Schnitzhofer: *Kontinuitäten und Diskontinuitäten im Werk von Peter Handke. Eine Untersuchung semantischer und narrativer Konstituenten.* Dissertation, Salzburg, 1990, S. 261.
[79] Ebenda, S. 213.
[80] Ebenda.
[81] Ebenda, S. 216.
[82] Ebenda, S. 229.
[83] Ebenda, S. 232.
[84] Ebenda.
[85] Ebenda, S. 242.
[86] Ebenda, S. 227.

Kommentar, Aktion und Beschreibung, Modifikation und Beschreibung, sowie das Prinzip der Frage und der „Hinterherinformation".[87] Die Dominanz beschreibungsdeterminierender Sequenzen vor Handlungsdeterminierenden sieht Schnitzhofer in einem kontemplativen Realismus begründet, der sich in dieser Phase zu einem bewussten Akt herausentwickelt hat.

Der Chinese des Schmerzes und *Die Lehre der Sainte–Victoire* sind der Gegenstand der Untersuchung von Johanna Bossinade. Sie widmet sich der Beschaffenheit der Hauptfigur, die zugleich als Erzähler fungiert. Ihre Monographie *Moderne Textpoetik. Entfaltung eines Verfahrens. Mit dem Beispiel Peter Handke,* 1999 verfasst, leistet einen bedeutenden Beitrag zur Analyse des *Chinesen* und der *Lehre der Sainte Victoire* vom Standpunkt der poststrukturalistischen Ansätze. Im ersten Teil werden die theoretischen Ansätze von Jacques Derrida, Jacques Lacan und Julia Kristeva analysiert mit einem kritischen Ausblick auf die poststrukturalistischen Untersuchungen zur Relation zwischen Signifikant und Signifikat sowie die Untersuchungen des Unbewussten in Anlehnung an die Psychoanalyse von Freud. Im zweiten Teil werden die Werke *Die Lehre der Sainte Victoire* und *Chinese des Schmerzes* anhand der poststrukturalistischen Theorie interpretiert.

Die *Lehre der Sainte Victoire* zeige in loser Anknüpfung an das Genre Künstlerbiographie wie sich ´das gewöhnliche Ich´ zum ´Schriftsteller´ wandle, und zwar durch symbolhafte neun Kapitel.[88] Das Ich gelange zur eigenen Formenlehre durch die Malerei Cézannes. Im siebten Kapitel erscheine eine Bruchstelle, die die gesamte poetologische Konzeption des Werkes ausmache.[89] Die Behauptung des Autors, um Prosa zu schreiben, brauche man ein Modell vorher, offenbare sich bildhaft in der Bruchstelle zwischen zwei Schichten verschiedenartigen Gesteins.[90] Bossinade erläutert diese Parallele: „Die Funktionsgleichheit ergibt sich aus dem Umstand, daß die ´Kammlinie´ des Berges eine Teilungsbewegung im Material vollführt. Der Kamm ´durchschneidet´ das Gestein ähnlich wie die Bruchlinien des sprachlichen Prozesses den

---

[87] Ebenda, S. 202 – 211.
[88] Johanna Bossinade: *Moderne Textpoetik. Entfaltung eines Verfahrens: mit dem Beispiel Peter Handke.* Königshausen & Neumann, Würzburg, 1999, S. 142.
[89] Ebenda, S. 143.
[90] Ebenda.

Text ´durchkämmen´. Parallel zum Bild vom Berg wird ein Bild vom Text gezeichnet.“[91] Eine unmittelbare Parallele zur Kunst von Cézanne lässt sich festlegen: „Die historische Leistung Paul Cézannes besteht darin, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts einen Kunstraum geschaffen zu haben, in dem neben dem malerischen Sujet der Landschaft das Überschichtungsverfahren des Bildes selbst zum Ausdruck kommt.“[92] Der Erzähler begebe sich mit der Feundin D, einer Schneiderin, auf den Weg, um die Stelle zu besichtigen. „Die ´Bruchstelle´ übertrage sich im Inneren des Erzählers als Aktion, als Drehpunkt.“[93] Dieser Drehpunkt steht für den Schwung der Phantasie, für das sanfte Gesetz der Kunst: „Unter dem Eindruck eines affinen Blicks beschreibt Handkes Erzähler eine Sprachbewegung, die statt schroff vorzudringen den von ihr Ergriffenen sanft weiterführt.“[94] Diese Erfahrung sei auch mit dem ´Beseeligungsmoment´ der Identifikation mit der Umwelt verknüpft, mit der ´Jetztzeit´, worauf auch das Zitat zu Beginn der *Lehre der Sainte-Victoire* verweist.[95] Allerdings soll der Schnitt der künstlerischen Bearbeitung nicht zu tief gehen: „Geht der Schnitt zu tief, droht die Substanz zu entweichen, und ebendas ist es, was der Autor in programmatischer Hinsicht abzuwenden trachtet.“[96] Durch die leitende Metapher der ´Kreisel´ wird auf ein weiteres Verfahren des Drehpunkts verwiesen: „Es sieht vor, daß die ´Abfolge´ der Sätze einbeziehend statt ausgrenzend sei.“[97] In diesem Sinne seien auch die intertextuellen Bezüge zu früheren Texten von Handke einzubeziehen.[98] Der romantische Schwung der Phantasie blitze noch mal im ´Drehpunkt´ des Berges im Bild eines Holzstoßes, der zu kreisen anfängt.[99] Die Projektion des künstlerischen Verfahrens wird im dritten Gesetz des Drehpunkts vollendet, in der Offenheit: „Es gebietet, die Schichten durchlässig zu halten und entspricht somit der Rückführung der Zeichen auf ihre differenzielle Basis.“[100] So hat der Erzähler alle Gesetze des Schreibens im Griff: „Ruhe in der Bewegung, den

[91] Ebenda, S. 144.
[92] Ebenda.
[93] Ebenda, S. 146.
[94] Ebenda.
[95] Ebenda, S. 147.
[96] Ebenda, S. 148.
[97] Ebenda, S. 149.
[98] Ebenda.
[99] Ebenda, S. 150.
[100] Ebenda.

einbeziehenden Kreis und die Offenheit des Raums.“[101] Der Erzähler der *Sainte Victoire* spüre den Entzug von Form und Bindung, er strebe an, diese durch die Kunst des Schreibens als ´Bergung der Dinge in Gefahr´ wiederzuerhalten.[102] Ein weiteres Motiv sei die Verwandlung, der Erzähler sei als ´Niemand´ dazu berufen, Schriftsteller zu werden.[103] Durch die Kunst Cézannes geschieht die Verwandlung ins Unsichtbare: „Die unsichtbare Präsenz des Schreibenden wird in die Perspektive eines Heimischseins gerückt, dessen Fluchtpunkt das Kunstverfahren Cézannes ist.“[104] Ein ´Niemand´ zu sein ist sowohl für den Erzähler als auch für den Autor eine Voraussetzung dafür, sich ans Schreiben zu machen, was nach Bossinade eine Wende in Bezug auf die frühe Prosa darstellt: „In klarem Abstand zu seiner frühen Prosa votiert Handke für eine Form der narrativen Anonymität, die nicht das Mißlingen, sondern das Glücken, zumindest eine Richtung menschlicher Verständigung anzeigen soll. ´ ... dieser Zustand der Namenlosigkeit´, so der Autor im Gespräch, ´ist ja erst die Voraussetzung dann, sich hinsetzen zu können und etwas aufzuschreiben ...´.“[105] In Bezug auf die angestrebte Synthese unterscheidet Bossinade zwei thematische Linien: „ ... ´das Reich der Wörter´, und andere die Verbindung des ´Ich´ zum ´Reich der Welt´ ...“[106] die Linie der Wörter aktualisiere weiter das Motiv der Bruchstelle.[107] Im Bezug zur Welt strebt der Erzähler nach sinnstiftenden Formen: „Erst da, wo sich in der Gestaltung die Gestalt zeigt, lebt Handkes Subjekt; hat es ´Welt´.“[108] Schließlich werde auch in *Sainte-Victoire* wie in Handkes anderen Werken ein Zusammenhang angestrebt, und er offenbare sich hier als Synthese der Brüche, „welche die Textur von ich, Schrift und Welt durchqueren“.[109] Ausgehend von der These Walter Benjamins, dass die Schwelle bedeute, in einen anderen Zustand übertragen zu werden, widmet Bossinade einen bedeutenden Teil der Analyse des *Chinesen* dem Signifikanten Schwelle, dem Leitmotiv des Romans. So unterscheide der Erzähler zwischen Bruchstellen, Schwellen und Schemabildern.[110] Die Schwelle

[101] Ebenda, S. 152.
[102] Ebenda.
[103] Ebenda, S. 153.
[104] Ebenda, S. 154.
[105] Ebenda, S. 155.
[106] Ebenda.
[107] Ebenda, S. 156.
[108] Ebenda, S. 158.
[109] Ebenda, S. 159.
[110] Ebenda, S. 167.

erscheine dem Erzähler auch im Traum, er träume, er sei Schwelle. Die Schwelle sei der Ort, wo man einhalten müsse, um das treffende Wort zu suchen.[111] Außer der formalen Einteilung in drei Kapitel und einen Epilog deutet Bossinade auf das folgende lineare Schema hin: „Der Betrachter wird abgelenkt, greift ein und sucht einen Zeugen".[112] Den Gegner im Bilde eines Hakenkreuzschmierers interpretiert sie als Teil des Unbewussten, nämlich als den unbewältigten Teil der Lebensgeschichte des Helden, der seinen ureigenen Mephistopheles darstelle.[113] Er strebe auch nach einem höheren Zustand wie Faust und dieser gelinge ihm durch die Verwandlung zum Erzähler.[114] Außer Schwelle fungiere auch Brücke und Bucht als Metapher für eine reine Form, die ´ein Sinn im Frieden´ wiedergebe.[115] So lasse sich die mystische Selbskonstitution, die wieder zerschlagen werde, um neuen Phantasien Raum zu geben, als eine Neigung Handkes zur De – und Rekonstruktion deuten, die sein Oeuvre ausmache.[116] Die Szene, in der der Erzähler nach dem schreienden Kind lausche, zeige, dass die Wunschphantasie des Offenen zum Schreckbild der Verlassenheit pervertiert sei. Der Erwachsene habe aber die Möglichkeit, sich nach einem „du" zu begeben, und an dieser Stelle komme der Einsatz der Liebe ins Spiel.[117] Dementsprechend interpretiert Bossinade das Titelwort als Maske, in die das Gesicht des Kindes, dass Loser gewesen sein müsse, entstellt, poetisch ´umgedreht´ worden sei.[118] Er finde zu seiner eigenen Natur durch das Hinhorchen auf das Weinen. [119] Beim darauf folgenden Treffen mit der Frau aus dem Hotel erscheine diese Frau als Traumbild und könne als eine inzestuöse Vision gedeutet werden, während die Darstellung der restlichen weiblichen Figuren von keinen tieferen Kontaktaufnahmen zeugen.[120] Die bedeutende narrative Eloquenz zeige sich in der Tötungsepisode, die 15 Druckseiten umfasst.[121] Dabei verweist Bossinade auf die komplexe Zeitgestaltung: „Der Erzähler setzt Retardierung und Zeitraffung, Rück- und Nebenblenden in Kameramanier

[111] Ebenda.
[112] Ebenda.
[113] Ebenda, S. 168.
[114] Ebenda.
[115] Ebenda, S. 169.
[116] Ebenda, S. 172.
[117] Ebenda, S. 173.
[118] Ebenda, S. 176.
[119] Ebenda.
[120] Ebenda, S. 180.
[121] Ebenda, S. 187.

ein und läßt die Erzählzeiten mehrmals umspringen. Der Gegenwart des Sprechens kontrastiert das überzeitliche ´Jetzt´ der Erkenntnis: ´Das ist die Welt´... Die Haupthandlung läuft im epischen Präteritum ab.“[122] Wie die intertextuellen Bezüge zu Goethe nachzuweisen seien, so ließe sich die intertextuelle Referenz an dieser Stelle ebenso durch Bezug zu Kleists Kohlhaasen festlegen.[123]

Bossinade bezeichnet diesen Text als selbstreflexiven, was ihn der modernen Poetik zuordnet: „Insoweit, als die ästhetische Ordnung der Kodifikation sowohl in den Motiven wie auch in den Sprachformen von Handkes Erzählung abgebildet ist, gebührt dieser das Prädikat ´selbstreflexiv“, auf das moderne Poetiken generell hinzielen.“[124] In Bezug auf die Kodifikation der Texte, ordnet sie Handkes *Chinesen* in die Mitte von Handkes Schaffen, da hier weder das sprachtechnische Experiment dominiere, noch die lehrhafte Sentenz wie in *Die Abwesenheit.*[125] Bezüglich der Frage, ob Handkes Erzählung hinter die ästhetischen Maßstäbe der Moderne oder darüber hinaus einzuordnen sei, kommt Bossinade zum folgenden Fazit: Meine Antwort lautet, daß das Schreiben des Autors seit den siebziger Jahren in der Tat an Vorbildern orientiert ist, diese jedoch nicht einfach kopiert. Die ´Entzauberung´ der Welt (Max Weber) aufgrund des Siegeszuges von technischer Instrumentalität und Rationalität, protestantischem Arbeitsethos und säkularisierten Sozialformen wird von Handke als gegeben vorausgesetzt. Wenn er, gleichsam in einem zweiten methodischen Schritt, die Welt mit Hilfe der Anschauung eines ´Eigensten´ ... einer postromantischen Wiederverzauberung unterzieht, geschieht das in selektiver Anlehnung, nicht im naiven Rekurs der Modelle wie ´Schlegel´, ´Stifter´, ´Keller´ oder ´Goethe´.“[126] Eine Re-Affirmation der Sprache, Dinge und Personen geschehe durch eine unumgängliche Station der conditio moderna, um eine ´mögliche Zukunft´ aufzurichten. So lässt sich festhalten: „Auf dieser modifizierten Form der Vorwärtsorientierung ist die ´positive Utopie´ von Handkes Schreiben.“[127]

Die Untersuchung von Margret Eifler verdeutlicht die antinarrativen Verfahren in der *Langsamen Heimkehr,* welche als eine Anlehnung an die subjektivistische Romanform in

---

[122] Ebenda.
[123] Ebenda.
[124] Ebenda, S. 224.
[125] Ebenda, S. 224, 225.
[126] Ebenda, S. 225.
[127] Ebenda, S. 225, 226.

der Frühromantik interpretiert werden. Die Untersuchung stammt aus dem Jahr 1985 und trägt den Titel *Die subjektivistische Romanform seit ihren Anfängen in der Frühromantik. Ihre Existenzialität und Anti-Narrativik am Beispiel von Rilke, Benn und Handke.* Eifler geht von der These aus, dass die subjektivistische Romanform auf ihre Wurzeln in der Frühromantik zurückzuführen sei, und dass sie im 20. Jahrhundert ihre Ausprägung in der Form finde, in der es keine Handlung und Figuren mehr gebe, aber einen Erzähler, der sich selber erzähle.[128] Die nicht-narrative Erzählweise in der modernen Poetik sei von einer kognitiven, nicht von einer handelnden Wesensart gekennzeichnet.[129] Handke habe sich durch seine Princeton-Debatte dieser Form angenährt, er habe jeglichen Realismus abgelehnt sowie die vorgefertigten Schablone.[130] Für ihn sei mit der Sprachnormierung die existenzielle Eigentlichkeit des Menschen abhanden gekommen.[131] In der Narration reflektiere sich dieser Standpunkt in der Ablehnung einer kausalen Abfolge mimetischen Erzählens.[132] Eifler definiert den Roman *Langsame Heimkehr* „als eine philosophisch angenährte Narrativik"[133] und verdeutlicht die Konsequenz einer solchen Poetik: „Die Aktion des Protagonisten beruht dabei nicht mehr auf dem Erlebnis, sondern auf der Erfahrung, er bewegt sich nicht mehr durch die Geschehnisse, sondern durch die Zustände, er zielt nicht auf Handlung und Wirkung, sondern auf Wahrnehmung und Teilnahme."[134] Diese „narrativen Strukturen der Verinnerlichung"[135] werden im Werk als prozesshafte Entwicklung wahrgenommen. So erscheine Sorger zu Beginn des Buches in einer sprachlosen Wahrnehmung, was in eine sprachunfähige Angst übergehe, um zu einer sprachschöpferischen Lust zur Kommunikation zu gelangen.[136] Sorgers geistige Verwandlung wird narrativisch durch metaphorische Ausdrucksweise veranschaulicht: „Sie präsentiert sich in den betreffenden Textstellen weitgehend als oppositionelles Sprachgefüge, dessen abbildende Satzteile durch vergleichziehende aufgefüllt sind.

---

[128] Margret Eifler: *Die subjektivistische Romanform seit ihren Anfängen in der Frühromantik. Ihre Existenzialität und Anti-Narrativik am Beispiel von Rilke, Benn und Handke.* Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1985, S. 13.
[129] Ebenda, S. 14.
[130] Ebenda, S. 104.
[131] Ebenda, S. 103.
[132] Ebenda, S. 106.
[133] Ebenda, S. 107.
[134] Ebenda.
[135] Ebenda, S. 108.
[136] Ebenda.

Prädominant werden diese Satzglieder durch die Konjunktion ´wie´ vebunden, aber vielfach auch durch konjunktivische Verbkonstruktionen, wie z.B. ´als seien´, ´als blicke´, ´als hörte´, beides Vergleichselemente, die den Bereich der reellen Möglichkeit und Verständlichkeit kaum verlassen.“[137] Die Phantasie, die die Grenzen der Realität kaum verlasse, sei als eine Vorstufe der Vision zu deuten.[138] Ein weiteres Merkmal des Bezugs zur Romantik sei nach Eifler im Reflexionsakt zu suchen, da das durchgehende Motiv das Motiv der Schrift sei.[139] So erblicke der Protagonist im Traum eine große Handschrift, was einen unmittelbaren Bezug zu *Heinrich von Ofterdingen* darstelle.[140] Der prozesshafte Werdegang vollzieht sich damit durch innere Kräfte. Die zu Anfang einsetzende Entfremdung wegen der Unmöglichkeit, sich innerhalb einer Systemnormierung zu verwirklichen, schlage in eine geistige Kreativität um, die zur Selbstverwirklichung führt.[141] Dabei werde über den Protagonisten Sorger eine progressive Mitmenschlichkeit propagiert, die nach Eifler aber geschlechtsspezifisch zu begreifen sei, da das Verhältnis zur Frau ein Befremdetsein nicht aufzuheben vermag.[142]

Eine weitere Untersuchung zur *Langsamen Heimkehr* stellt die Dissertation von Caroline Markolin aus dem Jahr 1991 dar. Unter dem Titel *Eine Geschichte vom Erzählen: Peter Handkes poetische Verfahrensweisen am Beispiel der Erzählung „Langsame Heimkehr“* verfasst, befasst sich Markolin mit der Problematik der Erzählstruktur im Werk. Dabei legt sie frei, wie die andauernden Bemühungen des Protagonisten Sorger um die Raumgestaltung, die eine Voraussetzung für eine synthetische Wahrnehmungsweise und den Zusammenhang stiftet, mit der Geschichte des Erzählers eng vernüpft ist, der vor diesem Hintergrund seine Geschichte vom Erzählen entfaltet. Dadurch überschneiden sich thematisch diese zwei Stränge der Geschichte und reflektieren sich auf der Ebene des Diskurs in einem Wechselverhältnis zwischen Erzähler und seinem Held. So notiert Markolin: „Sich einzulassen auf diese Geschichte vom Erzählen heißt, alles zu berücksichtigen, was mit dem Erzählablauf einhergeht. Sorgers Geschichte führt vor Augen, daß Wahnehmen ... und Vorstellen ... die Voraussetzungen des Erzählens

[137] Ebenda, S. 112.
[138] Ebenda.
[139] Ebenda, S. 113.
[140] Ebenda, S. 115.
[141] Ebenda, S. 121.
[142] Ebenda, S. 127.

darstellen. Der Zusammenhang von Wahrnehmung und Schrift entspricht der Übertragung der Landschaftsform in die Schrift-Form, des Landschaftsbildes in das Schriftbild.“[143] Dementsprechend behandelt sie in ihrer Untersuchung die Wahrnehmung, bzw. die verschiedenen Variationen des Blicks und die Phantasie als bedeutende Konstituenten der Stiftung der Form, bzw. des Zusammenhangs. Die Formensuche wird ferner mit der Raumgestaltung eng verknüpft. Durch die neutrale Wiedergabe des Wahrgenommenen kommt die Erzählperspektive zum Vorschein. Dazu notiert Markolin: „Dabei kommt der Anspruch des Schriftstellers zum Vorschein, nur das Betrachtete gelten zu lassen. Um diese Idee zu verwirklichen, verschwindet der Erzähler in der Schrift ... wie der Betrachter in der Landschaft ...“[144] dementsprechend sei das strukturelle und poetologische Prinzip in der *Langsamen Heimkehr,* die Wahrnehmungs – und Vorstellungsbilder zu einer Erzählung zusammenzufügen. Die Erzählverfahren, durch welche dieses Prinzip umgesetzt wird, seien nach Markolin das Verknüpfen, Vergleichen, Gegen-Setzen und Wiederholen. Die durch diese Verfahren vollzogene Raumgestaltung seitens Sorgers reflektiert zugleich die Gestaltungsprinzipien einer Erzählung: „Der schrittweise Aufbau des Raumes in die Tiefe, ... in die Weite, ... und in die Höhe, ... das Erfahren der Räumlichkeit durch `Bewegungen`, `Geräusche` oder `Licht und Farben` wie das Zueinanderordnen von Landschaftselementen stellt den Raum als episches Geschehen dar. Sorgers Geschichte ist keine ´story´, sondern eine Geschichte von erzählten Schauplätzen.“[145] Die auf diese Weise veranschaulichten Schauplätze hätten ferner die Konsequenz, dass die Zeit mit dem Raum zusammenfällt. In der Untersuchung wird das Augenmerk auch den sprachlich-formalen Phänomenen gewidmet, das der These von einem hohen Stellenwert des Benennens für Peter Handke nachgeht. Um dem poetologischen Grundsatz Peter Handkes gerecht zu werden, das Erzählen erschöpfe sich in der Gestaltung der Sprache, orinetiert sich Markolin in ihrer Dissertation an der Untersuchung der formalen Aspekte der Textgestaltung und der Sprache, wobei sie methodisch keiner der bekannten Erzähltheorien nachgeht, sondern versucht, die Formprinzipien zu verfolgen, die sich aus dem Text selbst ergeben:

---

[143] Caroline Markolin: *Eine Geschichte vom Erzählen: Peter Handkes poetische Verfahrensweisen am Beispiel der Erzählung „Langsame Heimkehr“,* Peter Lang, Bern-Frankfurt-New York-Paris, 1991, Vorwort.
[144] Ebenda.
[145] Ebenda.

„Absichtlich trete ich oft ´schweigend´ hinter den Text zurück, damit die Genauigkeit des literarischen Gestaltens ungestört wirken kann. Um Peter Handkes poetische Verfahrensweisen vorurteilslos zu erarbeiten, greife ich auch nicht auf literaturwissenschaftliche Text- und Erzähltheorien zurück, sondern versuche, meine Methode aus den Formprinzipien zu entwickeln, die die Erzählung selbst vorgibt ... Weil mein Interesse in erster Linie der Textgestaltung und der Sprache gilt, enthalte ich mich jeder Erläuterung, die über das Formale hinausgeht.“[146] Durch ein Sich-Zurückziehen hinter den formalen Tatsachen der sprachlichen Gestaltung der Erzählung wird Markolin gleichzeitig in ihrem wissenschaftlichen Vorgehen der neutralen Sicht des Erzählers in der *Langsamen Heimkehr* gerecht.

Das wissenschaftliche Opus zu Handke ist zusätzlich durch neue Beiträge in Form von Briefen (Briefwechsel zwischen Peter Handke und Hermann Lenz, 2006; Briefwechsel zwischen Peter Handke und Alfred Kolleritsch, 2008; Briefwechsel zwischen Peter Handke und Siegfried Unseld, 2012) und anderen bedeutenden biografischen Notizen (Georg Pichler: *Die Beschreibung des Glücks. Peter Handke. Eine Biografie,* 2002, Malte Herwig: *Meister der Dämmerung*, 2010) aus dem privaten Archiv von Handke ergänzt, wodurch der Öffentlichkeit nicht nur ein Einblick in das „Diesseits“, sondern auch in das „Jenseits“ einer schriftstellerischen Existenz gewährt wird.

[146] Ebenda.

I

Die Hornissen

Der Hausierer

Die Angst des Tormanns beim Elfmeter

1 *Die Hornissen*

Handkes Erstlingsroman aus dem Jahr 1966 ist unter dem Titel *Die Hornissen* erschienen. Der Roman weist eine experimentelle Narrativik auf, die auch für die weiteren Werke aus den 60er Jahren kennzeichnend ist. Sie ist wiederum auf Handkes Sprachskepsis zurückzuführen, die zu dieser Zeit sowohl in seiner Literatur als auch bei den öffentlichen Auftritten geäußert wird. Aus dem Grunde weisen die Wissenschaftler zu Recht darauf hin, dass der Roman in die sprachkritische Phase einzuordnen ist (Christine M. Kraus, Gerhard Wilhelm Lampe, Wolfgang Frietsch, Susanne Rauscher).

Was störte Handke an der Sprache und an der Literatur seiner Zeit? Er hat seine Einstellung in Princeton im Jahr 1966, das Jahr, in dem auch *Die Hornissen* erschienen sind, durch die „Beschreibungsimpotenz" sehr knapp ausgedrückt. Damit wollte Handke sagen, dass die Literatur mit der Sprache, und nicht mit der Wirklichkeit gemacht wird. Die Schriftsteller und Kritiker würden aber so tun, als ob die Literatur die Wirklichkeit

unmittelbar präsentieren würde. Die Sprache ist das Medium der Literatur, und die Literatur sollte dementsprechend an der Sprache gemessen werden, und nicht an den Dingen, von denen sie erzählt. Die Sprache ist nach Handke im Laufe der Zeit zu einer Manier geworden, die keine Referenz auf die Wirklichkeit aufweist, vielmehr ist sie zu einem klischeehaften Medium geworden, welches dem Leser die Wahrheit nur vorspielt. Und der Leser merkt seinerseits gar nicht mehr, dass er eine klischeehafte sprachliche Konstruktion vor Augen hat, er hat sich an diese verbrauchte Manier gewöhnt und nimmt sie tatsächlich für die Wahrheit an. Zu dieser Untauglichkeit der Beschreibung in der gegenwärtigen Literatur notiert Handke:

„Eine solche Manier des Realismus gibt es heute etwa in der deutschen Literatur. Weithin wird mißachtet, daß eine einmal gefundene Methode, Wirklichkeit zu zeigen, buchstäblich `mit der Zeit` ihre Wirkung verliert. Die einmal gewonnene Methode wird nicht jedesmal neu überdacht, sondern unbedacht übernommen. Es wird so getan, als sei die Beschreibung dessen, was positiv ist ... in sprachlich vertrauten, nach der Übereinkunft gebauten *Sätzen* eine *natürliche*, *nicht* gekünstelte, *nicht* gemachte *Methode.* Die *Methode* wird überhaupt für die *Natur* gehalten. Eine Spielart des Realismus, in diesem Fall die Beschreibung, wird für naturgegeben gehalten ... in Wirklichkeit ist diese Art von Literatur genausowenig natürlich wie alle Arten der Literatur bis jetzt:...“[147]

Handke wollte die Beschreibungsimpotenz, bzw. die Künstlichkeit der Literatur in seinem Erzählwerk zum Thema machen. Aus diesem Grunde haben *Die Hornissen* keine Geschichte zum Thema, sondern den Erzählvorgang an sich. Dieser ist durch zahlreiche Widersprüche auf der Ebene des Diskurses und der Geschichte gekennzeichnet. Aus den Widersprüchen ergeben sich folglich zahlreiche antinarrative Verfahren, wie auch Susanne Rauscher in ihrer Untersuchung unterstreicht:

„Die antinarrativen Verfahren weisen auf eine intensive Beschäftigung mit dem Prinzip des Erzählens hin. Nicht das völlige Fehlen narrativer Methoden, sondern die spannungsreiche implizite Thematisierung der Erzählproblematik durch formale Mittel bestimmt die Qualität der Texte.“[148]

---

[147] Peter Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms.* Suhrkamp, Frankfurt, 1972, S. 20, 21.
[148] Susanne Rauscher: *Aporien und Paradigmen des Erzählens in der österreichischen Prosa der sechziger Jahre. Gezeigt an Texten von Thomas Bernhard, Peter Handke und Michael Scharang.* Diss. Wien, 1993, S. 132.
[149] Peter Handke: *Die Hornissen.* Suhrkamp, Frankfurt, 1977, S. 7.

Unter dem Vorwand einer zu präsentierenden Geschichte erscheint im Roman ein Erzähler, der sich an ein Buch erinnert, nachdem ihm etwas zugestoßen ist, was den Geschehnissen im Roman ähnelt. Er glaubt, den Roman einst gelesen zu haben, wobei es unklar bleibt, ob er es tatsächlich gelesen hat, oder ob es ihm von diesem Roman erzählt worden ist. Vor dieser Erfahrung wird ein Erinnerungsroman entfaltet, dessen Erzähler einen Roman über einen Roman schreibt. Nun versucht dieser Erzähler aus Erinnerungsbruchstücken den Roman zu rekonstruieren. Dabei bleibt es ungewiss, wann die Geschehnisse, von denen berichtet wird, nur den Helden, bzw. den metadiegetischen Erzähler im vermeintlich gelesenen Roman betreffen, wann aber den intradiegetischen Erzähler und seine Lebenssituation. Thematisch kreist die Geschichte um einen jungen Mann, der auf der Suche nach seinem Bruder auf unerklärliche Weise erblindet ist.
Der narrative Wirrwarr ergibt sich aus allen drei Ebenen des Diskurses. Die Stimme ist unklar, die Fokalisierung oft nicht zu deuten und die Zeit nicht zu rekonstruieren. Die Erzählung beginnt der Held des Romans, bzw. der metadiegetische Erzähler, der zugleich als autodiegetischer Erzähler fungiert, wobei die Fokalisierung auf den Bruder des autodiegetischen Erzählers übertragen wird:

„Damals, sagte mein Bruder, sei ich vor dem Ofen gesessen und hätte in das Feuer gestarrt. Er sei noch im Regen vor Tagesanbruch von hinten auf die Anhöhe gekommen; ohne zu schauen, sei er durch den Weidedraht in das Feld gestiegen, der Draht habe ihm ins Gesicht gekratzt, ...“[149]

Der Held des Romans erinnert sich an die Worte seines Bruders, wie er ihn beobachtet hatte, damals, als er vor dem Ofen saß. Seine Lage wird seitenlang in einer transponierten Rede durch die Fokalisierung seines Bruders geschildert, was durch den konsequenten Gebrauch von Konjunktiv deutlich wird.
Die Schwierigkeiten in Bezug auf den Erzähler und die Fokalisierung ergeben sich an den Stellen, wo es unklar bleibt, welche Stimme sich meldet und durch welche Erzählebene die Geschichte präsentiert wird.
So wechselt die Stimme im Abschnitt „Der Transport des ertrunkenen Bruders“, wo zwar von den Geschehnissen im Roman berichtet wird, aber aus dem Blickwinkel des

intradiegetischen Erzählers. Dies geht aus den metanarrativen Kommentaren hervor. Indem der Erzähler von weiteren Geschehnissen im Roman berichtet, nennt er den Helden des Romans „der Erzähler“[150], den Vater „der Vater des Erzählers“[151], womit man mit Intra- und Metadiegese spielt und die Illusion durch ein Erzählen aus zweiter Hand auflöst. Der Leser wird immer wieder daran erinnert, dass es sich hier um das Verfassen eines Romans über einen Roman handelt.

Der erste Ort der Handlung in diesem Abschnitt ist der Haushof, in dem sich der Held des Romans befindet. Der zweite Ort bezieht sich auf drei Männer, von denen einer ein Gendarm ist. Sie schieben einen Karren mit der Leiche des Bruders zu dem Haushof. Der dritte Ort ist die Schilfgegend, durch welche der Vater fährt. Alle drei Orte münden in den Haushof, nachdem der Karren angekommen ist. Dabei bleibt unklar, durch wessen Fokalisierung drei Orte der Handlung simultan dargestellt werden, denn ein autodiegetischer Erzähler könnte nicht gleichzeitig von den Geschehnissen an verschiedenen Orten berichten.[152]

Der intradiegetische Erzähler bleibt auch weiter präsent, so im Abschnitt „Die Reden des Gendarmen“. Hier wird aus der Erinnerung geschildert, wie der Gendarm auf den Protagonisten des Romans zugeschritten ist, um die traurige Nachricht zu überbringen. An dieser Stelle wird ein Einschub in Form einer Erinnerungspassage wiedergegeben, in dem geschildert wird, wie schmerzhaft die Erinnerungen des Erzählers daran sind, als der Vater im anderen Zimmer die Mutter schlug. Es bleibt unklar, welche Stimme sich in dieser Analepse meldet. Auch bei der weiteren Schilderung der Geschichte mit dem Gendarmen kommt es zum Wechsel der Erzählform, was zum Wirrwarr auf der Ebene der Stimme beiträgt:

„Mein Vater ist zum Teich gefahren, gebe ich dann ungefragt die weitere Auskunft, um nicht still sein und über die Hofstatt schauen zu müssen: er muß bald zurück sein, setze ich fort: müßte, verbessere ich mich. Die heiße Kartoffel verbrennt meine Hand.

---

[150] Peter Handke: *Die Hornissen,* S. 22.
[151] Peter Handke: *Die Hornissen,* S. 20.
[152] Vgl. die Analyse von Susanne Rauscher In: *Aporien und Paradigmen des Erzählens in der österreichischen Prosa der sechziger Jahre,* S. 139.

Der Vater des Erzählers schnürt die Zügel von der Sprosse, zieht sie mit sich den Wagen entlang, springt auf, besinnt sich noch im Sprung eines andern ... Das Pferd hat ihn und den Wagen schon aus den moorigen Furchen gehoben.
Die dort wegläuft, ist meine Schwester, ereifere ich mich. Der Gendarm winkt den Männern, indem er verkümmert die Hand dreht ...“[153]

Diese Stelle zeigt, wie das Wechselspiel des Erzählers sprunghaft und ohne Übergänge vollzogen wird. Durch dieses narrative Spiel und durch das gleichzeitige Überschreiten der Grenze zwischen Intra- und Metadiegese dekonstruiert man die Geschichte um den Helden im vermeintlich gelesenen Roman.
Der Held schildert danach wieder parallel, wie er im Gespräch mit dem Gendarmen und zwei weiteren Männern verstrickt ist, und der Vater die Fahrt gleichzeitig fortsetzt, um danach zu berichten, wie die Schwester den Vater wegen dieses traurigen Vorfalls aufsucht und nach Hause bringt. Diese parallele Schilderung stellt wieder die Glaubwürdigkeit des Erzählers in Frage, denn ein Ich berichtet zugleich von seinem Gespräch mit dem Gendarmen und den Handlungen des abwesenden Vaters.[154]
Den Abschnitt „Die Insekten auf den Augen des Pferdes“ durchzieht eine Erinnerungspassage. Durch den Wechsel des Tempus wird noch einmal auf den Erzählvorgang verwiesen, der das Erinnerte als Basis jeder Erzählung voraussetzt[155]:

„ ... an jenem Tag in einem Sommer, da die Sonne schien, die auch heute scheint, an einem Sommertag, der ein Sonntag war, der ein Sonntag ist, da ich vor der Zeit erwachte und wach und halbwach und schlafend wiederum da lag, da ich bis in den Schlaf aus dem Hof die Geräusche im Wind vernahm, ... da mir auffiel, daß das Schwirren der Überlandleitung hinter dem Haus verstummt war, daß jenes Schwirren verstummt ist, das Schwirren, dessen Verstummen mich an den Bruder erinnert, der nicht mehr hier ist, der zur Zeit nicht mehr hier ist ...“[156]

In „Das Ankleiden“ erfahren wir, dass der Erzähler, der sich an den Roman erinnert, nur vermutet, der Name des Helden aus dem Roman sei Gregor Benedikt. Durch die vage Erinnerung erweist sich der Erzähler noch mal als unzuverlässig.

---

[153] Peter Handke: *Die Hornissen*, S. 28.
[154] Vgl. Peter Handke: *Die Hornissen*, S. 31.
[155] Vgl. die Analyse von Rolf Günter Renner: *Peter Handke*. Metzler, Stuttgart, 1985, S. 2.
[156] Peter Handke: *Die Hornissen*, S. 54.

Das Spiel mit der Stimme und der Erzählebene setzt sich auch in weiteren Abschnitten fort, so in „Das Gesicht des Vaters“. Am Anfang dieses Teiles erscheint ein metanarrativer Kommentar mit der explikativen Funktion. Daran knüpft wieder der Held des Romans an mit der Beschreibung des Gesichts des Vaters. Hierzu ein Auszug aus diesem Abschnitt:

„Nachdem beschrieben worden ist, wie der Vater vom Teich zurückkommt: wie er das Pferd ausspannt, wie er armweise das Futter in den Stall trägt ..., setzt sogleich die Beschreibung fort mit dem Umkleiden und hernach mit dem Frühstück; nachdem aber beschrieben worden ist, wie der Vater in der Küche das Frühstück einnimmt, folgt die lange Beschreibung seines Gesichts ... Das Gesicht des Vaters wird von außen als sanft beschrieben. Mein Kopf ist seitwärts gewandt, damit er in das Ohr sprechen kann. Ich höre auch die Frau, die mit gerafftem Kleid, ohne mit den Fersen die Stapfen zu berühren, draußen über die Stiege eilt ...“[157]

Das Wechselspiel der Erzähler ist evident, auch der Übergang von Intra- in die Metadiegese, der immer wieder sprunghaft und ohne Ankündigung geschieht.
Der Abschnitt „Die Mauerschau“ beginnt mit einer metanarrativen Digression: „`Indem der eine den anderen führte`, hieß es an einer Stelle, `krochen die Brüder oft die steile geschnörkelte Stiege des Kirchturms hinauf in den Glockenraum.´“[158]
Ein weiteres Beispiel für den Wechsel der Stimme finden wir im Kapitel „Ameisen“. Dies ist ein Beispiel der Erzählung in der 2. Person. Hierzu ein Auszug:

„Dann siehst du ihn mit der Faust auf das Glas hämmern und darauf dort die Vorhut des Schwarms sich krümmen und lösen und zu den andern auf das Brett hinabstürzen. Er wendet sich an dich und trägt dir auf, indem er den Kopf wirft, ins Haus zu laufen. In der Küche triffst du eine Frau, die schon mit der Kelle das Wasser ohne Eile bedächtig aus dem Herd in den mächtigen Waschkessel schöpft; du reißt eine Tasse vom Tisch und hilfst ihr dabei ...“[159]

Die Gegenwart und die Vergangenheit schmelzen ineinander im Abschnitt „Die Türen“. Die Erzählebene bleibt dabei wieder undeutlich.:

[157] Ebenda, S. 94.
[158] Ebenda, S. 104.
[159] Ebenda, S. 160.

„`Es waren in dem Haus dort fünf Türen`. Es waren und sind in dem Haus dort fünf Türen, durch die ich gegangen bin, durch die ich gehe, bis ich in mein Zimmer gelange. Das Haus war und ist über die Stadt gebaut, von der ich hinauf zu dem Haus gehe.“[160]

Der erste Satz, der in Anführungsklammern angegeben ist, weist auf den intradiegetischen Erzähler hin, denn sein Bericht wird durch Zitat wiedergegeben. Die restlichen Sätze verschaffen durch die gleichzeitige Verwendung vom Präteritum und Präsens einen Wirrwarr auf der Erzählebene. Darauffolgend beschreibt der Erzähler das Haus und einen Mann, der gleichzeitig mit ihm in das Haus kommt. Dieses Haus ist offensichtlich eine Anstalt für Blinde:

„Ich gehe nun hurtig rechts (oder links) ihm voran zu der Tür, die ins Stiegenhaus führt. An der anderen Stange schleichen gebückt die Blinden dahin, die sich in den Saal zur Mahlzeit begeben. Dann bleibe ich stehen; ich höre gegenüber in einem langen Zug diese Blinden vorbeigehen; ...“[161]

Das Präsens in diesem Abschnitt kann man als historisches (narratives) Präsens deuten. Es bleibt aber in Anlehnung an das vorige Zitat weiterhin ungeklärt, welche Stimme sich an dieser Stelle meldet. Ferner verweist die Anmerkung unter Klammern auf die Unzuverlässigkeit des Erzählers, da er nach einer undeutlichen Erinnerung über die Geschehnisse berichtet. Die implizite Thematisierung des Erzählvorganges ist auch an dieser Stelle deutlich, denn die Authentizität des Erlebnisses wird durch die Erinnerung als Basis des Erzählens ins Relative und Unzuverlässige verrückt.
Im Abschnitt „Die Wespen“ wird noch einmal auf ein Erzählen aus zweiter Hand hingewiesen, was aus den Kommentaren des intradiegetischen Erzählers, in folgendem Zitat in Fettdruck angegeben, hervorgeht:

„Sie, die Frau des Mannes, ruht in dem Gemach, das vordem der Schwester gebührte; der Raum, **wird beschrieben,** sei hell, der Vorhang von der Art, daß er das Fenster nicht dunkel, vielmehr von der Sonne es schimmern macht; ...“[162]

---

[160] Ebenda, S. 164.
[161] Ebenda, S. 167.
[162] Ebenda, S. 175.

Ebenso bedeutend in diesem Abschnitt ist die Wendung des Erzählers an den Leser. Der Erzähler spricht den Leser an, um auf den Erzählvorgang als ein künstliches Gebilde hinzuweisen. Die Unlogik der Handlung und die daraus in Frage gestellte Kompetenz des Erzählers werden parodiert. Diese Absicht ist den folgenden Sätzen zu entnehmen:

„Wie (das laß ihre Sorge sein) wird sie (die Frau) in dieser Lage schlafen können, das Sirren und Jaulen der Wespen im Kopf, wie wird sie mit den festgepreßten Schenkeln ruhen können, mit der verschmolzenen Haut der Schenkel, die ganz innen schon glitschig und heiß und benetzt sind? Auch das laß ihre Sorge sein.“[163]

Die Beschreibung der Frau in „Die Wespen“ wird vom intradiegetischen Erzähler auf den Erzähler aus dem Roman übertragen, wobei die Fokalisierung sich auf den Bruder des Romanhelden bezieht. Der Held vermittelt die Worte seines Bruders, der ihm von den lästigen Wespen um die Frau erzählt habe. Der Wirrwarr geht aus dem dreistufigen Erzählvorgang hervor: der intradiegetische Erzähler erinnert sich an die Erzählung des Helden aus dem Roman, der sich nun wieder an die Worte seines Bruders erinnert, wobei das Erzählte aus dem Fokus des Bruders vermittelt wird. Dieses Spiel hinsichtlich der Stimme und der Fokalisierung, das wieder die Authentizität des Erzählens fragwürdig macht, sei an folgendem Auszug zu verdeutlichen:

„Sie, die Frau des Mannes, ruht in dem Gemach, das vordem der Schwester gebührte; der Raum, **wird beschrieben**, sei hell ... wie sie (die Frau) mit der echten, nicht vorgetäuschten Miene nun in den Schlaf fällt, in den unruhigen, zuckenden, fiebrigen Schlaf, aus welchem nur jetzt, einmal, wie im Wasser ihr Körper aufhüpft, ohne dass jedoch von den Lippen mit den Flecken des stockigen Bluts noch irgendein Laut dringt, wie der Leib also aufspringt, **klärte mein Bruder mich auf**, und noch in der Luft von einem ungestümen platzenden Beben gerüttelt wird, das auch nicht nachläßt, als der Schwarm der Wespen sirrend den Vorhang aufbuchtet, das vielmehr sich steigert und ansteigt, während der Schwarm sich dicht auf die flüssige, dunstende Haut häuft und heiß und prächtig die Stacheln ins Fleisch schlägt; es sind aber kleine Wespen, **beruhigte er mich**, mittlere Wespen, **sagte er,** nicht einmal so lang wie dein Zehennagel, kaum wie die hier auf meiner Hand, **sagte er**.“[164]

[163] Ebenda, S. 177.
[164] Ebenda, S. 178, 179.

Der Wechsel der Stimme ist weiterhin im Abschnitt „Die Frau“ zu verfolgen. An einer Stelle wendet sich der Erzähler mit dem vertrauten „du“ an den Helden: „Was hindert dich daran? Was hindert ihn daran, hinauszugehen und unter dem Dach den Balken entlang zur Stiege zu gehen?“[165] Durch den Wechsel der Erzählform wird auch die Erzählebene in Frage gestellt. Ein außenstehender Erzähler, der in die Geschehnisse nicht involviert ist, spricht den Helden aus einer anderen Ebene unmittelbar an. Man handelt also wider die logische Struktur der Erzählebene.

Der Wechsel der Stimme und der Hinweis auf die Unzuverlässigkeit des Erzählers hinsichtlich des zweistufigen Status der Erinnerung betrifft auch die weiteren Kapitel. Im Abschnitt „Der Sonntagsspaziergang“ berichtet der intradiegetische Erzähler vom Spaziergang des blinden Jungen, um im darauf folgenden Abschnitt „Das Kartenspiel“ zum metadiegetischen Erzähler zu wechseln, da sich der Held daran erinnert, wie er sich mit seinem Bruder, während der Vater Karten spielte, unter dem Tisch zu verstecken pflegte.

Außer dem Wechsel der Stimme kommt häufiger vor, dass der intradiegetische Erzähler durch Kommentare auf den Erzählvorgang hinweist. In „Der Vorraum“ wird durch Intradiegetik von der Erfahrung des Helden in einem Kino erzählt. Der ganze Abschnitt ist unter den Anführungszeichen angegeben, womit dem Leser angedeutet wird, dass es sich an dieser Stelle um den intradiegetischen Erzähler handelt, der die Geschichte im Roman durch Zitat präsentiert. Die Doppelebene des Erzählens kommt durch Einschübe des intradiegetischen Erzählers zum Ausdruck, der sich an die Erzählung des Helden aus dem Roman erinnert. Hierzu ein Auszug:

„ ´... er hat hier, da er in seinem Winkel sitzt, die Beine, **so heißt es**, von sich gestreckt, er hat hier die Möglichkeit, sich dessen, was ihm geschieht, zu erwehren; ... Die Stille (**dies ist der zweite Ausdruck, dessen er sich erinnert)** rauscht in seinem Kopf.´“[166]

Die Kommentare des intradiegetischen Erzählers sind in Fettdruck angegeben. Sie verweisen auf den Erzählvorgang und seine Fragwürdigkeit, da er aus etlichen

[165] Ebenda, S. 182.
[166] Ebenda, S. 201.

Erinnerungen zusammengesetzt wird. Die weitere Konsequenz dieser Kommentare ist die Auflösung der erzählten Wirklichkeit.

Die Doppelebene der Erinnerung wird sowohl explizit als auch implizit thematisiert. Im Abschnitt „Der Aufenthalt im Café“ schildert der intradiegetische Erzähler die Erinnerungen des Helden an jenen fatalen Novembertag. Die Erinnerung des Erzählers an die Erinnerung des Helden aus dem Roman ist als ein parodistisches Spiel mit der Unzuverlässigkeit und Subjektivität der Vermittlung einer Geschichte zu deuten. Später heißt es, der Held versucht das Unglück abzuwenden, indem er etwas Gewöhnliches oder Allgemeines tut, so wird er zum Beispiel das Fahrrad zurückfahren, während er auf die Rückkehr seines Bruders wartet. Dieser Zwiespalt in seinem Inneren wird im Abschnitt „Der Zwiespalt“ durch Abwechslung zweier Erzähler verdeutlicht, wobei die metanarrativen Überlegungen auf den Erzählakt hindeuten, der immer letztendlich als beliebiges Spiel die Unzuverlässigkeit, bzw. die Nicht-Authentizität der Geschichte zur Folge hat:

„Er wird nicht gehen: er ist schon gegangen und dort; die Erwägungen haben ihn unterdessen von dem Lokal zu dem Kino gezogen. Er wird weitergehen. `Ich` gehe weiter. Es sind aber noch andere Lösungen möglich: etwa hätte ich vor der Mauer des Kinos wieder auf den Omnibus warten können.“[167]

Dieser Weg im Abschnitt „Der Heimgang“ wird vom intradiegetischen Erzähler dargestellt. Er erinnert sich an den Sandgeruch in einer Sandgrube, in der er damals, als er die Brüder suchte, die Brüder vermutet habe, erinnert sich an andere Geräusche, an seine Mutter. Er erinnert sich auch an den Abend, an dem er erblindet ist, und an dem der Bruder zurückgekommen war. Diese Erinnerung ist aus dem Blickwinkel der Intradiegetik vermittelt, was durch Kommentar im Konjunktiv deutlich wird: „An demselben Abend, an dem er damals erblindet ist, **sei der Bruder nach der Beschreibung** wieder nach Hause gekommen.“ [168]

In dem Abschnitt „Die Hornissen“ wechselt die Erzählform in die 2. Person. Diese Erzählform könnte man als ein Selbstgespräch des Erzählers deuten, in dem die Überlegungen zu den Schwierigkeiten bei der Vermittlung einer Geschichte ausgearbeitet

[167] Ebenda, S. 230.
[168] Ebenda, S. 252.

werden mit einem pointierten Schluss zu der zwiespältigen Stellung der Sprache bei der Vermittlung.

Erst im vorletzten Abschnitt des Romans „Die Entstehung der Geschichte“ wird die dreistufige Ebene des Erzählens aufgeklärt. Man greift auf die Stellung des Außenerzählers zurück, jenes Erzählers, der sich an das Buch erinnert. Die Aufklärung geschieht durch einen weiteren Außenerzähler, so dass an dieser Stelle deutlich wird, dass die ganze Geschichte in einen doppelten Rahmen eingebettet ist: Extra –, Intra –, Metadiegese. In der Extradiegese werden die Bedingungen geschildert, unter welchen die Geschichte erzählt wurde. Dieser Exkurs kann sich sowohl auf den intradiegetischen Erzähler beziehen, der Erzähler, der sich an das Buch erinnert, als auch auf den beliebigen Leser, der irgendwann selbst zum Erzähler wird. Das Verschmelzen vom Akt des Lesens und Erzählens ist dem folgenden Auszug zu entnehmen:

„Heiß macht ihn nur, was er nicht weiß. Was er weiß, lässt ihn kalt. Wenn er zwar von etwas weiß, aber nicht erfahren kann, was es ist und wie es ist, so verlockt es ihn zu wissen. Das Unerreichbare lockt. Das scheinbar Vergessene lockt. Bisweilen lockt ihn nur der unwegsame Weg, der in dem Buch beschrieben ist... Jedoch weiß er nicht mehr, wie er zu dem Buch gekommen ist.“[169]

Und an einer weiteren Stelle wird noch mal auf die Fragwürdigkeit hinsichtlich der Authentizität des Vermittelten eingegangen:

„Jedoch hat seine Erinnerung keine Beweiskraft; was er ausgedacht hat, braucht nicht wahr zu sein, in dem Sinn, daß es mit den Vorgängen im Buch glaubwürdig übereinstimmt; es braucht nur möglich und vorstellbar zu sein, dadurch, daß es an sich glaubwürdig ist; eine falsche unnatürliche Aussage würde von der Erfahrung ab- und zurückgewiesen.“[170]

Dass auch die Gemeinsamkeiten zwischen Erzähler feststehen, welche den intradiegetischen Erzähler wahrscheinlich dazu veranlasst haben, von diesem Buch zu erzählen, geht aus dem folgenden Satz hervor: „Indessen zweifelt er nicht, daß er das

[169] Ebenda, S. 271.
[170] Ebenda, S. 275.

Buch vorzeiten gelesen hat; da er es also gelesen hat, kann er damals das Augenlicht noch nicht verloren haben.“[171]

In diesem Abschnitt erläutert also eine dritte Erzählinstanz die Erinnerung des intradiegetischen Erzählers. Ferner wird durch den Hinweis, dass der Erzähler, der sich an das Buch erinnert, sich dessen sicher ist, dass in der Geschichte nicht erwähnt wurde, wie der Junge blind wurde, aber das ein Kriegszustand herrschte, die Geschichte weiter rekonstruiert. Man geht auch davon aus, dass der Blinde aus dem Roman die Geschichte retrospektiv vermittelt hat, weil ihm an einem bestimmten Tag ähnliche Begebenheiten zugestoßen sind wie an dem Tag, als er auf der Suche nach seinem Bruder war.

Außerdem wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass sich der Leser auf den blinden Erzähler, der sich bruchhaft an ein Buch erinnert, nicht verlassen kann. Denn das, woran er sich erinnert, muss mit den Geschehnissen im Buch nicht übereinstimmen. Dieser Hinweis richtet sich auf den allgemeinen Status einer Erzählung.

Der Roman schließt mit dem Abschnitt „Das Aussetzen der Erinnerung“ ab. Da meldet sich zum letzten Mal der metadiegetische Erzähler. Das ist der Held aus dem Roman, der sich an seinen Bruder erinnert. Der letzte Abschnitt schließt mit einer Metapher des Sprachspiels oder Erzählspiels:

„Der über das Schneefeld geht, wird achten, unbeschwert mit leichten Füßen zu gehen; unter dem Glas ist die Eisschicht noch hart ... Wenn er gerufen wird, darf er nicht halten oder Antwort geben. Als ich ihn anrief, brach er ein. Als er den linken Fuß herauszog, brach der rechte ein. Als er den rechten Fuß herauszog, brach zusehends auch der linke ein. Als er in Lauf fiel, brach er beidseits ein. Unter der Eisschicht ist der Schnee aus dichtem Staub.“[172]

So das Gleichnis für den Erzählvorgang, der einen gleichmäßigen Rhythmus und Gleichgewicht zwischen der Imagination und persönlicher Erfahrung voraussetzt. Sobald man aus diesem balancierten Erzählfluss herausfällt, rutscht man in das Formlose der unzähligen Fragmente der Wirklichkeit, in die bloßen Tatsachen.

Ein deutliches Merkmal der *Hornissen* ist die explizite Thematisierung des Erzählaktes und die gleichzeitige Dekonstruktion der Geschichte. In dem Abschnitt „Die

[171] Ebenda.
[172] Ebenda, S. 276, 277.

Ertrinkungsgeschichte“ wird von der Ertrinkungsgeschichte berichtet, bei der Matt nach dem Streit mit dem Bruder Hans von einem Fels sprang, sich an eine Liane haltend, und dabei, da sein Schwung das Seil aus dem Baum gerissen hat, im Bach der Schlucht verunglückte. An dieser Stelle wird eine Verfremdung im Vorgang des Erzählens vollzogen, die sich durch Äußerungen wie „Ich erzähle.“[173] oder „Ich fange noch einmal zu erzählen an.“[174] reflektiert. So stellt das erzählte Geschehen nur einen Vorwand dar, der ermöglicht, die eigentliche Geschichte über die Entstehung einer Erzählung zu thematisieren. Hierzu die Beispiele für die Thematisierung des Erzählaktes:

„Man könnte so fortfahren, indem man erzählte, daß sie (die Brüder Matt und Hans) zuletzt gemeinsam gesehen wurden, als sie etwa gegen Abend, ... die Böschung hinauf zu der Landstraße stiegen und in einem gewissen Abstand ... die gestohlenen Rüben zerkauten.
Dies alles sind nur Beispiele.
Ein Beispiel ist es auch, wenn ich erzähle, dass sie aus einem Auto gesehen wurden, ...“[175]

In „Die Entstehung einer Episode beim Frühstück“ wird die Wahrnehmung der Welt eines Blinden veranschaulicht. Dieser Teil der Erzählung beginnt mit dem Satz: „Als ich dort war“.[176] Da es ständig zum Wechsel der Erzählstimme im Roman kommt, ist man sich oft nicht sicher, welche Erzählstimme sich meldet. Es geht aber auch in diesem Abschnitt um den Erzählvorgang, er wird implizit thematisiert. Der Erzähler schafft sich nämlich durch die Reihung der Innenbilder eine Erzählwelt. Auf diesen inneren Vorgang deutet die Metapher des Blinden hin. Nicht durch die äußere Welt, sondern durch die Reihung der Innenbilder, die als Erlebtes auftauchen und wieder gelöscht werden, entsteht die Erzählung, bis zu einem Punkt, wo sich die Bilder von sich aus weiter entwickeln, ohne Einfluss des Erzählers. Hier sind die Ansätze eines narrativen Verfahrens bei Handke vorzufinden, das sich in späteren Werken in der Tilgung des Erzählers erkennen lässt. Der Erzähler in diesem Abschnitt entwirft einen retrospektiven Blick auf Geräusche der vorbeifahrenden Züge. Anhand der Geräusche machte sich der Erzähler Bilder von Fahrenden, Abteilen, Koffern usw. Das Geräusch war der Zugang

[173] Ebenda, S. 40.
[174] Ebenda, S. 42.
[175] Ebenda.
[176] Ebenda, S. 81.

zur Welt, die höchst sensibilisierte Art der Wahrnehmung, auf deren Grundlage er eine Vielfalt von Bildern der äußeren Welt entwickelte. Durch die Tilgung des Verbalen und die Betonung der Sinneswahrnehmungen, die sich in lebhafte Bilder verwandeln, wird methaphorisch auf die Entstehung einer neuen Erzählung hingedeutet. Aus dieser Erfahrung kommt immer wieder die Erinnerung an den vorbeifahrenden Zug, die leitmotivisch den Roman durchzieht und für das Leben stehen könnte, dessen Vergänglichkeit durch die Umsetzung des Erlebten in das Erzählte überbrückt wird. Die Erzählung lässt sich als Umsetzung der Wirklichkeit in persönliche Bilder deuten. Der Erzähler bedient sich des folgenden Sprachspiels am Ende dieses Teiles:

„Es ist etwas in der Beschreibung vergessen worden. Nein. Es ist mit Absicht nicht erwähnt worden. Nein, es ist vergessen worden. Nein. Ich weiß nicht, wovon“[177]

Durch den metanarrativen Hinweis unterbricht man wieder die Geschichte mit der Absicht, die Aufmerksamkeit noch einmal auf die Darstellung zu lenken. Der Erzähler erinnert sich bruchhaft an die Erzählung, wodurch er nicht als ein zuverlässiger Erzähler fungieren kann. Zugleich wird der Leser in das Wesen des Erzählvorgangs eingeweiht, denn man prüft, ja parodiert die elliptischen Stellen in einer Erzählung.

Ein ähnliches Beispiel dieser Erzählabsicht finden wir im Abschnitt „Die Mittagsruhe“. Der Erzähler beschreibt das Benehmen des bedrohlich wirkenden Vaters während der Mittagsruhe. Die Geschichte wird durch montierte alternative Varianten des Erzählerberichtes aufgelöst: „Dann (als es vorbei ist, als es geschehen ist, nachher, später, danach) dann will er (der Blinde) stockblind in den Ort gehen, um die Ankunft des planmäßigen Wagens zu erwarten.“[178]

Im Abschnitt „Der vergessene Gegenstand“ versucht der Erzähler sich noch mal zu erinnern, welcher Gegenstand in der Erzählung vergessen worden sei.

Der Wirrwarr auf der Ebene der Stimme entsteht, wie oben erwähnt, auch dadurch, dass der Erzähler die Geschichte nach einer bruchhaften Erinnerung vemittelt, und sich somit nicht auf seine Erinnerung verlassen kann. Diese Unzuverlässigkeit kommt sowohl aus

[177] Ebenda, S. 94.
[178] Ebenda, S. 174, 175.

impliziten Äußerungen des Erzählers als auch durch deren explizite Thematisierung zum Ausdruck.

In der Erzählung wird elliptisch ausgelassen, wie der junge Mann auf der Suche nach seinem Bruder erblindet ist. An dieses zentrale Geschehen kann sich der Erzähler nicht erinnern. Aber im kurzen Abschnitt „Die Erzählung der Schwester“ vermittelt der Held die Worte seiner Schwester zu diesem Vorfall, der sich zum Zeitpunkt des Gesprächs schon abgespielt hat:

„Meine Schwester sagte, an jenem Tag im November sei ich blind geworden. Durch den hohen, tiefen Schnee hätten in einem Militärfahrzeug zwei Angehörige der Streitkräfte mich von irgendwoher zurück in die Ortschaft gebracht. Dies sei schon am Abend gewesen ...“[179]

Der Erzähler kann sich selbst an dieses Geschehen, das ihn persönlich angeht, nicht erinnern.

Bei der Beschreibung der Bewegungen des Mannes mit dem Seesack wird noch mal auf die Unzuverlässigkeit angespielt. Es wird nach der Vermutung erzählt, wie der Mann mit dem Seesack den Omnibus versäumt habe und in dem Milchwagen weiter mitgenommen werden musste. Die Vermutungen werden simultan entfaltet. So geht der Erzähler davon aus, dass der Mann mit dem Seesack, während die Familie im Wagen der Besitzer von der Kirche abfuhr, sich, nachdem er vom Milchwagen ausgestiegen sei, in der Schlucht herumtreiben musste. Der Erzähler ist nicht imstande, die Geschichte wahrheitsgetreu zu vermitteln. Er hat keinen genauen Überblick über die Geschichte, vielmehr setzt er die Geschichte aus Vermutungen zusammen, was die Glaubwürdigkeit in Frage stellt.

Der Erzähler vermittelt die Geschichte aus einer spezifischen Perspektive auch durch den Umstand, dass er blind ist.

In der Geschichte „Das Fahrrad“ schildert der Held des Romans, wie er am vorigen Tag von den Schulkindern beim Fahrradfahren beobachtet wurde, als er bis zur Haltestelle kam, an der er angeblich das verbliebene Fahrrad seines Bruders an eine Adresse abschicken wollte. Der Erzähler erinnert sich an diese Vorgänge nicht, während ihn die Schulkinder dazu drängen, einzugestehen, dass das vorgefundene Fahrrad ihm gehöre. Dieser Dialog wird durch *verba dicendi* ergänzt, wenn es sich um die Worte des

[179] Ebenda, S. 120.

Erzählers handelt. Die andere Seite, bzw. die Worte der Schulkinder werden durch *auditive verben* eingeführt, was die Fokalisierung unterstreicht. Denn der Erzähler, der blind ist, ist der Wahrnehmende. Die Betonung liegt auf seiner Wahrnehmung der äußeren Welt, und nicht auf den äußeren Geschehnissen. Hierzu einige Beispiele für die Veranschaulichung der Perspektive eines Blinden.

„Welches Rad? sage ich. Das vor dem Kino, höre ich einen sagen. Wo soll ich ein Rad herhaben? sage ich. Ich hätte es dort abgestellt, höre ich einen andern sagen. Wann? sage ich. Am Nachmittag, höre ich wieder einen sagen.“[180]

Die Betonung beruht auf der Wahrnehmung des Blinden, der die äußere Welt durch Hörsinne perzipiert und daraus ein inneres Bild von der Außenwelt entwirft. Seine Sichtweise unterscheidet sich von der herkömmlichen und basiert auf einer anders beschaffenen Wahrnehmungsweise, was am Ende der Geschichte noch mal unterstrichen wird, und zwar durch die Äußerung des Erzählers: „Obwohl ich blind bin, schau ich sie an.“[181] An dieser Stelle ist noch einmal die Vorwegnahme eines neuen poetologischen Programms vorzufinden, das in der Metapher der Blindheit die Abkehr von der herkömmlichen Wahrnehmungsweise signalisiert.

Die zwei darauf folgenden Abschnitte „Der Verlust der Namen“ und „Der Kirchgang“ dienen noch mal zur Verdeutlichung der Wahrnehmung des Blinden. In dem ersten Abschnitt wird geschildert, wie der Held die äußere Welt auf die Geräusche reduziert, so dass die Gegenstände, die er wahrnimmt, ihre Namen verlieren, sie werden nicht rational erfasst und zu Namen oder Begriffen umstrukturiert, sondern sie verbleiben in einer Welt der höchst sensibilisierten Hörsinne, in der das Geräusch als auditives Medium das Dasein bestimmt. Auch an dieser Stelle wird metaphorisch auf das neue poetologische Programm aufmerksam gemacht, in welchem nicht mehr die Gesetze der verbrauchten Sprache und auferlegten Wahrnehmung herrschen, sondern ein literarisches Schaffen, das sich zur Grundlage die Sinneswahrnehmungen macht und deren Umstrukturierung in das Bildhafte. Im zweiten Abschnitt schildert der Erzähler seine Wahrnehmung der äußeren Welt durch das Gespräch mit dem Vater auf dem Weg zur Kirche. Sowohl seinen Dialog

[180] Ebenda, S. 58, 59.
[181] Ebenda, S. 65.

mit dem Vater als auch den Dialog des Vaters mit anderen Menschen gibt er durch indirekte Rede wieder, die er mit *verba dicendi* ergänzt. Der Vorgang der indirekten Rede dient dazu, die subjektive Wahrnehmung des Erzählers zu unterstreichen, wobei das Gewicht nicht auf dem Gesagten der anderen Figuren beruht, sondern auf der Art und Weise der persönlichen Wahrnehmung der anderen und ihren Äußerungen seitens des Blinden.

Im Roman *Die Hornissen* wird keine Geschichte präsentiert, sondern der Erzählvorgang. Mit anderen Worten ist es die Geschichte über die Entstehung einer Erzählung. Die Geschichte im traditionellen Sinne einer sukzessiven Reihenfolge von logisch-kausal verknüpften Geschehen wird in den *Hornissen* aufgelöst. Die Illusion von einer Geschichte zerstört zunächst die Ebene des Diskurses. Der Wechsel der Stimme führt dazu, dass sich kein fester Erzähler herauslesen lässt. Demzufolge bürgt keine Stimme für die Authentizität der Geschichte. Dazu kommt der Wirrwarr auf der Erzählebene, so dass man sich oft nicht sicher ist, wessen Geschichte präsentiert wird. Ob die vom Helden aus dem Roman oder die von dem Erzähler, der sich an den Roman erinnert. Die Gestaltung der Zeit ist ebenso verwirrend, was die Ebene der Geschichte zusätzlich auflöst. Es ergibt sich ferner aus dem Wechsel des Tempus eine weitere Unklarheit in Hinsicht auf die Frage, wessen Geschichte präsentiert wird. Nicht zuletzt wird die Geschichte auch dadurch demontiert, dass sich der Erzähler als unzuverlässig erweist.

Die narrativen Verfahren auf der Ebene der Geschichte tragen auch nicht zu einer Konstituierung der Illusion bei, sondern zu ihrer Auflösung. So gibt es viele Abschnitte, in denen unmotivierte Handlungen vermittelt werden. Die Schilderung des Lebens des blinden Helden im Abschnitt „Der Aufenthalt vor der Mauer“ ist ein Beispiel dafür. Es wird geschildert, wie der Blinde einen mühsamen Weg zum Schuppen unternimmt, sich dabei an einer Mauer haltend, um das Fahrrad aufzustellen. Nachdem er gekommen ist, findet er kein Fahrrad, und ist sich darüber auch nicht sicher, dass da jemals eins gestanden sei. Dieses Geschehen bleibt unmotiviert und trägt zu keiner Progressivität der Geschichte bei.

Der Schuppen ist der Ort der Handlung auch im Abschnitt „Die Katze“. Die Schilderung des Erzählers wie ein Huhn geschlachtet wird bleibt ebenso unmotiviert wie auch der

Eingang der Katze in den Schuppen. Die einzelnen Motive klaffen auseinander, statt sich zu einer Geschichte zusammenzufügen.

Dazu kommt es, dass die einzelnen Kapitel keine kohärenten Einheiten thematisch bilden, da ihre Chronologie durch Erinnerungseinschübe aufgelöst wird. „Die Liturgie“ endet beispielsweise mit zwei Einschüben. Der erste enthält das Gespräch zwischen den Brüdern in slowenischer Sprache, der zweite knüpft an den Dialog mit dem Vater und die Frage des Erzählers nach dem Omnibus an. Diese Einschübe, die ohne jegliche Einführung für sich stehen, haben die Funktion, durch sprunghafte Erinnerungsbrüche die Chronologie und die Kausalität der Geschichte zu zerstören. Somit lässt sich die lineare Abfolge der Geschichte - die Kindheit der Brüder, der Tod des Bruders, der Vorfall, dass der Erzähler blind wurde, die Erinnerungen des Helden an den Bruder, durch sprunghafte Erinnerungen nur mühsam rekonstruieren und an manchen Stellen wird es verhindert, einen Zusammenhang zwischen den einzelnen Geschehen herzustellen.

In der „Inschrift an der Mauer“ knüpft der Erzähler an die Auseinandersetzung von Gregor und den Schulkindern an. Dem Leser wird eine genaue Beschreibung dessen geliefert, wie diese Inschriften von den Kindern sorgfältig geschrieben werden, um einen, der ein Vergehen leugnet, bloßzustellen. Diese Beschreibung wie viele andere Beschreibungen, die im Roman vorzufinden sind, stehen lose für sich da als detaillierte Schilderungen von unmotivierten Vorkommnissen.[182] Durch diese Beschreibung wird der Leser noch mal in die Geschichte um das Fahrrad eingeführt, in der Gregor bestritt, dieses am helllichten Tage durch den Ort gefahren zu haben. Dem Anschein nach knüpft man thematisch an das Geschehen um das Fahrrad, dieses Geschehen bleibt aber letztendlich für die Geschichte irrelevant. So hält sich der Erzähler nicht nur an keine Chronologie, sondern es werden die Erinnerungsstücke in Form von Analepsen nach Zufall vermittelt, die thematisch nicht abgeschlossen werden. Es gibt auch ganze Abschnitte, die an die Geschichte thematisch nicht anknüpfen, die aber unmittelbar nach der Beschreibung eines Geschehens montiert werden, so der Abschnitt „Der Hund“, was die Chronologie und Kausalität zusätzlich auflöst.

---

[182] Susan Thorne führt den Terminus „ atomisierte“ Deskription ein – eine detailierte Analyse verschiedener Inhalte, die unabhängig voneinander sind. In: *Disjunctive Discourses. Narrative dislocation in Johnson, Böll, Handke, and Bernhard.* Kingston, Diss. 2007, S. 112.

Ein ähnliches Beispiel ist der Abschnitt über die Müdigkeit, nach dem die „Erzählung der Schwester“ einmontiert wird, und der dadurch von dem Abschnitt „Der Beginn der Mahlzeit“, obwohl thematisch daran anknüpfend, getrennt wird. Durch Montage von unmotivierten Passagen wird die lineare Abfolge und der Zusammenhang immer wieder aufgelöst. In Hinblick auf das Verfahren der Montage bezeichnet Susanne Rauscher *Die Hornissen* als einen Montageroman, da sie die Montage als auffälliges Merkmal des Textes sieht, und zwar auf beiden Ebenen, die Ebene des Diskurses und die Ebene der Geschichte. [183]

Zur Dekonstruktion der Geschichte dienen auch diejenigen Passagen, in denen banale Handlungen detailliert beschrieben werden und somit viel Erzählzeit in Anspruch nehmen, ohne für die Geschichte relevant zu sein. So der Abschnitt „Ausguß“, in dem das Herumtreiben um einen schlecht riechenden Ausguss geschildert wird, und das Spiel mit den Fliegen, die um eine Milchmaschine summen. Im Kapitel „Das Wespennest“ werden diese Erinnerungen fortgesetzt. Man schildert retrospektiv die Ereignisse mit der Leiter im Schuppen. Der Held erinnert sich an seine und seines Bruders Erinnerung an dieses gemeinsame Erlebnis. Die doppelte Ebene der Erinnerung ist aus den Ergänzungen wie „hast du gesagt“ oder „habe ich gesagt“ zu erschließen. Die liebste Beschäftigung des Bruders war, nach den Fliegen zu jagen. Sie zerstören ein Wespennest und der Bruder zerquetscht eine Fliege. Um von der Geschichte abzulenken, werden die banalen Handlungen nicht nur detailliert beschrieben, sondern auch durch zu häufig eingesetzte Ergänzungen, die überflüssig wirken, verstärkt ins Parodische gezogen. Dieses Spiel mit der Geschichte, die zwar formal präsent ist, aber immer wieder in die Thematisierung des Erzählvorganges hinüberfließt, zerstört den Erwartungshorizont des Lesers und lenkt seine Aufmerksamkeit ausschließlich auf den Erzählvorgang. Ein ähnliches Beispiel für das Spiel mit dem Erwartungshorizont finden wir im Kapitel „Die Liturgie“.

Zunächst wird eine sehr spannende Atmosphäre vom Erzähler herbeigezaubert, als ob der Leser während der Liturgie auf ein ungeheuerliches Geschehen vorbereitet werden sollte, um am Ende diesen Erwartungshorizont zu zerstören. Dadurch wird der Erzählvorgang als ein beliebiges Spiel entlarvt. Hierzu ein Ausschnitt aus der „Liturgie“:

---

[183] Susanne Rauscher: *Aporien und Paradigmen des Erzählens in der österreichischen Prosa der sechziger Jahre*, S. 134, 138.

„Nach diesem aber, ohne zu lügen, hatte sich dieses ereignet: Aus der Nische der Mauer hatte der rechte die Kannen des Weins und des Wassers genommen, von der Seite her war er die Stufen eilends hinangestiegen, mit dem Wein und dem Wasser hatte er über dem Kelch die Finger des Priesters beschüttet. Stracks war der linke empor zu dem Buch gestiegen, in Vorsicht, wie der Priester den Kelch zu dem Volk, hatte er schräg das Buch mit dem Ständer heruntergetragen. Dann aber hatte sich dieses ereignet: In der Mitte war der Diener dem andern begegnet, ... der rechte hatte dem Priester das Barett gereicht, der Priester hatte es sich auf den Kopf gesetzt, wieder hatten sie sich zum Volke gedreht, ... mit einem Teil der Gerätschaft war der Priester, indem er sie paarweise vor sich hertrieb, hinter ihnen einhergegangen; es war jedoch nichts geschehen.“[184]

Ein weiteres Element der Dekonstruktion findet man auf der kommunikativen Ebene. Der Erzähler begrenzt sich an manchen Stellen nicht darauf, eine Information an den Adressaten durch das erzählte Geschehen zu vermitteln, sondern er überschreitet seinen Status des Absenders der Information, indem er durch überflüssige Ergänzungen dem Leser ironisch auferlegt, wie er diese Stellen zu deuten hat. Ein Beispiel ist der Dialog zwischen den Brüdern im Kapitel „Die Ertrinkungsgeschichte“:

„Zuerst ich, dann du. (Nach dem einen solle der andere springen.) Ja. (Er ist einverstanden) Der mit der Liane schaute mit aufgerichtetem Kinn zum anderen Ufer. (Dies läßt vermuten, daß er sich noch nicht schlüssig ist.) Du bist feig. (Erneut wird auf des einen Stolz gepocht.) Nein. (Der Vorwurf wird abgewiesen.)“[185]

Gregor Benedikt, der Held aus dem Roman, fungiert als autodiegetischer Erzähler mit der internen Fokalisierung. Die Konsequenz dessen ist ein begrenzter Einblick in die Geschichte. Von anderen Figuren erfährt man nur aus dem Blickwinkel von Gregor, und das auch teilweise, da sich der intradiegetische Erzähler an die Erzählung von Gregor undeutlich erinnert. Die anderen Figuren tragen keine individuellen Merkmale, ihre Verhältnisse untereinander sind nicht zu rekonstruieren und ihre Relevanz in Bezug auf die Geschehnisse bleibt unklar. Sie tragen auch keine Namen, sondern werden als Vater, Schwester, Bruder oder die Frau des Vaters auf ihren familiären Bezug reduziert. Der Aufbau dieser Figuren schrumpft auf das familiäre Verhältnis zu Gregor. So entzieht man

[184] Peter Handke: *Die Hornissen,* S. 110 – 112.
[185] Ebenda, S. 46.

dem Leser die Möglichkeit, die Geschichte durch den Blickwinkel und die Handlungen der anderen Figuren zu rekonstruieren. Sie fußt ausschließlich auf einer Doppelerinnerung der zwei Erzähler.

Wie aus der obigen Analyse hervorgeht, stellen *Die Hornissen* die Dekonstruktion der Wirklichkeit, so wie sie in literarischen Werken präsentiert wird, dar. Dies ist durch Entblößung der üblichen narrativen Mittel gelungen. Auf der Ebene des Diskurses sind die Stimme, die Erzählebenen und die Zeit dekonstruiert. So ist es oft unklar, welche Stimme sich meldet. Die Erzählform wechselt häufig. Die Erzählebenen sind vermischt, wodurch sich eine Unklarheit in Bezug auf den Erzähler und die Geschichte ergibt. Das Tempus wechselt auch an einigen Stellen, so dass man sich nicht sicher ist, wessen Geschichte präsentiert wird.

Dazu kommt es, dass sich der Erzähler als unzuverlässig erweist. An Vieles kann er sich nicht erinnern. Einige Geschehnisse schildert er nach der Vermutung. An machen Stellen berichtet er über die Geschehnisse, die er nicht sehen kann. Es kommt auch vor, dass er unlogische Handlungen vermittelt. Die Unzuverlässigkeit ergibt sich schließlich aus der zweifachen Erinnerung: der Erzähler erinnert sich an den Erzähler, der sich an seine Kindheit erinnert.

Die Geschichte wird weiterhin dadurch verfremdet, dass der Erzählakt sowohl explizit als auch implizit thematisiert wird.

Die Ebene der Geschichte lässt sich nur mühsam und nicht vollkommen rekonstruieren. Die lineare Abfolge wird häufig durch Analepsen aufgelöst, von denen einige für die Geschichte irrelevant bleiben. Häufig kommt es zu langen Beschreibungen von unmotivierten Handlungen. Auch banale Handlungen beanspuchen viel Erzählzeit. Sie tragen zu keinem Voranschreiten der Geschichte bei, sondern lösen sie ins Parodische auf. Parodisch wirkt auch die Auflösung der Spannung. Es gibt weiterhin viele montierte Abschnitte, die thematisch an die vorigen nicht anknüpfen, wodurch die Geschichte an ihrer Kausalität verliert. Die Namen der Figuren, die für die Geschichte relevant sind, sind auf ihre familiäre Verhältnisse reduziert. Es findet kein Aufbau dieser Figuren statt, sie bleiben eher skizzenhaft. So lässt sich die Geschichte aus ihrer Perspektive nicht rekonstruieren. Schließlich wird die kommunikative Ebene überschritten, indem der

Erzähler durch banale Ergänzungen die Deutung der Geschichte seitens des Lesers ins Parodische zieht.

Aus den angewandten narrativen Verfahren ergibt sich eine vollkommene Dekonstruktion der Geschichte. Man kann in dieser Hinsicht der These von Susan Thorne zustimmen, dass man *Die Hornissen* als eine Metafiktion, bzw. Metanarration deuten sollte.[186] Handke spielt mit den üblichen narrativen Verfahren, um sie als verbraucht und nichtssagend zu entblößen. Die Wirklichkeit bleibt eine vom Erzähler subjektiv und beliebig erzeugte Illusion. Dadurch erweisen sich alle „realistischen" Konventionen als „falsche Spiele", und es wird versucht, sich den neuen narrativen Methoden für die Vermittlung der Wirklichkeit zu nähern. In Bezug auf diese Suche unterstreicht Christine M. Kraus in ihrer Untersuchung, dass Handke auf neuen Methoden besteht, weil alles Formulierte einen Authentizitätsverlust erleidet, wenn es nachgeahmt wird.[187] *Die Hornissen* verbleiben nicht auf purer Dekonstruktion, und der Keim dieser neuen narrativen Methoden, wie wir sie in den späteren Werken von Handke kennen, zeigt sich, wenn auch nur umrisshaft, schon in den *Hornissen*. Darauf verweist die Metapher des blinden Erzählers, der sich von den herkömmlichen Konventionen fernhält, und statt dessen die inneren Bilder als Ausdruck eines persönlichen Erlebnisses der Welt als poetische Gesetzmäßigkeit behauptet. Die inneren Bilder, die sich zu einem Punkt ohne den Einfluss des Erzählers weiter entfalten, verweisen auf das spätere Verfahren der Tilgung des Erzählers, um den puren Kontakt mit dem Dasein unmittelbar zu wiedergeben.

Die Statik der Beschreibungen ist auch ein Verweis auf das spätere Verfahren der Beschreibung des unmittelbaren Erlebnisses,[188] das in epiphanischen Augenblicken viel Erzählzeit in Anspuch nimmt und damit die Gesetzmäßigkeit der linearen Abfolge und der Progressivität der Geschichte aufhebt. Ebenso wird die Abrechnung mit den konventionellen Namen für Gegenstände, wie sie in den *Hornissen* aufgegriffen wird, in

---

[186] Nach Thorne schafft die Metafiktion die Basis für Kritik des narrativen Diskurses und die Elemente von „Story" sind sekundär in Bezug auf die Dekonstruktion der formalen Aspekte der Fiktion. An die Definiton von Waugh anlehnend, verweist sie auf die Metanarration, die die üblichen narrativen Verfahren aufhebt, um die Konventionen des realistischen Erzählens zu unterminieren. Siehe *Disjunctive Discourses,* S. 108.

[187] Vgl. Christine M. Kraus: *Peter Handke als Prosaschriftsteller,* S. 181.

[188] Die Funktion der Beschreibungen, auch in den *Hornissen,* untersucht Maria Schnitzhofer: *Kontinuitäten und Diskontinuitätenim Werk von Peter Handke. Eine Untersuchung semantischer und narrativer Konstituenten,* Diss, 1990.

der Erzählung *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* als Problematik fortgesetzt, mit dem Ziel, den unmittelbaren Ausdruck zu erreichen, der die Barriere zwischen Ich und Welt durch die vordefinierte Vermittlung aufhebt.

2 *Der Hausierer*

Der Hausierer ist der zweite Roman von Peter Handke, der nach den *Hornissen* im Jahr 1967 erschienen ist. Thematisch knüpft er an die *Hornissen* an, da auch hier das literarische Werk als Sprachspiel entlarvt wird, und die Kluft zwischen Fiktion und Realität durch die theoretische Ausarbeitung der üblichen Methoden bei der Präsentation einer Geschichte verdeutlicht wird. Das angewandte Erzählverfahren kann man als Dekonstruktion der traditionellen Erzählweise bezeichnen. Der Hinweis der Literaturwissenschaftler, dass Handke in diesen Jahren unter Einfluss des *Nouveau Roman* seine Werke verfasste, ist durch den Erzählvorgang zu belegen. In Anlehnung an die französischen Vertreter des *Nouveau Roman* wie Alain Robbe-Grillet oder Nathalie Sarraute wird gezeigt, dass das Erzählwerk eine sprachliche Konstruktion ist, wodurch die mimetische Illusion zerstört wird. [189]

Der Hausierer ist in zwölf Kapitel aufgeteilt und jedem Kapitel ist eine theoretische Ausarbeitung vorangestellt, in der der Ablauf der Geschichte in dem jeweiligen Kapitel analytisch erläutert wird. Allein aus dieser Form geht hervor, dass es sich hier nicht um die Darstellung einer Mordgeschichte handelt, sondern um die Schemata einer solchen Geschichte, die als ein bloßes Konstrukt entblößt wird. Die theoterischen Explikationen zu der anfänglichen Stille vor dem Mord, zur Ermittlung, Retardation, plötzlichen Wende in der Ermittlung bis zur Entlarvung werden anschließlich durch narrative Verfahren in eine illustrative Geschichte so umgesetzt, dass sie als bloßes Konstrukt der Geschichte erscheint, und dadurch keine mimetische Illusion hervorrufen kann. Auf die Funktion der theoretischen Teile weist Gabriele Betyna hin, sie sollten nach Betyna die paradigmatische Struktur einer Mordgeschichte veranschaulichen, die sich als Illusion

[189] Vgl. Rose-Marie Kuhn Zynda: *Sprache und Erzählstruktur im deutschen und französischen Roman der Gegenwart.* Dissertation, The Catholic University of Amerika, 1988, S. 10.

entlarvt.[190] In gleichem Zusammenhang behauptet Susanne Rauscher, dass *Der Hausierer* kein Kriminalroman sei, sondern das Dokument einer Auseinandersetzung mit den narrativen Prinzipien des Kriminalromans.[191]

Die Auseinandersetzung mit den narrativen Verfahren hat zum Ziel, die Mordgeschichte als ein gut durchdachtes narratives Gerüst zu entblößen, das für jede beliebige Geschichte einsetzbar wäre. Aus diesem Grund sind die narrativen Verfahren so reduziert, dass sie nur auf der Ebene der Darstellung fungieren, wobei die Geschichte, nämlich das, was durch die Darstellung präsentiert werden sollte, ad absurdum geführt wird. Dadurch gelingt es Handke, den Leser von der Geschichte abzulenken, um ihn zu zwingen, sich nur mit dem Schema der Darstellung einer Mordgeschichte zu beschäftigen. Die oben erwähnten zwölf Kapitel verfolgen das typische Handlungsschema. Die Handlung setzt mit der Darstellung der Wirklichkeit vor dem Mord ein, worauf der Titel „Die Ordnung vor der ersten Unordnung" hindeutet. Der Beginn der Geschichte wird im theoretischen Teil als eine Fortsetzung einer anderen Geschichte betrachtet:

„Wie jede Geschichte gibt sich auch die Mordgeschichte als die Fortsetzung einer nichtvorhandenen Geschichte. Das zeigt sich daran, daß Namen für Personen und Dinge auf einmal mit einem Artikel versehen und dadurch die Namen von einmaligen Personen und Dingen einer Geschichte werden."[192]

Die beschriebene Ordnung ist zugespitzt und zugleich verdächtig. Sie steht im schroffen Gegensatz zu der bevorstehenden Unordnung, bzw. dem Mord. Zu Anfang der Geschichte meldet sich ein außenstehender Erzähler, der durch die personale Erzählweise eine Scheingeschichte präsentiert. Sie verschafft eine Distanz zu den Geschehnissen und erhöht zugleich durch einen reduzierten Blickwinkel den Eindruck vom Rätselhaften. Es wird aus der Perspektive der Hauptfigur erzählt, aus der des Hausierers.

Diese Figur wird zur Hauptfigur aufgebaut und zugleich reduziert. Der narrative Aufbau der Figur des Hausierers zeigt sich als notwendig, obwohl sie in die Ebene der

---

[190] Gabriele Betyna: *Kritik, Reflexion und Ironie. Frühromantische Ästhetik und die Selbstreferenzialität moderner Prosa. Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß.* Dissertation. Shaker Verlag, Aachen, 2001, S. 49.

[191] Susanne Rauscher: *Aporien und Paradigmen des Erzählens in der österreichischen Prosa der sechziger Jahre. Gezeigt an Texten von Thomas Bernhard, Peter Handke und Michael Scharang,* Dissertation, Wien, 1993, S. 152.

[192] Peter Handke: *Der Hausierer.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1992, S. 7.

Geschichte zu platzieren ist, da sie als paradigmatischer Betrachter und Aufklärer des Mordes fungiert. Der theoretische Hinweis, dass diese Figur als Ermittler von den anderen Figuren abgegrenzt werden muss, wird narrativ veranschaulicht, und zwar durch zwei Verfahren: einmal die Beschreibung des Äußeren der Figur, und einmal die Wahrnehmung dieser Figur aus dem Blinkwinkel der anderen Figuren. Hierzu ein kurzer Ausschnitt:

„Seine Kleidung ist eher für die Dunkelheit geeignet als für den hellen Tag. Die Haare sind zersaust, obwohl hier Windstille herrscht. Die Entgegenkommenden schauen an ihm auf und nieder."[193]

Auch seinerseits wird die Umwelt nicht als selbstverständlich wahrgenommen. Dies wird durch Erzählerbericht vermittelt: „Ungläubig schüttelt er den Kopf ... Nachdem er den ersten Schlag der Glocke gehört hat, wartet er atemlos auf den zweiten."[194] Der Leser kann sich jedoch in das Beobachten und Ermitteln dieser Figur nicht hineinversetzen, da sie als leeres narratives Gerüst erscheint.

Die Reduktion der Figur erfolgt dadurch, dass, obwohl die innere Perspektive des Hausierers konsequent durchgehalten wird, sich die Vermittlung des Erzählers darauf beschränkt, was der Hausierer wahrnimmt, oder wie er wahrnimmt, wie das obige Beispiel verdeutlicht, ohne darzulegen, warum der Hausierer die bestimmten Gegenstände wahrnimmt, in welchem Zusammenhang die Gegenstände wahrgenommen und analysiert werden, oder gar warum er bei der Wahrnehmung diese oder jene Empfindungen zeigt. Der Zusammenhang durch eine nähere Erläuterung fehlt. Die wenigen Stellen, durch welche die innere Verfassung angedeutet wird, werden weder vom Erzähler noch vom Hausierer noch von anderen Figuren näher erläutert. Dadurch entzieht man dem Leser die Möglichkeit, auf der Suche nach der Wahrheit folgen zu können. Die Darstellung des Hausierers ist meistens auf seine Wahrnehmung von zusammenhanglosen Gegenständen beschränkt. Der bedeutende Teil der Erzählung beschränkt sich auf den Erzählerbericht, der dramatische Modus, wenn überhaupt vermittelt, wird nur sparsam eingesetzt, um die Monotonie der lang angehaltenen bezuglosen Beschreibungen zu unterbrechen. Durch die Anhäufung der Wiedergabe von

[193] Ebenda, S. 14.
[194] Ebenda, S. 13.

Wahrnehmungen des Hausierers, seines Beobachtens, und den gleichzeitigen Entzug der Wiedergabe der Gründe seines Handelns und seiner Verhältnisse zu anderen Figuren, erscheint der Hausierer eher als eine statische und fremde Figur. Auch die weiteren narrativen Verfahren, die zum Aufbau der Figur beitragen sollten, um der Figur auch persönliche Merkmale zu verleihen, werden ausgelassen, so die Einstellungen anderer Figuren zum Hausierer oder Kommentare, Erläuterungen und Zusammenfassungen des Erzählers zur Figur. Der Erzähler verfolgt vielmehr kameraartig sowohl die äußeren Gegenstände wie auch die innere Lage des Hausierers, wodurch dem Leser jede Art von zusammenhängender Information entzogen wird. Durch die innere Perspektive wiederum werden die Gedanken, Gefühle und Erlebnisse nur registriert, ohne weitere Erläuterung.

Die restlichen Figuren sind auch reduziert, sie erscheinen als beliebig austauschbare Prototype einer Mordgeschichte, so die Frau, der Verdächtige, der Mann, der Ermordete usw. Sie bekommen in keiner Hinsicht persönliche Merkmale und fungieren als schematische Figuren, um das narrative Gerüst der Darstellung aufrechtzuerhalten.

Man hat auch ein weiteres Element der Geschichte ausgeblendet, nämlich den Ort der Handlung. Man erfährt nichts Zusammenhängendes über die Orte der Geschehnisse, weder in topologischem Sinne noch in ihrer kausal-logischen Verknüpfung. Die Orte, auch wenn sie durch die Nennung der indizienhaften Gegenstände angedeutet werden, bleiben ein blinder Fleck. Es wird nichts Näheres über sie vermittelt, und ihr Bezug zu den Figuren, im Sinne einer Semantisierung der Topologie, wird völlig ausgelassen.

Das dritte Element der Geschichte, die Motive, die sich in traditionellen Erzählungen in ihrer chronologischen Reihung zu einer Geschichte zusammenfügen, werden ebenso aufgelöst, und zwar durch das Verfahren der Fragmentierung. Alle Gegenstände, die als Indizien erwähnt werden, bleiben fragmentarisch und zusammenhanglos. Durch eine solche narrative Reduktion ist es gelungen, die Geschichte aufzulösen, und den Roman als eine Hülle der Darstellung, als eine leere Form dem Leser zu vermitteln.

Das Gerüst eines Handlungsschemas setzt sich durch weitere Kapitel fort, so der Mord in „Die erste Unordnung“, und die Ermittlung des Mordes in „Die Ordnung der Unordnung“. Der Mord bezeichnet den Schnittpunkt in der Geschichte, so dass die Zeit auf die Zeit vor und nach dem Mord aufgeteilt wird. In diesen Kapiteln wird veranschaulicht, wie die Suche nach den Indizien vor sich geht. Durch die Aufzählung

von Details sucht man nach den wahren Indizien, wobei die Strategie der Auflösung der Geschichte weiter beibehalten wird. Man kann zwar eine Steigerung der Dynamik unmittelbar vor dem Mord verfolgen wie in folgenden Sätzen: „Plötzlich rasselt unmittelbar neben ihm ein Rolladen herunter ...Irgendwo schreit jemand auf, und eine Tür schlägt dröhnend zu. Dem Mann fällt die Frucht aus der Hand.“[195]
Oder die Suche nach den Indizien nach dem Mord in Form von Aufzählung wie an folgender Stelle:

„Der Liegende wird als der erkannt, der er war ... Vor kurzem hat er noch Pläne für die Zukunft gemacht. Die Frau hat an der Wange einen fleischigen Auswuchs. Die Muskeln sind an der Eintrittsstelle zusammengezogen...“[196]

Alle diese Stellen bleiben aber nur der Form nach ausgefüllt. Sie bieten kein zusammenhängendes Bild an. Durch die Lenkung der Perspektive auf die Hauptfigur, auf die Figur des Hausierers, und die Anhäufung seiner akustischen und visuellen Wahrnehmungen, wird die Aufmerksamkeit auf die Figur gelenkt, die als einzige die entscheidenden Indizien gesehen hat, auch wenn diese Wahrnehmungen absichtlich fragmentarisch aneinandergereiht werden:

„Der Hausierer hört keine sich entfernenden Schritte ... Der Hausierer glaubt, an dem Toten die Nachbilder der letzten Bewegungen zu erkennen ... Einen Augenblick lang tun ihm auch die Dinge leid, aber nur die Dinge im Umkreis um den Toten ... Er bemerkt, dass seine Fingerspitzen noch immer voneinander weggespreizt sind.“[197]

Der Auflösung der Illusion verhelfen auch die metanarrativen Einschübe. Eine außenstehende Instanz mischt sich in die Geschichte zusätzlich durch explizite theoretische Kommentare ein. Hierzu ein Beispiel: „*In diesem Augenblick der Beschreibung klingt sogar das Geräusch des Wassers, das aus der Kanne ins Glas rinnt, gefährlich.*“[198] Oder an einer weiteren Stelle: „*Einige Zeilen weiter oben hat er noch*

[195] Ebenda, S. 33.
[196] Ebenda, S. 51.
[197] Ebenda, S. 49.
[198] Ebenda, S. 34.

gesprochen, und jetzt wird er nur noch beschrieben."[199] Solche Einschübe weisen auf den Vorgang der Dekonstruktion hin und verstärken den Eindruck der Auflösung der narrativen Komponenten, so die Komponente des Erzählers. Der erste Erzähler fungiert in der Geschichte durch formale personale Erzählweise eher als ein camera-eye, wodurch das Äußere der Gegenstände und die Figuren immer präsent sind, die Hintergründe und ihre Beziehungen untereinander aber unerreichbar bleiben. Nach den Einschüben des zweiten Erzählers verstärkt sich der Wirrwar und die Frage nach dem Erzähler bleibt offen. Susanne Rauscher notiert zu diesen Einschüben folgendes:

„Der in diesem Kommentar spricht, ist kein Erzähler, denn er produziert Lehrsätze anstatt Geschichten; dennoch ist er durch seine erhöhte Position, seinen Überblick über den Text, dem auktorialen Erzähler vergleichbar. Im ´Hausierer´ macht der Leser die Erfahrung, zwar gleich zwei Erzählperspektiven – personale und auktoriale – ausfindig machen zu können, aber keinen Erzähler."[200]

Das Phänomen der doppelten Stimme zeigt, dass alle narrativen Komponenten nur dem Schein nach existieren, sie werden zu einer Hülle reduziert, so der formal präsente Erzähler. Durch die Erzählstrategie des Aufhebens des Status des Erzählers, der Reduzierung der Figuren oder Fragmentierung der Motive gelingt es, die Aufmerksamkeit des Lesers immer wieder auf die Darstellung, auf das Schema der Geschichte zu lenken.

In den Kapiteln der Suche nach Indizien wird deutlich, wie die Motive als kleinste thematische Einheiten einer Geschichte zerstört werden, um den Schein der Progressivität der Geschichte zu entblößen. Zwar werden dem Leser die Indizien vermittelt, sie werden aber immer wieder verneint, so dass die Darstellung, nicht aber die Geschichte voranschreiten kann. Hierzu ein Ausschnitt:

„Niemand hat in der Toreinfahrt gestanden. Niemand hat sich mit auffallender Eile bewegt. Der Uniformierte hat niemanden sich bücken sehen. Als die Männer in Zivil herbeiliefen, sahen sie nirgendswo

---

[199] Ebenda, S. 41.

[200] Susanne Rauscher: *Aporien und Paradigmen des Erzählens in der österreichischen Prosa der sechziger Jahre. Gezeigt an Texten von Thomas Bernhard, Peter Handke und Michael Scharang*, S. 162.

ein verdächtiges Treiben. Niemanden sah er zwischen den geparkten Wagen. Niemand sah jemand über den Drahtzaun springen. Niemand hat heimlich Gegenstände von sich geworfen.“[201]

Das Phänomen der Verneinung hat Kuhn-Zynda in ihrer Untersuchung analysiert. Sie bezeichnet es als Entleerung des Romans und notiert dazu:

„Durch die Wiederholung von niemand entleert Handke die Erwartungen des Lesers, solche Sätze sind Klischees, die zwar die Handlungen eines Kriminalromans nachahmen, aber mit `niemand` ad absurdum geführt werden ... Durch solche Sätze wird nichts mitgeteilt und sie zerstören die mimetische Illusion des traditionellen Romans, weil sie bloß auf Sätze aus anderen Kriminalromanen hinweisen, also nicht auf die Welt des Lesers, sondern nur auf die der Fiktion.“[202]

Ein weiteres Beispiel für die Auflösung der Geschichte und ein gleichzeitiges Beibehalten der Erzählstruktur ist dem Kapitel „Die Verfolgung“ zu entnehmen, in dem die innere Verfassung des Verfolgten geschildert wird:

„Er schreibt mit Bewegungen, als suche er heftig nach etwas. `Die Spur, die beim Gehen durch das Abrollen des Fußes entsteht, ist größer als der Fuß selber.` **Ein Krampf in den Zehen ist das letzte, was er jetzt brauchen kann**. Die Türklinke ist brennend heiß. In der Meinung, es gehe noch eine Stufe hinunter, prallt er mit dem Fuß auf die Ebene auf. `Messerwunden sind glatt` ... Er begreift auf einmal nicht mehr den Verwendungszweck von Gegenständen. Je länger er beobachtet wird, desto mehr beschränkt sich die eigene Tätigkeit auf das Beobachtetwerden ...“[203]

Die Wiedergabe beginnt in Form des Erzählerberichtes. Um die innere Verfassung unmittelbarer zu veranschaulichen, wird eine Stelle in erlebter Rede wiedergegeben, in obigem Beispiel in Fettdruck angegeben. Die angefügten Zitate einer außenstehenden Instanz in Form von Montage blockieren die Erschaffung der Illusion. Dieser Teil fungiert auf der Ebene der Geschichte als Beleg für den theoretischen Hinweis, dass sich der Verfolgte, in dem krampfhaften Versuch zu entkommen, sozusagen selbst fängt. Es wird aber genau darauf geachtet, dass die Geschichte wieder mal nur formal diesen Hinweis ausfüllt und inhaltlich leer bleibt. Solche inhaltslose Passagen werden

[201] Peter Handke: *Der Hausierer,* S. 59.
[202] Rose-Marie Kuhn Zynda: *Sprache und Erzählstruktur im deutschen und französischen Roman der Gegenwart,* S. 31, 35.
[203] Peter Handke: *Der Hausierer,* S. 91.

aneinandergereiht. Um aber den Leser durch das Fehlen der Illusion nicht völlig vom Text abzulenken, werden ab und zu wenige Stellen durch den dramatischen Modus vermittelt, bzw. durch zitierte Rede. So tauchen im Kapitel „Die Befragung“ folgende Stellen auf: „`Sie wissen mehr als Sie zugeben wollen` ... `Haben Sie noch etwas zu sagen?`“[204] Die direkte Rede vermittelt den Eindruck der scheinbaren Unmittelbarkeit, die Illusion scheint dadurch doch vorhanden zu sein, obwohl ungenügend, denn man erfährt wieder nichts Zusammenhängendes über die Figuren, weder von den Fragenden noch vom Befragten, sie bleiben skizzenhaft. Es geht an dieser Stelle um die Vermittlung der bloßen Tat, der Befragung, während die Träger der Handlung unbeleuchtet bleiben.
Ein weiteres narratives Verfahren für die Auflösung der Geschichte ist die Anhäufung von zusammenhanglosen Sätzen, die meistens in Form von Parataxe vermittelt werden. Ein Beispiel für dieses Verfahren findet man im Kapitel „Die scheinbare Wiederkehr der Ordnung und die Ereignislosigkeit vor der zweiten Unordnung“, das Kapitel, in dem an einer Stelle die Mordgeschichte scheinbar ohne Aufklärung endet, und somit die Beschreibungen der Alltäglichkeit wieder zum Selbstzweck werden:

„Er wird zornig, weil er hinter sich das Loch im Mantel nicht findet. Er öffnet eine falsche Tür. Plötzlich fällt ihm auf, daß er ein Rechtshänder ist ... Er leidet am Zählzwang. Wieder hat er einen Atemzug hinter sich. Er erfindet neue Anordnungen für die Gegenstände. Er wartet angestrengt auf die Bedürfnisse seines Körpers, um etwas zu tun zu bekommen ... Er spielt mit den Möglichkeiten, sich zu bewegen. Er beobachtet krampfhaft ...“[205]

Die Zusammenhanglosigkeit wird verstärkt einmal durch die Wiederholung des Personalpronomens „er“, die im Text meistgebrauchte Form für den Hausierer, und zusätzlich durch die Distanz des Erzählers. Da der Erzählerbericht die Handlungen und Empfindungen der Figur fragmentarisch und ohne jeglichen Kommentar bloß festhält, zieht diese Erzähldistanz das Vermittelte in eine entfremdete Monotonie.
Zwei weitere Beispiele für die Dekonstruktion der Geschichte werden den Kapiteln „Die Ruhe vor der Entlarvung“ und „Die Entlarvung“ entnommen. In dem erstgenannten

[204] Ebenda, S. 109, 111.
[205] Ebenda, S. 130.

Kapitel wird im theoretischen Teil darauf hingewiesen, dass von dieser Stelle an die Mordgeschichte nur noch aus Handlung besteht. Darauf folgt die konstruierte Geschichte:

„In dem friedlichen Raum, in dem jede Bewegung und jedes Geräusch sich aus den vorhergehenden natürlich ergeben hatten, waren durch den Schrei plötzlich einige natürliche Bewegungen und Geräusche übersprungen worden. Zuerst hatten **mehrere** sich getroffen gefühlt. In der Stille nahm **er**, kaum daß **er** das *Wort* dachte, auch schon den *Geruch* von bitteren Mandeln wahr. Die Bewegungen waren die Bewegungen von **Beschuldigten** gewesen. **Ein Dazukommender** war fröhlich zur Tür hereingeplatzt.“[206]

Dieser Abschnitt vermittelt die Handlungen, die sich immer mehr zu einer steigernden Dynamik vor der Entlarvung zusammenfügen. Es wird aber wiederum nur die Tat, bzw. das Gerüst von Handlungen vermittelt. Dies geschieht durch den gleichen Vorgang, nämlich die Reduktion der Narration auf die Wiedergabe von zusammenhanglosen Tatsachen. Die Figuren als Träger der Handlung, im Zitat in Fettdruck markiert, werden in dem beliebig Austauschbaren aufgelöst, mit der Ausnahme des Hausierers, der wiederum durch das Pronomen „er“ vergegenwärtigt wird. So kann sich der Leser kein Bild von konkreten Figuren machen, um daraus die Zusammenhänge zu den jeweiligen Handlungen und deren Motiven zu erschließen. Man entzieht dem Leser erneut die Illusion, und zwingt ihn, sich ausschließlich mit der Struktur zu beschäftigen.
Das zweite Beispiel kommt aus dem Kapitel „Die Entlarvung“. Es wird gezeigt, wie sich der Täter selbst fängt:

„Der Verdächtigte steht mit dem Rücken zu den anderen und lacht. Der Hausierer bleibt ernst. Niemand rührt sich von der Stelle. Daß er in diesem Augenblick stolpert, finden nur die Kinder komisch. Der Name ist noch nicht genannt worden. `Sie haben eine lebhafte Phantasie!` Eine Bewegung wäre jetzt verdächtig. Das Gesicht des Entlarvten zeigt den Ausdruck der Erleichterung. Die Antworten kommen wie aus der Pistole gschossen. Der Abstand von ihm zum Nächststehenden ist plötzlich größer als der zwischen allen anderen im Raum. Er stellt sich schuldig. *Der Entlarvte wird mit vollem Namen angesprochen.* `Wie kann ich an zwei Orten zugleich gewesen sein?` Der Hausierer erzählt die Geschichte, bei der endlich sich ein Satz aus dem anderen ergibt.“[207]

---

[206] Ebenda, S. 182.
[207] Ebenda, S. 195.

Die Reduktion der Darstellung ist auch an dieser Stelle eindeutig. Man zieht die Namen ins Spiel wie „der Verdächtigte“, „der Nächststehende“, „der Entlarvte“, so dass sie nur als allgemeine Rollenträger erfasst werden können. Die Handlungen werden unmotiviert aneinander gereiht. So bleibt unklar, warum der Verdächtigte lacht, und der Hausierer ernst bleibt, warum sich niemand rührt, warum das Gesicht des Entlarvten Erleichterung zeigt usw. Die Geschichte wird in ihrer kausal-logischen Abfolge nicht vermittelt, sondern bloß ihrer Form nach präsentiert. Deswegen bleiben auch die genauen Einsichten des Hausierers unklar. Es wird nur angedeutet, dass er eine logische Geschichte erzählt, der Leser erfährt aber nichts Näheres über diese zusammenhängende Geschichte zu der Entlarvung.

Aus der Analyse geht hervor, dass *Der Hausierer* nur ein Gerüst einer Mordgeschichte präsentiert. Dies ist durch die Reduktion der narrativen Verfahren gelungen. Die Reduktion lässt sich auf allen Ebenen der Darstellung verfolgen. Die zeitlich-räumlichen Verknüpfungen werden nicht wiedergegeben, die Perspektive und der Erzähler dienen nicht zur Präsentation einer zusammenhängenden Geschichte, sondern sie vermitteln sie nur ihrem äußeren Anschein nach. Das Verfahren der Fragmentierung von Motiven und die Reihung von inhaltsleeren Registrierungen zerstören die Illusion eines Handlungsschemas. Die Figuren werden nicht narrativ aufgebaut, sondern als beliebig austauschbare Prototypen einer Mordgeschichte dargestellt. Dadurch fehlt der nähere Zusammenhang zwischen dem Träger der Handlung und der Handlung selbst. Die Figurenkonstellation lässt sich nur aus ihrer Funktion erschließen, so der Verfolger und der Verfolgte, der Mörder und der Ermordete usw. Die Orte werden ausgeblendet und die Semantisierung des Raumes findet nicht statt. Durch die narrative Reduktion wird die Geschichte zu einer inhaltsleeren Illustration der Struktur einer Mordgeschichte, so wie sie in theoretischen Explikationen festgehalten ist. Aus der Darstellung ergibt sich die Dekonstruktion der traditionellen Mordgeschichte, die verdeutlicht, dass die Struktur immer ein und die gleiche, und die Kluft zwischen Fiktion und Realität zu offensichtlich ist.

Durch ein solches Verfahren wollte sich Handke von der klischeehaften traditionellen Erzählweise distanzieren, und die Modelle der Kunst in ihrer expliziten Ausarbeitung am Beispiel einer Mordgeschichte dem Leser verdeutlichen. Er zeigte durch die narrative

Darstellung einer ausgeblendeten Geschichte, wie ein Roman konstruiert wird. Diese Absicht erläutert auch Kuhn-Zynda in ihrer Untersuchung:

„In `Hausierer` vermischt Handke Theorie und Praxis, weil er dem Leser zeigen will, wie ein Roman gebaut und geschrieben werden soll. Handkes Roman stellt auf diese Weise das Erzählen eines Erzählens dar.“[208]

Dabei geht es bei diesem Experiment nicht nur um die Dekonstruktion des Erzählschemas, sondern vielmehr um die Suche nach einer passenden Darstellung. Man kann in dieser Hinsicht an die Behauptung von Gabriele Betyna anknüpfen, die zu *Hausierer* folgendes äußert:

„Handke will die traditonellen Schemata für die Übertragung der Erfahrung in der Mordgeschichte der gegenwärtigen Erfahrung annähern und somit die alten Schemata umsetzen ... man negiert das äußere Schema, sucht aber die Utopie, ein adequates Erzählen, diesen Widerspruch vermag der `Hausierer` nicht zu lösen.“[209]

Handkes großes Thema in den 60er Jahren ist die Kritik der traditionellen Erzählmodelle, so auch in *Hausierer*. Sein mehrmals öffentlich geäußerter Zweifel gegenüber den zeitgenössischen literarischen Werken ist schon zum Topos geworden. Die Einsicht, dass die bisherige Darstellung das Leben nicht adäquat zu erfassen vermag, und dass sie eher einer künstlichen sprachlichen Hülle ähnelt, versucht er in *Hausierer* auch durch theoretische Explikationen zu belegen. In den Werken aus den 60er Jahren wird die traditionelle Darstellung einer Geschichte entblößt, das Erzählen an sich aber nicht negiert. Man sucht vielmehr nach solchen Schreibverfahren, die das Leben und die Erfahrung unmittelbar präsentieren könnten. Dazu war es nötig, sich nicht nur von der bisherigen Erzählweise abzuwenden, sondern sich auch die Schablone der Erzeugung von Illusion bewusst zu machen und durch ein Herausfinden neuer narrativer Verfahren die Kluft zwischen Fiktion, bzw. zwischen Sprache und Realität zu überbrücken. Der Behauptung, dass sich diese Utopie in *Hausierer* nicht verwirklichen lässt, ist

[208] Rose-Marie Kuhn Zynda: *Sprache und Erzählstruktur im deutschen und französischen Roman der Gegenwart,* S. 12.
[209] Gabriele Betyna: *Kritik, Reflexion und Ironie. Frühromantische Ästhetik und die Selbstreferenzialität moderner Prosa. Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß*, S. 49, 52.

zuzustimmen. Dass sich aber hier dadurch, dass die erstarrten Erzählmodelle dem Leser bewusstgemacht werden, die ersten Ansätze zur Verwirklichung dieser Utopie anbahnen, ist durch spätere Werke zu belegen, in denen es zu einer allmählichen Verwirklichung dieser Vision kommt.

3 *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*

Die Angst des Tormanns beim Elfmeter ist 1970 erschienen mit der Gattungsbezeichnung Erzählung. Dieses Werk bildet neben *Hornissen* und *Hausierer* das letzte der drei Werke, die in die sprachkritische Phase eingeordnet werden. Zugleich ist in dieser Erzählung in Bezug auf die vorigen Werke eine narrative Wende zu verfolgen, die sich durch eine feste Hauptfigur und einen konsequenten Erzähler, der eine Geschichte vermittelt, erkennen lässt.[210] Somit erfüllt das Werk die Grundvoraussetzungen eines fiktionalen Werkes, die in den ersten zwei Romanen durch verschiedene narrative Verfahren aufgehoben waren.

3.1 Die Elemente der Geschichte und die Erzählsituation

[210] Vgl. Susanne Rauscher: *Aporien und Paradigmen des Erzählens in der österreichischen Prosa der sechziger Jahre.* Diss, Wien, 1993, und Christine Mentschel Kraus: *Peter Handke als Prosaschriftsteller*. Diss. Minnesota, 1975.

Die Handlung ist im Werk durch zwei Handlungsstränge zu verfolgen – die Präsentation der Geschichte und die Präsentation des Zustandes. Die Geschichte kreist um den ehemaligen Fußballtormann Josef Bloch, der glaubt, als Monteur gekündigt worden zu sein, kurz darauf eine Kassiererin ermordet, dann in ein Dorf nahe der südlichen Grenze flüchtet, wo ihm auch die Polizei allmählich auf die Spur kommt. Diese lineare Abfolge der vermittelten Geschichte erweist sich im Werk als Oberflächenstruktur, auf deren Folie die eigentliche Geschichte entfaltet wird, und das ist der Zustand des schizophrenen Josef Bloch. Auf die Doppelstruktur der Handlung verweisen in ihren Untersuchungen Susanne Rauscher[211], Renate Voris[212], Tscheong Yun Eun[213]. Zwei Stränge der Handlung stehen in einem hierarchischen Verhältnis zueinander, wobei der Zustand des Josef Bloch als übergeordnete Ebene fungiert. Obwohl sich im Verlauf der Handlung eine Scheinprogressivität der ersten Ebene verfolgen lässt - denn es ist ein Mord geschehen, die Polizei ist Bloch auf der Spur und die Hauptindizien fehlen auch nicht, Bloch lässt nämlich ein paar amerikanische Münzen im Zimmer liegen, wo der Mord geschah, verliert sie aber später im Bus, und liefert dadurch eine heiße Spur der Polizei - und dagegen das Herumirren eines Schizophrenen eher statisch erscheint, erweist sich am Ende, dass die Entfremdung von Josef Bloch einen Epilog erlebt, während die Suche nach dem Täter nicht abgeschlossen ist. Handke bedient sich also der Form einer traditionellen Kriminalgeschichte, führt sie aber absichtlich nicht zu Ende. Ein solches Verfahren könnte auf eine Aussage von Handke aus dem Jahr 1966 zurückgeführt werden:

„Eine solche Manier des Realismus gibt es heute etwa in der deutschen Literatur ... Die Methode wird überhaupt für die Natur gehalten ... Aber in Wirklichkeit ist diese Art der Literatur genausowenig natürlich wie alle Arten der Literatur bis jetzt: nur der Gesellschaft, die mit Literatur zu tun hat, ist die Methode vertraut geworden, so daß sie gar nicht mehr spürt, daß die Beschreibung nicht Natur, sondern Methode ist. Diese Methode wird im Augenblick nicht mehr reflektiert, sie ist schon rezipiert worden. Unreflektiert verwendet, steht sie der Gesellschaft nicht mehr kritisch gegenüber, sondern ist einer der

[211] Susanne Rauscher: *Aporien und Paradigmen des Erzählens in der österreichischen Prosa der sechziger Jahre*, S. 179.
[212] Renate Voris: *Realismusprobleme im Gegenwartsroman*, 1978, S. 172.
[213] Tscheong Yun Eun: *Auflösung der Identität in Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, 1996, S. 46.

Gebrauchsgegenstände der Gesellschaft geworden. Dem Lesenden leistet die Methode keinen Widerstand mehr, er spürt sie gar nicht. Sie ist ihm natürlich geworden, sie ist vergesellschaftet worden."[214]

Dieser moderne eingelullte Leser, der die Schemata der Konstruktion einer Geschichte nicht mehr erkennt, fällt hier in die Falle: Es wird ihm scheinbar eine traditionelle Geschichte geliefert, um ihn schließlich zu zwingen, die wahrhaftige Geschichte um Entfremdung des modernen Menschen zu rezipieren. Diese ist nicht durch eine leicht absolvierbare kausal-logische Verknüpfung der Geschehnisse in ihrer Chronologie zu verfolgen, sondern sie nimmt den Leser durch die Entfaltung der komplexen Zustandsveränderungen sehr in Anspruch, die eher durch sprunghafte Andeutungen einer Lösung zu erschließen sind.

Die personale Erzählweise, die konsequent durchgehalten wird, führt absichtlich dazu, dass sich die ganze Aufmerksamkeit des Lesers in der Beobachtung des krankhaften Verhaltens Josef Blochs erschöpft. Alles wird durch die innere Perspektive der Hauptfigur geschildert und dabei auf jegliche Kommentare verzichtet. Durch den Entzug eines auktorialen Überblicks ist der Leser dem hoffnungslosen Schicksal eines Schizophrenen ausgeliefert, ohne aus einer anderen Perspektive die Geschichte rekonstruieren zu können. Ein trichterartig verengter Blick auf die Geschehnisse ergibt sich auch aus der zusätzlich reduzierten personalen Erzählweise, die eher einem camera-eye ähnelt. Auf die Funktion der personalen Erzählweise verweist Mireille Tabah in ihrer Untersuchung: „Die personale Erzählweise wird hier auf eine bloße `optische´ Linse reduziert, so verfügt der Leser nicht mal über ein klares, wenn auch begrenztes Orientierungszentrum.“[215] Dadurch ist erzwungen worden, durch die Verfolgung des Zustandes eines Schizophrenen, der als Metapher für die Entfremdung des modernen Menschen fungiert, die Tiefe der Sprachfalle und der Gefangenschaft im modernen Leben nachzuvollziehen. Diese These sei an dieser Stelle durch ein Zitat von Tabah und Renner zu bekräftigen, die sich auf Handke berufen:

---

[214] Peter Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms.* Suhrkamp, Frankfurt, 1972, S. 20, 21.
[215] Mireille Tabah: *Vermittlung und Unmittelbarkeit*, S. 308.

„... Nur habe ich, im Unterschied zu der zuständigen Wissenschaft, die Modellfigur Josef Bloch nicht als krank denunziert ... Dieser Vorgang, Gegenstände als Normen zu sehen, soll eben nicht als krankhaft verharmlost, sondern als lebensüblich vorgestellt werden.“[216]

Handke beschäftigte sich sehr mit K.Conrads Untersuchung der Schizophrenie und erläuterte in einem Gespräch, warum er sie für bedeutend hielt: „... weil ich da erkannt habe, daß ... eine radikale Bewusstseinsveränderung beim Erwachsenen, also beim halbwegs erwachsenen Menschen, faktisch nur durch einen schizophrenen Schock möglich ist...“[217]

Diese Einsicht bildet das Gerüst der Handlung. Die vorgeformten Verhaltensmuster und Sprachschemata in der Gesellschaft sind als eine Gewohnheit präsentiert, die man fälschlicherweise für ein wahrhaftiges Leben annimmt. Ein so tief verankertes Scheinleben sei demnach nur durch einen schizophrenen Schock und einer dadurch erzwungenen radikalen Bewusstseinsveränderung zu überwinden. Diese Kerngeschichte wird auch durch die vergleichende Perspektive deutlich, denn die Mordgeschichte erfährt eine auf die Hülle reduzierte Füllung mit traditionellem Ablauf der Geschichte, und sie erweist sich dadurch als Oberflächenstruktur, während die statische Ebene, der Zustand von Bloch, auf der Ebene der Tiefenstruktur eine dynamische Veränderung durchläuft. Für die Progressivität dieses Zustandes sind zwei Kerngeschehen von Bedeutung, einmal die Erfahrung Blochs, dass er als Tormann den Ball über die Linie unbeweglich rollen ließ, und ferner der Mord an der Kassiererin.

Die Geschichte beginnt damit, dass Bloch glaubt, gekündigt worden zu sein, weil er die Geste eines Poliers für sich so interpretiert hat:

„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 Mittteilung aus und verließ das Baugelände.“[218]

---

[216] Der Auszug aus dem Zitat ist von Tabah übernommen, S. 257; auch In: Rolf Günter Renner: *Peter Handke,* 1985, S. 14.

[217] Handkes Aussage aus „Kölner Stadt-Anzeiger“, Nr. 299, 1968, ist von Manfred Mixner übernommen: *Peter Handke,* S. 124.

[218] Peter Handke: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter,* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1999, S. 7.

Die falsche Interpretation der Außenwelt ist eine Folge des Schocks als Tormann, auf den in der Erzählung rückblickend verwiesen wird, und den man durch verschiedene Motive immer wieder als Kerngeschehen thematisiert. Denn Bloch, einst erfolgreicher Fußballtormann, reagierte auf das Spiel der Außenwelt nicht mehr und musste dadurch eine schwere Niederlage erleiden. Das Spiel steht metaphorisch fürs Leben. Das Publikum verlangte in diesem Augenblick ein im Voraus erwartetes Verhalten, dem er nicht mehr folgte. Da er sich an die Verhaltensmaßregeln in einem Spiel nicht hielt, fiel er aus dem Spiel, um weiterhin entfremdet herumzuirren. Seine Gedanken, Gefühle und Handlungen sind künftig von einer persönlichen Interpretation abhängig, die in einer extremen Opposition zur Außenwelt steht. Mit anderen Worten ist Bloch von diesem Augenblick an auf der Suche nach einer adäquaten Deutung der Welt, die infolge eines langen Existierens nach den Regeln der Mehrheit nicht zu einem authentischen Kontakt zu der Umwelt führt, sondern zu einer extremen krankhaften Isolation. Der Höhepunkt der Isolation ist der metaphorische Mord, mit dem er seine Tragik zuspitzt, da er dieses Mal nicht außerhalb des vorgeformten Spiels bleibt, sondern es buchstäblich physisch vernichtet. Danach zeichnet sich eine psychische Leere ab, die nicht zu überbrücken scheint. So gesehen, würde das eigentliche abstrahierte Schema der Geschichte in der Tiefenstruktur folgende Punkte beinhalten: Verzicht, bzw. Entfremdung vom Spiel, Vernichtung des Spiels, das schon lange als auferlegte Konvention erlebt wird, und die Suche nach einem neuen Zugang zur Welt. Es ist also eine lineare Abfolge der Geschehnisse auch auf der Ebene der inneren Vorgänge festzuhalten. In diesem Licht ähnelt Josef Bloch Kafkas Josef K. und seinem Schicksal, mit dem Unterschied, dass Josef Bloch bei seiner existenziellen Sperre die Ansätze einer Überschreitung signalisiert, indem er die Umrisse der Progressivität seiner Bewusstseinsvorgänge zeigt, und somit aus der kreisförmigen Erstickungsform seiner Existenz herauszuschreiten weiß.

3.2 Die Perspektivenstruktur[219]

Die vorgeformten und eingelernten Sprachschemata und Verhaltensmuster, die einen unmittelbaren Bezug des Subjekts zur Welt verhindern und das Ich zu einer Entfremdung verurteilen, ist das eigentiche Thema des Werkes, wie das auch im einleitenden Wort zur Erzählung erläutert wird:

„Ein Mord geschieht, der Täter verreist in ein Dorf an der Grenze, seine Entdeckung durch die Polizei steht bevor. Dies ist der Fall des ehemaligen Torwarts Josef Bloch. – Handke erzählt konsequent gegen diesen Stoff. Nicht was Bloch zustößt, die Fabel, sondern seine innere Entwicklung, der Prozess seiner Entfremdung ist Thema der Erzählung.“[220]

Die Entfremdung des Josef Bloch und sein extrem verändertes Verhältnis zu einem eingespielten Leben in der modernen Gesellschaft, das nach dem Initialerlebnis als Tormann einsetzt, lässt sich am deutlichsten durch die Perspektivenstruktur verfolgen.
Bloch sieht alle Dinge als Normen und ihre sprachlichen Korrelate werden ebenso zu Verhaltensmaßstäben. Diese normenhafte Struktur der Sprache überträgt sich auch auf Gestik, Mimik und das gesamte Verhalten von Menschen, die in einer zeichenhaften Gesellschaft ein Scheinleben führen. Josef Bloch, der aus diesem Scheinleben herausgefallen ist, ist weiterhin der Teil dieser Umgebung, deren Vertreter die restlichen Figuren im Werk sind. Eine Ersatzwelt existiert für Bloch nicht, und in der vorhandenen sieht er alle Dinge und ihre Namen als starre Verweise auf etwas Bestimmtes. Das ständige Angestrengtsein, die Verweise richtig zu deuten, führt Bloch an die Grenze der menschlich möglichen Verarbeitung von Bewusstseinsvorgängen. Somit steht Bloch im Kontrast zu allen restlichen Figuren, deren Wirklichkeitsmodell eindimensional und

---

[219] Nach Carola Surkamp (2001, 2002), die etliche Beiträge zur Perspektivenstruktur aus der Sicht der possible-worlds theory herausgab, ist die Figurenperspektive das gesamte Wirklichkeitsmodell einer literarischen Figur, und die Perspektivenstruktur „die Gesamtheit aller Beziehungen, die in multiperspektivisch erzählten Texten ... zwischen den Figurenperspektiven untereinander und zwischen den Figurenperspektiven und der Erzählerperspektive bestehen.“ In: *Neue Ansätze in der Erzähltheorie, (*Hrg.) Nünning Ansgar und Vera, Handbuch 4, WVT, 2002, S. 233, 234.
[220] Peter Handke: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (Vorwort).

unifiziert erscheint. Die Konsequenz dieser Trennung von anderen ist eine völlige Isolation von Bloch. Das Kontrastpaar - ein Mensch gegen alle Welt - bildet die Opposition, die sich auf der Bewusstseinsebene abspielt, d.h. die Wahrnehmung, die Vorstellung und das Empfinden in Bezug auf ein zusammenhängendes Miteinanderexistieren auf der Relation Bloch – restliche Figuren, klaffen unüberwindlich auseinander. Aus einer solchen Figurenkonstellation ergibt sich das Außenseitertum von Bloch, das ihn als krankhaft und unerwünscht in einer solchen Gesellschaft erscheinen lässt.

Was den Aufbau der Figur Bloch anbetrifft, fällt ins Auge, dass die Merkmale, die diese Figur konstituieren, nur sparsam vermittelt werden. Die meisten beziehen sich auf konventionelle Hintergründe wie sein Beruf, Familienstand, der Eigenname. Sein Verhältnis zu der ehemaligen Frau oder zu seinen Freunden werden nicht näher geschildert. Mit den restlichen Figuren hat er nur flüchtige Beziehungen, die aus der beschränkten Perspektive von Bloch verfolgt werden. Josef Bloch, ein ehemaliger Tormann, danach Monteur, ist geschieden und kann die Kontakte zu seinen früheren Freunden nicht anknüpfen. Dies wird durch sein ständig fehlgeschlagenes Telefonieren deutlich. Im Gegensatz zu diesen sparsam vermittelten Lebensumständen ist die Entfremdung durch ein genaues Beobachten seiner Gedanken und Empfindungen zu verfolgen. Die Karriere als Tormann musste Bloch aufgeben, seinen Beruf als Monteur hat er ebenso verlassen. Alle Wertvorstellungen eines bürgerlichen Lebens stehen im scharfen Kontrast zur Figur Bloch. Er hat keinen Beruf, keine Familie, keine Freunde, nur flüchtige Beziehungen zu Menschen. Sein Verhältnis zum Geld offenbart auch sein Außenseitertum. In der bürgerlichen Welt, in der die Werte zum großen Teil nach einem korrekten Umgang mit Geld gemessen werden, ist für Bloch eine Nebensache. Er verliert ständig die Münzen, was später zum Hauptindiz in der Mordgeschichte wird, er hat kein Sparkonto als typisches Merkmal dieses Milieus, eine Vorsorge in Bezug auf das Materielle ist ihm also auch fremd. Die Bekanntschaft mit dem Steuerbeamten als einem typischen Vertreter einer auf das Geld ausgerichteten Gesellschaft, der alles nach dem Verkaufspreis bewertet, ruft bei ihm Befremdung herbei. Seine innere Entwicklung schlägt eine andere Bahn, die durch die unmittelbare Vermittlung seiner Gedanken und

Empfindungen regisitriert wird, und die im scharfen Kontrast zur dargestellten Textwelt als Normenwelt steht.

Es gibt zahlreiche Beispiele im Werk, die von einer völligen Ablehnung der herkömmlichen Deutung der Zeichen seitens Bloch zeugen. Das Leben nach vorbestimmten Mustern, das sich auf die ganze Gesellschaft überträgt, ist ihm fremd. Er ist nach dem Tormannerlebnis nicht mehr ein Teil dieser Welt, in der er trotzdem gezwungen wird, in einer gedanklichen Sackgasse weiter zu existieren. In diesem Zusammenhang konstatiert Mireille Tabah, dass die Sprachkritik in *Tormann* zugleich eine Gesellschaftskritik ist, denn es geht nicht nur um sprachliche Schemata, sondern auch um die gesellschaftlichen Verhaltensmuster.[221]

Welche Stellen belegen diese opossitionelle Verhaltensweise zu anderen Figuren? Diese sind freilich zahlreich und sind schon am Anfang der Erzählung vorzufinden. Das körperliche Zeichen beispielsweise, indem man den Arm auf der offenen Straße hebt, das für die ganze Gesellschaft eine eindeutige Bedeutung vermittelt, ist für Bloch nicht selbstverständlich:

„Auf der Straße hob er den Arm, aber das Auto, das an ihm vobeifuhr, war – wenn Bloch den Arm auch gar nicht um ein Taxi gehoben hatte – kein Taxi gewesen. Schließlich hörte er vor sich ein Bremsgeräusch; Bloch drehte sich um: hinter ihm stand ein Taxi, der Taxifahrer schimpfte ...“[222]

Die ganze Erzählung durch missversteht Bloch die vorgeformten gesellschaftlichen Zeichen und scheitert deswegen immer wieder. So kommt er in ein Hotel ohne Koffer und wird darum nicht aufgenommen, denn bei der Unterkunft in einem Hotel ist ein mittragender Koffer eine Selbstverständlichkeit.[223] Wegen der Missverständnisse empfindet Bloch die Außenwelt, die er immer wieder falsch interpretiert, als eine Störung: „Alles, was er sah, störte ihn; er versuchte, möglichst wenig wahrzunehmen. Im Kino drinnen atmete er auf.“[224] Auch eine weitere gesellschaftliche Konvention, dass man in den Garten von Cafés, in denen die Tischdecken fehlen, die Gäste nicht bedient, bleibt für Bloch ein nichtssagendes Zeichen:

---

[221] Mireille Tabah: *Vermittlung und Unmittelbarkeit*, S. 256.
[222] Peter Handke: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter,* S. 7.
[223] Ebenda, S. 8.
[224] Ebenda.

„Er setzte sich in ein Gartencafé, das trotz der Jahreszeit noch geöffnet hatte, und bestellte ein Bier. Als nach einiger Zeit noch immer niemand mit dem Bier gekommen war, ging er weg; auch die Stahltischplatte, auf der kein Tischtuch lag, hatte ihn geblendet.“[225]

Eine ähnliche Erfahrung hat Bloch während der Pause bei der Busfahrt:

„Der Fahrer war eingestiegen und hatte zum Zeichen, daß auch die anderen einsteigen sollten, den Motor laufen lassen. ´Als ob man es nicht auch so verstanden hätte,´ dachte Bloch.“[226]

Blochs Tragik verstärkt sich dadurch, dass es ihm wohl bewusst ist, dass er sich von der Umgebung unterscheidet. Er sagt an einer Stelle zu einem Mädchen: „´Ich komme mir lächerlich vor, so ohne Mantel, wenn du einen Mantel trägst.´“[227] Diese metaphorische Botschaft, aller gesellschaftlich geregelten Selbstverständlichkeiten ledig zu sein, verweist auf sein Bewusstsein von einer extremen Isolation. Es gibt aber auch solche Augenblicke, in denen sich Bloch beruhigt fühlt. Diese sind mit den Motiven Kino, Spielautomaten oder Zeitungen eng verknüpft. Dazu notiert Tabah:

„Bezeichnend ist vor allem der immer wiederkehrende Vergleich der Realität gerade mit der ´unwirklichen Wirklichkeit´ des Kinos ... Wirklich ist für den Monteur nur die unverhüllte, handgreifliche Wirklichkeit des ´echten´ Kinos... In der realen Welt, in der ihm auch die ´wirklichen´ Dinge ´unwirklich´ und unnatürlich vorkommen, verliert Bloch den Boden unter den Füßen; im Kino aber beruhigt er sich. In diesem Sinne ist auch die Sucht des ehemaligen Tormanns zu erklären, überall Illustrierte oder Zeitungen zu kaufen, herumzutragen und durchzublättern, die er notfalls wie einen Schutzwall zwischen sich und der aufdringlichen Außenwelt auseinanderfalten kann.“[228]

Also bei Automaten oder im Kino beruhigen ihn die künstlichen Schöpfungen, bei denen er nicht herausgefordert wird, sie zu deuten. In der Wirklichkeit ist er durch diesen ständigen Zwang, alles zweckhaft zu entziffern, immer wieder bedroht. Auf der anderen Seite bietet ihm der Film die Möglichkeit zu sehen, dass es andersartig geschaffene Menschen wohl gibt, die mit der Umgebung nicht übereinstimmen:

---

[225] Ebenda, S. 16.
[226] Peter Handke: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter,* S. 29.
[227] Ebenda, S. 12.
[228] Mireille Tabah: *Vermittlung und Unmittelbarkeit*, S. 271, 272.

„Dieser Eindruck von Verstellung und Getue ... verschwand erst, als er drinnen im Kino, wo ein Komiker im Vorbeigehen wie zufällig eine Trompete von einem Trödlerladen nahm und darauf ganz selbstverständlich zu blasen probierte, diese Trompete und dann auch alle anderen Sachen unverstellt und unzweideutig wiedererkannte. Bloch wurde ruhig.“[229]

Eine nicht zu akzeptierende Handlung in der alltäglichen Welt ist im Film einer komischen Figur zugeteilt. Die unkonventionelle Geste eines Komikers, die für die Außenwelt komisch ist, ist für Bloch bezeichnenderweise akzeptabel und beruhigend.
Die Figur, mit der Bloch falsch glaubt, übereinzustimmen, ist die Kassiererin, die auf seine Gesten selbstverständlich und spontan reagiert. Er begibt sich mit ihr in ihre Wohnung. Nach dem Beischlaf verfällt Bloch wieder in seine Krise:

„Bloch wurde nervös. Einerseits diese Aufdringlichkeit der Umgebung, wenn er die Augen offen hatte, andrerseits diese noch schlimmere Aufdringlichkeit der Wörter für die Sachen in der Umgebung, wenn er die Augen geschlossen hatte! ´Ob es daran liegt, daß ich gerade noch mit ihr geschlafen habe?´ dachte er. Er ging ins Bad und duschte lange.“[230]

Er erlebt die Welt als aufdringlich. Nicht nur die Dinge werden zu entfremdeten Objekten, sondern auch die Bezeichnungen für diese Dinge, denn wenn er die Augen schließt, verschwindet die Beklemmung nicht, da sich statt der Dinge die Worte aufdrängen. Sie korrespondieren zwar mit seinen individuellen Erlebnissen, Wünschen und Empfindungen nicht, sind aber als erstickende normenhafte Verweise ultimativ zu verfolgen. Die Sprachkrise steht im Hintergrund des metaphorischen Mordes an Gerda, mit dem man dieses normenhafte Spiel buchstäblich physisch vernichtet. Darauf verweisen die Sätze von Gerda, die sie unmittelbar vor dem Mord ausspricht:

„Als sie kurz wegging, um etwas zum Frühstück zu holen - ´**es ist Montag**!´ sagte sie -, war es Bloch endlich möglich, alles ruhig anzuschauen. ... Alles, was sie vorbrachte, hielt ihn davon ab, darauf einzugehen, und es störte ihn, daß sie das, was er sprach, so ungeniert, wie es ihm vorkam, verwendete. ...

[229] Peter Handke: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter,* S. 16.
[230] Ebenda, S. 19.

´**Wo wohnst du?´ - ´Im zweiten Bezirk.´** ... Aber dann störte ihn alles immer mehr. ... **Ob er heute zur Arbeit gehe?** fragte sie. Plötzlich würgte er sie.“[231]

Wie es aus ihrem Gespräch zu entnehmen ist, stellt Gerda zusammen mit anderen Figuren die gegensätzliche Welt dar. Die Figuren dieser Welt leben nach festgeschriebenen Verhaltenweisen, so dass sich die Schablone ihrer Welt auch in der Sprache reflektiert. Denn sie äußert immer wieder formelle Aussagen und Fragen, die das Persönliche von Bloch nicht berühren. Durch solche ausgeleerte Ausdrücke, die aber zugleich das Muster des allgemeinen Kommunizierens bilden, fühlt sich Bloch überfordert und venichtet ein solches Sprachspiel. Die Opposition zur Figurenperspektive von Gerda, die ihre Arbeit des mechanischen Kassierens ordentlich verrichtet, sich ab und zu mit Männern verabredet, ohne näher auf sie einzugehen, und für die es genügt, in einem vorgeformten Regelsystem vor sich hin zu existieren, ist die Leere von Bloch, der in einem solchen geschlossenen System von konventionellen Regeln das Persönliche sucht, es aber vor der ganzen Gesellschaft als einen unerwünschten Trieb erleben muss. Dass in dem Inneren von Gerda nichts Persönliches und Authentisches vorzufinden ist, belegt auch ihre Neigung, sich fremde Geschichten anzueignen. Alles, was Bloch von sich sprach, übernahm sie als etwas Vertrautes. Dieses Wirklichkeitsmodell, das an dieser Stelle Gerda vertritt, findet man auch bei anderen Figuren, die ein quasi Leben führen, indem sie fremde Geschichten auf sich beziehen als eine Art Ersatz für die persönliche Leere. Ein weiteres Beispiel sind die Friseurmädchen, die eine Bekanntschaft mit Bloch machen:

„Bloch bemerkte, daß jedesmal, wenn er etwas erwähnte und davon erzählte, die beiden mit einer Geschichte antworteten, die sie selber mit dem erwähnten oder einem ähnlichen Gegenstand erlebt hatten oder die sie jedenfalls vom Hörensagen von dem Gegenstand wußten.“[232]

Ähnlich Gerda kontrastieren auch diese Mädchen zu Bloch, indem sie dazu neigen, alles vorformuliert, bekannt und vertraut anzunehmen. Eine tiefere Bedeutung der Dinge und Worte als Ausdruck einer authentischen Deutung der Welt bleibt ihnen fremd. Diese

[231] Ebenda, S. 21.
[232] Peter Handke: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter,* S. 58.

Wirklichkeitsperspektive, die alle zu Bloch kontrastierenden Figuren bestimmt, erläutert auch Renate Voris in ihrer Untersuchung:

„Auch sprechen sie (Gegenfiguren zu Bloch) ´auswendig´ ..., beantworten Fragen ´mit einer Redensart´ ..., sind ´sprechbehindert´ wie Bloch ... immer machen sie seine Geschichten zu den ihrigen, immer interpretieren auch sie die Umwelt, auch falsch, wie sich herausstellt, nur daß sie im Gegensatz zu Bloch, dadurch in ihrer Realität nicht verstört werden.“[233]

Die Kontrastfiguren machen sich fremde Erfahrungen zu ihren eigenen, sie sprechen über nicht erlebte Dinge vom Hörensagen und zeigen dadurch keine unmittelbare existenzielle Beziehung zur Welt. In diesem Sinne ist die Perspektive von einem falschen Wirklichkeitsmodell umgekehrt zu sehen, denn die Gegenfiguren zu Bloch zeigen die Merkmale von gesellschaftlich determinierten Marionetten, während Bloch auf der Suche nach einer zusammenhängenden Geschichte außerhalb dieses auferlegten Rahmens durch die Welt irrt. Er steht in einem Grenzbereich, indem er sich von der Aufdringlichkeit dieses sprachlichen Rahmens nicht lösen kann und gleichzeitig nicht imstande ist, einen eigenen Bezug zur Welt aufzubauen. Bloch versucht zwar sich der Welt anzunähern, er versucht die zusammenhängenden Geschichten aufzubauen, die von ihm aber wahrgenommenen Dinge bleiben überall lose und fragmentarisch stehen:

„Er las das Kinoplakat, das mit Heftklammern am Milchstand befestigt war; die anderen Plakate darunter waren abgefetzt. Bloch ging weiter und sah im Hof eines Bauernhauses einen Burschen stehen, der Schluckauf hatte. In einem Obstgarten sah er Wespen umherfliegen. An einem Wegkreuz standen verfaulte Blumen in Konservendosen. Im Gras neben der Straße lagen leere Zigarettenschachteln ...“[234]

Tsch. Y. Eun verweist auf ein Zitat von Handke, in dem er den Beruf von Bloch als metaphorisch erklärt, denn Bloch erscheint alles als montiert, und er erlebt sich auch selber als den, der montiert.[235] Dadurch erkennt Bloch im Gegensatz zu anderen Figuren das Zwanghafte und Vorgeformte und nimmt die fertigen Geschichten nicht für selbstverständlich. Die ständige Kluft zwischen Bloch und seinen Gesprächspartnern ist

---

[233] Renate Voris: *Realismusprobleme im Gegenwartsroman*, S. 185, 228.
[234] Peter Handke: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, S. 44.
[235] Tscheong Yun Eun: *Auflösung der Identität in „Die Angst des Tormanns beim Elfmeter“*, Dissertation, Aachen, 1996, S. 153.

nicht zu überwinden. Dieses Verhältnis zu restlichen Figuren, das eine scharfe Grenze zwischen Ich, das nach einem eigenen Sprachspiel sucht, und Welt, die nach einem vorgeformten Sprachspiel lebt, zieht, wird auch im Gespräch mit der Pächterin noch einmal zum Ausdruck gebracht:

„Bloch fragte, ob der Brunnenmacher sich wieder gemeldet habe. Die Pächterin, die nur das Wort ´zurückgemeldet´ verstanden hatte, fing an, von Soldaten zu reden. Bloch sagte statt dessen ´zurückgekommen´, und die Pächterin redete von dem stummen Schüler. ´Nicht einmal um Hilfe konnte er rufen!´ sagte die Kellnerin, vielmehr, sie las eine Bildunterschrift aus der Illustrierten vor.“[236]

Das Beispiel zeigt, wie die zu vorgeformten Bedeutungen erstarrten Ausdrücke immer wieder zu falschen Interpretationen führen. Die Wörter haben einen fixen Gebrauch und verhindern damit eine unmittelbare zwischenmenschliche Kommunikation. Auch die Kellnerin bedient sich der vorgeformten Redensarten, so wie man sie in Zeitungen oder im Fernsehen zu hören bekommt. Somit bekommen alle Figuren die Merkmale von Automaten, die im Gegensatz zu wahren Automaten Bloch beunruhigen, da sie ihm als des Menschlichen entledigt vorkommen. Die umgekehrte Perspektive lässt sich also darin erkennen, dass nicht Bloch von einem wahrhaftigen Leben entfremdet ist, sondern die Gegenfiguren, die ihre entfremdeten Existenzen für wahre ausgeben.

Eine solche Figurenkonstellation, deren Folge der Zusammenprall von zwei entgegengesetzten Wirklichkeitsmodellen ist, wird zusätzlich durch Namen der Figuren getragen. Im Gegensatz zur Figur Bloch, die mit dem Eigennamen verzeichnet ist, sind fast alle restlichen Figuren nach ihrem Beruf genannt, so die Pächterin, Kellnerin, der Fahrer, Gendarm, Polizist, Portier, die Friseurmädchen usw. Die restlichen Figuren fungieren dadurch als Rollenfiguren[237], die nach beruflichen, bzw. gesellschaftlichen Verhaltenserwartungen ihre Existenzen führen. Somit sind sie zu einer Selbstbestimmung nicht fähig und ihre Identität zerfließt im Allgemeinen. Die Auflösung ihrer Identität ist

---

[236] Peter Handke: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, S. 44.

[237] Ralf Schneider deutet in seiner Untersuchung der Figurendarstellung die Rolle nach dem soziologischen Modell von Dahrendorf und notiert dazu: „Eine Rolle ist die Summe der Verhaltenserwartungen oder Normen, die Gruppen oder ganze Gesellschaften an Interaktionspartner in bestimmten gesellschaftlichen Bereichen
stellen. Über die Einhaltung dieser Handlungsnormen wachen Sanktionen, welche die Selbstbestimmung des Individuums im Extremfall erheblich einschränken können...“ In: *Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans*, Staufenburg Verlag, Tübingen, 2000, S. 266.

durch Blochs Wahrnehmung veranschaulicht. Er sieht an ihnen keine Ganzheit einer Persönlichkeit, sondern nur banale Details, durch welche sie fragmentiert und zu Objekten reduziert werden: „Bloch sah (an der Pächterin und Kellnerin), daß sie vom Kuchenbacken Mehl im Gesicht hatten, vor allem auf den Augenbraunen und am Haaransatz.“[238]

Oder an einer weiteren Stelle die Verdinglichung der Figuren, die von Objekten determiniert werden und nicht umgekehrt:

„Bloch war gereizt. Innerhalb der Ausschnitte sah er die Einzelheiten aufdringlich deutlich: als ob die Teile, die er sah, für das Ganze standen. Wieder kamen ihm die Einzelheiten wie Namensschilder vor. ´Leuchtschriften´, dachte er. So sah er das Ohr der Kellnerin mit dem einen Ohrklips als ein Signal für die ganze Person; und eine Handtasche auf einem Nebentisch, die ein wenig aufgeklappt war, so daß er darin ein gepunktetes Kopftuch erkennen konnte, stand für die Frau, die dahinter eine Kaffetasse hielt und mit der andern Hand, nur ab und zu bei einem Bild stockend, schnell eine Illustrierte durchblätterte. Ein Turm von ineinandergesteckten Eisbechern auf der Theke wirkte wie ein Vergleich für den Wirt, ...“[239]

Blochs Einsicht, dass die erstarrten Ausdrücke das Unmittelbare und Persönliche nicht vermitteln können, zeigt sich auch in seinen Überlegungen zu den Telegrammen:

„Und jetzt hob die Postbeamtin den Hörer ab und buchstabierte das Glückwunschtelegramm durch. Welche Andeutungen machte sie dabei? Was steckte dahinter, wenn sie ´Alles Gute` diktierte? ´Mit herzlichen Grüßen`: was sollte das heißen? Für was standen diese Floskeln? Für wen waren ´ Die stolzen Großeltern´ ein Deckname?“[240]

Er hält die vorgeformten Muster des Kommunizierens, hier das Telegramm, die längst als von Menschen entremdete nichtssagende Ausdrücke in der Gesellschaft herumkreisen, für Floskelwörter. Die geläufige Sprache übergeht in erstarrte Wortspiele.

Das Unbehagen, das bei Bloch oft in eine nicht zu kontrollierende Angst umschlägt, verstärkt sich in Augenblicken, in denen Bloch allein ist, so das Erlebnis in seinem Zimmer:

---

[238] Peter Handke: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter,* S. 44.
[239] Ebenda, S. 76.
[240] Ebenda, S. 82.

„Der Schrank, das Waschbecken, die Reisetasche, die Tür: erst jetzt fiel ihm auf, daß er, wie in einem Zwang, zu jedem Gegenstand das Wort dazu dachte. Jedem Ansichtigwerden eines Gegenstandes folgte sofort das Wort nach. Der Stuhl, die Kleiderbügel, der Schlüssel. Es war früher so still geworden, daß keine Geräusche mehr ihn ablenken konnten; und weil es einerseits so hell war, daß er die Gegenstände ringsherum sah, und andrerseits 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 ein ähnlicher Ekel, wie er ihn manchmal vor gewissen Reklameversen, Schlagermelodien oder Staatshymnen hatte ...“[241]

In diesen Augenblicken des auf-sich-selbst-gestellt-Seins, in denen ihm durch das Äußere keine Ablenkung gewährt wird, wird ihm das zwanghafte Verstricktsein der Welt in die Worte nicht mehr erträglich. Dass er zu jedem Ding sofort ein Wort denken muss, verweist auf ein auferlegtes System der Interpretation der Welt, das bei Bloch nicht nur auf eine gedankliche Abwehr stößt, sondern sein ganzes Wesen erschüttert, indem er auch körperlich nur noch Ekel gegenüber dieser sprachlichen Gefangenschaft empfinden kann. Das Ausmaß des floskelhaften sprachlichen Umgangs mit der Welt überträgt sich auf die Welt selbst, die zur puren Hülle des Seins geschrumpft ist. Wenn Bloch aber in der Gesellschaft ist, wird dieser Ekel nicht gemildert, vielmehr wird er durch die vorgetäuschten Kommunikationen immer wieder vertieft:

„Je länger er sprach, desto weniger natürlich kam Bloch vor, was er redete. Allmählich schien ihm gar jedes Wort einer Erklärung zu bedürfen ... als er dann stockte und nicht weiter wußte und schließlich nach Sätzen suchte, die er noch sagen könnte, wurde die Umgebung wieder auffällig, und er sah überall Einzelheiten.“[242]

Jeder Versuch, mit anderen zu kommunizieren, schlägt bei Bloch in eine bittere Erfahrung der Entfremdung um. Die vereiste Sprache verhindert einen unmittelbaren Zugang zum Anderen, und die Welt erfährt in Blochs Gedanken eine Zersplitterung. Alle Einzelheiten stehen lose für sich, eine sinnvolle zusammenhängende Vermittlung dieser Einzelheiten wird unmöglich. Blochs Stellung in einer unmöglichen Welt wird durch dieses Bewusstsein immer unerträglicher. Auch seine Versuche, einen Zusammenhang

[241] Ebenda, S. 52.
[242] Ebenda, S. 59.

vorzutäuschen, um sich die Lage zu erleichtern, sind nur vorübergehende täuschende Lösungen:

„Wenn er aufpasste und sich vorstellte, gab noch immer ein Wort schön das andre ... Wenn er sich in acht nahm, konnte es, ein nach dem andern, weitergehen ... er las die Notiz in der Zeitung, ... Ein Satz ergab den nächsten Satz. Und dann, und dann, und dann ... ;man konnte einige Zeit im voraus beruhigt sein.“[243]

Bloch hat den Eindruck, in einem Riesensystem von vorgeformten Zeichen zu leben. Diese erstickende Einsicht wird noch mal bei seinem Erlebnis mit der Landkarte deutlich:

„Er war erleichtert, als er auf der Karte ein Viereck fand, das er in der Landschaft nicht wiederfand: das Haus, das dort stehen mußte, stand nicht da, und die Straße, die an dieser Stelle eine Kurve machte, verlief in Wirklichkeit geradeaus. Es kam Bloch vor, als ob ihm diese Nichtübereinstimmung behilflich sein könnte.“[244]

Bloch fühlt bei diesem Erlebnis eine Erleichterung. Auch eine kleine Nichtübereinstimmung, die belegt, dass doch nicht alles in dieser Welt durch vorgefomte Muster umfasst ist, bringt einen Schimmer der Hoffnung für Bloch. Gleichzeitig wird aus diesem Erlebnis deutlich, dass er immer noch in einem Grenzzustand verharrt, denn er ist sich der Entfremdung eines Lebens im zeichenhaften System bewusst geworden, sein Drang aber nach der unbedingten Befreiung hat noch nicht die Umrisse einer klaren Befreiungsrichtung bekommen. Vielmehr verharrt Bloch weiterhin in einem unmöglichen Zustand der Entfremdung von einer vorgeregelten Existenz, ohne diese Grenze überschreiten zu können. Die Unmöglichkeit seiner Lage überträgt sich vom Bewusstsein auf sein ganzes Wesen. Dies demonstriert Bloch an einer weiteren Stelle:

„Aus dem Sitzen war Bloch, ohne richtig aufzustehen, gleich weggegangen. Nach einiger Zeit blieb er stehen, fiel dann aus dem Stand sofort ins Laufen. Er trat schnell an, stoppte plötzlich ab, wechselte die Richtung, lief gleichmäßig, wechselte jetzt den Schritt, wechselte wieder den Schritt, stoppte, lief jetzt rückwärts, drehte sich im Rückwärtslauf um, lief vorwärts weiter, drehte sich wieder in den Rückwärtslauf um, ging rückwärts, drehte sich in den Vorwärtslauf um, wechselte nach einigen Schritten in den vollen Schnellauf über, stoppte scharf, setzte sich auf einen Randstein und lief sofort aus dem Sitzen weiter. Als er

[243] Ebenda, S. 71.
[244] Ebenda, S. 86.

dann stehenblieb und wieder weiterging, schienen sich die Bilder von den Rändern her einzutrüben; schließlich waren sie bis auf einen Kreis in der Mitte eingeschwärzt. ´Wie wen jemand im Film durch ein Fernrohr schaut´, dachte er.“[245]

Das Bewusstsein von einem Nicht-entkommen–können wird in diesem Bild auch körperlich veranschaulicht. Er erlebt sein Ich als Mitte in einer Welt, die überall um ihn kreisförmig steht als das Schwarze der Hoffnungslosigkeit. Die Umsetzung dieses Bewusstseins in ein konkretes körperliches Bild zeigt, wie stark es sein ganzes Wesen beherrscht, und wie es sich zugleich als Höhepunkt seiner Einsicht kompromisslos und in aller Deutlichkeit in ihm herauskristallisiert hat. Das ist zugleich der Punkt, der sein Verharren in einem Grenzzustand als ein erschöpftes ans Licht bringt, das unbedingt eine Wende einschlagen muss, entweder in Richtung einer endgültigen Vernichtung seines Wesens oder zum Herausbrechen aus einer solchen Lage. In diesem Zusammenhang wird das Motiv der Grenze nicht zufällig in die Geschichte eingebettet. Bloch fährt zu einem Grenzort, der zugleich die Grenze seiner inneren Lage markiert. An diesem Ort kommt es zum Umschlag des entfremdeten Zustandes. Die Umrisse einer Wende des Grenzzustandes zeigen sich an der Stelle, wo Bloch die Dinge von dem verbalen Material endgültig trennt, was auch die letzte Konsequenz der Aufgabe der nach einem unifizierten Maß geschnittenen Welt bezeichnet. Indem er sich in seinem Zimmer umschaute, suchte er nicht mehr nach Namen für Dinge, sondern beließ sie bei bloßem Visuellen. Er nahm die Dinge als pure Bilder wahr, ohne jegliche verbale Entsprechung. Dieser Umstand der endgültigen Loslösung von dem vorgefertigten sprachlichen Material reinigt sein Inneres, nähert es wieder der ursprünglichen sinnlichen Wahrnehmung der Welt und bereitet zugleich eine leere Bewusstseinsfläche vor, auf der eine neue Art der Erfassung der Welt erst zu entwickeln bleibt. Dieser unbedingte Drang nach einer Wende wird auch in der Oberflächenstruktur der Geschichte signalisiert. Denn die Polizei ist Bloch auf der Spur, sie hat durch die indizienhaften Münzen eine heiße Spur entdecken können, und seine Verhaftung steht bevor, wenn auch das Ende dieser Oberflächenstruktur offen bleibt. Dass die Geschichte auf ihre finale Abgeschlossenheit zuläuft, wird in der Tiefenstruktur komplexer entfaltet. Eine mögliche Fassung vom Ende des Grenzzustandes, der den Kern der Tiefenstruktur bildet, wird im Fall des ertrunkenen

[245] Ebenda, S. 88.

Schülers angedeutet. Eine breite Assoziationsspanne wird um diesen Schüler und Bloch eingeflochten. Das ist zugleich die einzige Figur, die mit Bloch korrespondiert. Der Verknüpfungspunkt zwischen den beiden ist die Sprachbehindertheit: „ ... und als Bloch erzählte, bei einem Sprung sei er einmal gegen den Torpfosten geprallt und habe sich dabei die Zunge gespalten, erwiderten sie sofort, daß auch der stumme Schüler eine gespaltene Zunge habe.“[246]

Bloch ist derjenige, der die Leiche des stummen Schülers im Wasser vorfindet. Der stumme Schüler als Nebenfigur handelt nicht direkt in der Geschichte, fungiert aber als ein Alter ego von Bloch, der, seinem Schicksal passiv ausgeliefert, ein tragisches Ende erleben muss. Dieses Schicksal markiert ein mögliches Ende von Bloch, das er nicht wählt, und das er als eine potenzielle Entwicklung seiner Lage, nachdem er den ertrunkenen Schüler vorgefunden hat, hinter sich lässt. Das Motiv des Kindes verzeichnet zugleich nicht einen Neuanfang durch die neue Generation. Das wird nicht nur am Beispiel der Nebenfigur des stummen Schülers ersichtlich, sondern auch aus dem allgemeinen Umgang mit diesem Motiv. So telefoniert Bloch einmal mit seiner ehemaligen Frau, und nachdem sich das Kind am Telefon gemeldet hat, kann Bloch von ihm nur die auswendig gelernten Sätze hören, die ihm möglicherweise von seiner Mutter eingetrichtet wurden.[247] Dass auch die nächste Generation durch die leere Sprache verseucht ist, wird weiter aus dem Gespräch mit dem Schuldiener deutlich:

„Kein Wunder, daß die Kinder beim Schulaustritt noch nicht einmal reden gelernt hätten, sagte der Schuldiener plötzlich, indem er das Beil in den Hackklotz schlug und aus der Hütte trat: nicht einmal einen einzigen **eigenen** Satz könnten sie zu Ende sprechen, sie redeten miteinander fast nur in einzelnen Wörtern, ungefragt überhaupt nicht, und was sie lernten, sei nur Merkstoff, den sie auswendig heruntersagten; darüber hinaus seien sie zu ganzen Sätzen unfähig. ´Eigentlich sind alle mehr oder weniger sprechbehindert´, sagte der Schuldiener.“[248]

Die Aussage des Schuldieners zeigt, dass die nächste Generation die Sprechbehindertheit nur weiter fortsetzt, denn diese Kinder haben von den Erwachsenen, die selbst in einer Sprachstarre leben, nichts zu lernen. Vielmehr werden auch diese Kinder weiter

[246] Ebenda, S. 58.
[247] Ebenda, S. 23.
[248] Ebenda, S. 89.

geschädigt, indem sie nicht fähig sind, eine unmittelbare Beziehung zur Welt aufzubauen und sie durch Sprache zu bestätigen. Die eigenen Sätze, bzw. ein authentischer Weltbezug ist ihnen durch die Sprechbehindertheit entzogen. Somit ist angedeutet, dass die Lösung der Spachproblematik nicht im geschichtlichen Rad des Generationenwechsels zu erhoffen ist, das nach aufklärerischer Utopie sich in Richtung Vollkommenheit unabwendbar hin bewegt, sondern dass die Lösung in einem Heraussteigen des Einzelnen aus diesem Rad zu suchen ist, dessen Weiterentwicklung im Sinne eines andersgesteuerten Zugangs zur Welt offen bleibt. Und für diesen Weg entscheidet sich Bloch, der sich von Anfang an an der Grenze bewegt, schon als ehemaliger Tormann, dessen Tor die Grenze des Fußballplatzes markiert. Er fasst den Entschluss innezuhalten und von vorne anzufangen, indem er künftig auf das Offene der Welt unmittelbar zugeht. Dafür steht der Vorfall mit dem Elfmeter am Ende der Geschichte: „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.“[249]

Durch diese Andeutung einer Lösung, die auch der Zollwachbeamte in seiner Geschichte variiert,[250] bahnt sich ein neuer belichteter Weg an, der auch durch die helle Pulloverfarbe des Tormanns signalisiert wird. Damit ist die Grenze letztendlich doch überschritten, indem man sich von der im Voraus interpretierten Welt zu einem unmittelbaren offenen Kontakt zur Welt wendet, der zwar nicht die vorgetäuschte Sicherheit des Vordefinierten mit sich bringt, aber dafür ein authentisches Schicksal in Voraussicht stellt. In Bezug auf das Ende der Geschichte notiert Kraus, Bloch öffne sich gegenüber der Welt, statt in einer extremen Isolation zu verharren und die Angst bilde sich zurück.[251]

Die umgekehrte Perspektive erweist sich als gerechtfertigt in Hinblick auf die Anbahnung eines positiven Endes für die Figur Bloch. Zu der opositionellen Stellung Blochs gegenüber den durch Normen determinierten restlichen Figuren sei an dieser Stelle auf ein Zitat von Tabah in Anlehnung an Herbert Marcuse hingewiesen:

---

[249] Ebenda, S. 112.
[250] Vgl. Ebenda, S. 102.
[251] Vgl. Christine M. Kraus: *Peter Handke als Prosaschriftsteller*, S. 183.

„Der Gedanke, dass Schizophrenie eine durchaus ´sinnvolle´ Reaktion auf die bedrückenden Spielregeln der ´verwalteten Welt´ sei, gehört in den gesellschafts- und ideologiekritischen Zusammenhang der späten 60er Jahre. Nicht der Verrückte, sondern die Gesellschaft sei im Grunde krank, und Wahnsinn sei die einzige ´vernünftige´ Reaktion auf die objektive ´Unvernunft´ einer inhumanen Welt.“[252]

Durch die „wahnsinnige“ Einsicht oder den Bewusstseinsschock, wie das Handke nannte, gelang es Bloch zu verstehen, dass die ganze Welt verkehrt steht, in sprachlichen Klischees verankert, und er fand aus diesem Zauberkreis einen Ausweg, indem er sich persönlich und unverstellt vor die Welt stellte. Das Bestehen auf einem offenen und unmittelbaren Zugang zur Welt bedeutete das Verbale hinter die Sinneswahrnehmung zu stellen, und nicht umgekehrt, durch vorgeformtes Verbales das Erlebnis vorzutäuschen. Diese Botschaft wird auch in der Passage enthüllt, in der Bloch nach einem unmittelbaren Erlebnis im Gleichgewicht mit der Welt steht, ohne sie sprachlich verinnerlichen zu müssen:

„Bloch wurde müde. Je müder er wurde, desto klarer nahm er alles wahr, unterschied eins vom andern. Er sah, wie die Tür immer offenblieb, wenn einer hinausging, und er sah immer wieder einen aufstehen und die Tür wieder zumachen. Er war so müde, daß er jeden Gegenstand für sich sah, vor allem die Umrisse, als ob es von den Gegenständen nur die Umrisse gebe. 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.“[253]

Einen unmittelbaren Bezug zur Welt zu erreichen bringe nach Bloch das Heil. Das Heil kommt immer nach einer Beschwernis, nach einer Überwindung, wie das hier Bloch nach einer Schlägerei in der Müdigkeit erlebt. Somit lässt sich diese Erfahrung als eine Vorwegnahme der späteren Überlegungen von Handke lesen, die er zu der Müdigkeit äußerte. In der Müdigkeit wird nach Handke die Barierre zwischen Ich und Welt aufgehoben und die Welt steht im Einklang mit Ich, ohne Sprachvermittlung.[254] So auch Bloch, der den persönlichen Bezug zur Welt vor die sprachliche Interpretation stellt. Die Sprache kommt danach als eine natürliche Artikulation des persönlich Erlebten, sie besteht aus Realität, so wie sie im Bewusstsein reflektiert ist, und wird zum Medium

[252] Mireille Tabah: *Vermittlung und Unmittelbarkeit*, S. 299.
[253] Peter Handke: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter,* S. 94.
[254] Peter Handke: *Versuch über die Müdigkeit.* Suhrkamp, Frankfurt, 1989, S. 55, 56.

einer authentischen Interpretation der Welt, die in einem individuellen Sprachspiel ihren Ausdruck findet.

4 Die Suche nach der sprachlich vermittelten Authentizität

Die Suche nach der sprachlich vermittelten Authentizität kennzeichnet alle drei Prosawerke von Handke aus den 60er Jahren. Und sie zeugen von einer tief verankerten Sprachskepsis des Autors, nach welcher nicht nur die alltägliche Sprache durch ihre estarrte Form den Bezug zur Welt versperrt hat, sondern auch die Literatur selbst. Diese erschütternde Einsicht bekam um so tiefer ihre Ausprägung, als Handkes Programm, wie das Stephan Reinhardt in seinem Beitrag betont hat, auf der These fußte, dass das Wahrnehmen, Denken und Verhalten durch Sprache determiniert sei.[255] Und dass die Sprache Herrschaft ausübt, indem sie alles vorformuliert[256], wollte Handke dem Leser durch seine Werke deutlich machen, aber auch die Literatur selbst aus dieser Sprachfalle zu befreien versuchen. J. Uthoff bemerkte in der Untersuchung zur Sprachskepsis bei Handke, dass Handkes Brief an seine Mutter aus dem Jahr 1963 dem *Lord-Chandos Brief* sehr ähnlich sei, da er in diesem Brief seine Sprachkritik äußert, die sich vor allem auf sprachliche Automatismen bezieht.[257] Diese zum Automatismus erstarrte Sprache wurde ein großes Thema zunächst in den *Hornissen.* Sie steht in diesem Roman für literarische Schablonen, die die Vermittlung von persönlichen Erlebnissen vortäuschen, zum Erstarren bringen und ins Unwahrhaftige verwandeln. So kann man im Roman die persönliche Erfahrung des Erzählers von der literarisch vermittelten nicht unterscheiden. Er kann als Erzähler, auch wenn er seine authentische Geschichte zu vermitteln trachtet, auf die literarischen Klischees der Vermittlung nicht verzichten. So hält Manfred Durzak fest, sich an eine Aussage von Handke stützend, dass in den *Hornissen* zwei Ebenen vermischt werden – vorgegebene Fiktion und Wirklichkeitserfahrung, bzw. das Gelesene wird mit dem Selbsterfahrenen vermischt.[258] Der Erzähler irrt durch eine Welt, in der es unmöglich wird, das Authentische zu vermitteln. Mireille Tabah knüpft ebenso an diese Überlegungen, indem sie behauptet, dass das einst gelesene Buch für die verzerrte literarisch gefilterte Wirklichkeit steht und die eigene Erfahrung für die wahre Wirklichkeit.[259] Folglich wird in den *Hornissen* ein erzählerischer Wirrwar präsentiert,

---

[255] Stephan Reinhardt: „Handkes ´Tormann´, Handkes Skrupel“ In: *Text +Kritik* (Hg. Heinz Ludwig Arnold), Heft 24/24a, 1971, S. 53.
[256] Ebenda, S. 56.
[257] Jens Uthoff: *Flickermaschine und Leuchtschrift,* Kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien, Bremen, 2011, S. 45.
[258] Manfred Durzak: *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur.* Kohlhammer, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, 1982, S. 54.
[259] Mireille Tabah: *Vermittlung und Unmittelbarkeit*, S. 89/90.

der die Auseinandersetzung zwischen dem unbedingten Drang, das Ich und seinen unmittelbaren Bezug zur Welt zu vermitteln, und der Tatsache, dass Alles zu vermittelnde die schon vordefinierten Erzählformen voraussetzt, unmittelbar zur Vorschau bringt. Einige Passagen waren aber die Vorwegnahme des künftigen Schreibstils, wie der Autor selbst durch die Aussage bestätigte, dass in den *Hornissen* doch einige Stellen durchschimmern, die die unmittelbare Erfahrung vermitteln, ganz klar und ohne Verkrampfung.[260] Ähnlich *Der Hausierer,* in dem erneut die Problematik des Erzählens thematisiert wird. Die Kritik des Erzählvorganges, im Unterschied zu den *Hornissen,* wird hier im theoretischen Teil explizit ausgearbeitet. Die theoretisch-analytische Enthüllung der konventionellen Muster des Erzählens zeigt die Kluft zwischen Fiktion und Wirklichkeit in ihrer aller Deutlichkeit. Die Aufmerksamkeit des Lesers wird ausschließlich auf die Darstellung gelenkt, auf die Schemata der Vermittlung der Geschichte, und dadurch wird die Geschichte selbst ad absurdum geführt. In *Tormann* wird schließlich versucht, Geschichte wieder einzuführen. Es sind darin zwei Geschichten vorzufinden, von denen eine für die literarischen Schemata steht und die andere für die authentische Geschichte. Diese ist wiederum durch die Tilgung der traditionellen kausal-logischen Verknüpfung der Geschehnisse in ihrer Chronologie gekennzeichnet. In allen diesen Werken wird das Verhältnis zwischen Ich-Erfahrung und der vermittelten Geschichte thematisiert. Es wird hinterfragt, so wie das in den *Hornissen* gezeigt wurde, von welchem Ich die Geschichte präsentiert wird, bzw. ob es eine authentische Geschichte überhaupt geben kann, ferner in *Hausierer,* aus welchen Elementen eine Geschichte aufgebaut wird, um letztendlich in *Tormann* die sprachlichen Barrieren als einen Bestandteil des Ich zu akzeptieren und sie durch die unvermittelte Auseinandersetzung mit einem durch Sprache erstarrten Ich überwinden zu suchen. Durch die Vermittlung der Zustandsgeschichte suchte man nach richtigen Modellen, welche das längst verlorene Persönliche wieder einmal an die Oberfläche bringen könnten. Dieses Ich, wenn es sich auch in *Tormann* nur schwankend herausgebildet hat, wird in späteren Prosawerken von Handke in ein immer festeres Ich hinüberfließen können, das narrativ gedeutet, sich als die Hauptfigur immer deutlicher zu behaupten, und ihre authentischen Erlebnisse dem Leser zu vermitteln weiß.

---

[260] Manfred Durzak: *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur*, S. 62.

II

Der kurze Brief zum langen Abschied

Wunschloses Unglück

Die Stunde der wahren Empfindung

Die linkshändige Frau

1 *Der kurze Brief zum langen Abschied*

Der kurze Brief zum langen Abschied, entstanden im Jahr 1971, mit Umfang von etwa 200 Seiten, ist in der Suhrkamp-Ausgabe als Erzählung bezeichnet. Wegen des Umfangs wird das Werk in der Sekundärliteratur häufiger als Roman behandelt (Durzak, Mixner, Krajenbrink). Aus dem Blickwinkel der Geschichte, die primär das Bewussstsein des autodiegetischen Erzählers verfolgt, mit einem begrenzten Raum für die restlichen Figuren, die zum größten Teil durch Reflexionen des Erzählers präsent sind, ist auch die Bezeichnung Roman eher fragwürdig. Das Dilemma in Bezug auf den traditionellen Gattungsbegriff Roman entspringt damit aus der Fokussierung der Darstellung auf das Bewusstsein der Figur, das in einer umfangreichen Ausarbeitung den Kern der Geschichte bildet. So lässt sich beispielsweise die Aussage von Neis zur Interpretation des Werkes nachvollziehen: „ ... (Die Bezeichnung ´Erzählung´ wird dem Umfang nicht gerecht, die Bezeichnung ´Roman´ ist zu anspruchsvoll) ...“[261]

Der kurze Brief zum langen Abschied hat zum biographischen Hintergrund Handkes Reise nach Amerika, die Eheprobleme und ein komplexes Verhältnis zur Kindheit und der Familie. Jeder von diesen biographischen Punkten ist der Bestandteil der Geschichte. Aus diesem Grunde wird die Erzählung in den Neuen Subjektivismus eingeordnet (Brueggemann), eine neue Tendenz in der Literaturentwicklung der 70er Jahre, die durch Verlegung der privaten Geschichten in den fiktionalen Rahmen gekennzeichnet war.

---

[261] Edgar Neis: *Peter Handke. Die Angst des Tormanns beim Elfmeter. Der kurze Brief zum langen Abschied. Wunschloses Unglück.* Königs Erläuterungen und Materialien, Bange Verlag, Hollfeld/Ofr, 1978, S. 43.

1.1 Handlung, Figuren, Raum

Die Geschichte erstreckt sich auf die Tage, die der Ich-Erzähler in Amerika verbringt. Mit genügend Geld ausgestattet, macht er eine Rundreise quer durch Amerika. Seine Stationen sind Providence, New York, Philadelphia, St. Louis, Estacada und Kalifornien. Bei der Ankunft in Providence bekommt er einen seltsamen Brief von seiner Ehefrau Judith, die ihn verlassen hat: „Ich bin in New York. Bitte such mich nicht, es wäre nicht schön, mich zu finden.“[262] Nach dem Inhalt des Briefes ist der erste Teil der Erzählung mit „Der kurze Brief“ betitelt. Der Erzähler lässt sich von seiner Ehefrau verfolgen, wird von ihr ständig bedroht, überfallen und beinahe ermordet, um sich schließlich mit ihr zu versöhnen und einen gemeinsamen Besuch im Garten des Regisseurs John Ford zu genießen. Das ist die Oberflächenstruktur der Geschichte, die einerseits duch lineare Abfolge ihrem Schluss zustrebt, andererseits durch Zustandsschilderungen und Selbstanalysen diese Kontinuität unterbricht. Die Zustandsschilderungen in Form von lang gedehnten Sequenzen verleihen der Geschichte die Merkmale einer statischen Struktur. Daraus ergibt sich zugleich die Tiefenstruktur der Geschichte, die, abstrahiert formuliert, die Suche nach einer Bewusstseinsveränderung thematisiert.

Der Ich-Erzähler kommt nach Amerika, um seine Eheprobleme zu lösen, aber auch andere Bindungen und Lebensformen aus der Vergangenheit zu hinterfragen, die einen offenen Bezug zur Welt verhinderten. Die Eheprobleme mit Judith sind nur die Auslöser einer tieferen Krise der Identität. Die Voraussetzungen für die Bewältigung dieser Krise werden vom Erzähler initiiert. Er unternimmt eine Reise, um sich Distanz zu verschaffen. Auf dieser Reise wird er mit anderen Lebensformen konfrontiert, um Vergleiche ziehen zu können. Ferner begegnet er neuen Menschen, die ihm einen neuen Erfahrungshorizont beibringen, und schließlich liest er viel. Die Bildung als weiteres Motiv verhilft ihm, seine Lebenssituation besser zu verstehen und zu neuen Möglichkeiten der Veränderung

[262] Peter Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001, S.11.

zu finden. Die genannten Motive stehen für die Gegenwart und stellen über das Motiv der Verfolgung eine Brücke zu der Vergangenheit her. Judith verfolgt den Erzähler und diese Verfolgung spiegelt alle weiteren Verfolgungen aus der Vergangenheit wider, die in Form von Ängsten und panischen Anfällen in das Bewusstsein des Erzählers eindringen. Für die Vergangenheit stehen die Motive der Ehe und der Kindheit. Beide sind negativ konnotiert, der Erzähler leidet darunter und möchte sie überwinden. Der Schnittpunkt zwischen Gegenwart und Vergangenheit ist die Erinnerung, da sie nicht auf bloßes Wiederholen von Erlebnissen zurückgeführt, sondern in den gegenwärtigen Prozess der qualitativen Veränderung des Bewusstseins umgesetzt wird. Das Motiv der Erinnerung füllt die Zustandsschilderungen und Sequenzen mit Selbstanalysen. Es hat die Funktion, in einer neuen Umgebung die alten Leiden ins Bewusstsein zu rufen, sie zu formulieren und vor dem Hintergrund der neuen Erfahrungen in einen produktiven Bewusstseinsvorgang zu überführen. Diese Absicht, durch eine tätige Erinnerung die Ansätze einer Hoffnung für das Bewusstsein zu gewinnen, äußert der Erzähler im Gespräch mit Claire:

„´Erst jetzt entdecke ich bei mir so etwas wie eine tätige Erinnerung´, sagte ich, ´während ich vorher nur eine leidende Erinnerung kannte. Indem ich die Erinnerung betätige, will ich aber nicht die Erlebnisse als ganze wiederholen, sondern möchte nur die ersten kleinen Hoffnungen, die ich dabei spürte, nicht wieder zu Schwärmereien verkümmern lassen.´“[263]

Alle Motive münden in das Thema der Bewusstseinsveränderung, eine Aufgabe, die sich der Erzähler auf der Reise durch Amerika stellt. Um dieses Ziel zu erreichen, muss er einen mühevollen Prozess der Trennung von alten Lebensformen durchlaufen und einen neuen konfliktfreien Zugang zum sozialen Umfeld finden. Dieser Vorgang wird durch Zustandsschilderungen veranschaulicht, lange selbstanalytische Phasen, nach denen die Lösungen als plötzliche Geschehnisse im Bewusstsein des Erzählers sich ruckartig abzeichnen. Die qualitativen Veränderungen des Bewusstseins treiben die Tiefenstruktur der Geschichte voran.

Unter Figuren sind Judith, Claire und John Ford mit Eigennamen verzeichnet. Die hevorgehobene Stellung deutet darauf hin, dass sie den Kern um die Geschichte der

[263] Peter Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied*, S. 82.

Veränderung bilden. Sie verursachen, begleiten, determinieren und bestätigen die innere Veränderung des Erzählers. Die restlichen Figuren fungieren als Rollenträger, so die Mutter, der Bruder, Soldat, Sänger, das Kind und Liebespaar, und sie kreisen satellitenhaft um das Thema Bewusstseinsveränderung, indem sie das Gerüst der Handlung auf einer erweiterten opositionellen Achse zusätzlich ergänzen. Die Figuren stehen für die Vertreter der zwei verschiedenen Zeichensysteme, das alte, das Judith, die Mutter und der Bruder präsentieren, und das neue amerikanische Zeichensystem, das wiederum Claire, das Kind, das Liebespaar und John Ford vertreten. Daraus ergibt sich eine opositionelle Aufteilung der Figuren, die zugleich den Einfluss auf die Entwicklung des Erzählers ausüben. Die Begegnungen mit Menschen in Amerika, die eine neue Lebensform verkörpern, ermöglichen dem Erzähler Vergleiche zu seinen früheren Beziehungen zu ziehen und eine neue Wahrnehmungsweise zu entwickeln. Die Konflikte werden im Inneren des Erzählers zwischen dem Erzähler und den Vertretern der Vergangenheit ausgetragen. Deutlich werden diese Konflikte durch zwei verschiedene Liebeserfahrungen. Die opositionelle Konstellation der weiblichen Figuren Judith und Claire markiert die Kluft zwischen zwei Welten. Während die eheliche Bindung mit Judith, die vom Rollenhaften und einer zwanghaften Abhängigkeit gesteuert war, alles Spontane und Persönliche in Frage stellte, bezeichnet die Bindung mit Claire ein auf dem freien Wechselbezug basierendes Verhältnis. Die Beziehung spontan zu leben, anstatt sie vorgeschrieben zu betreiben, ist durch Claire eine neue Erfahrung geworden, aus welcher der Erzähler Vergleiche zieht und lernt.

Die Ehe mit Judith ist gescheitert, die Ehepartner müssen aber noch einen schmerzlichen Trennungsprozess durchlaufen. Dieser ist durch Angst, Panik, Hass und schließlich Versöhnung gekennzeichnet. Während Judith in ihrer Verzweiflung den Erzähler verfolgt, wird deutlich, dass auch der Erzähler sie aufsucht, und sich auch seinerseits von ihr noch nicht lösen kann. Gegenüber Judith spürt er Angst und Wut zugleich. Diese Gefühle, die durch Selbstgespräche thematisiert werden, werden oft zu Projektionen der Ängste aus der Kindheit. So stellt Judith im Inneren des Erzählers ein Echo der alten Verhaltensformen dar:

„´Ob sie inzwischen tot ist?´Auf einem hohen Felskegel hatte ich einmal gegen Abend nach meiner Mutter gesucht. Sie wurde ab und zu schwermütig, und ich glaubte, sie hätte sich, wenn nicht hinuntergestürzt, so doch einfach hinabfallen lassen ...“[264]

Die Besorgnis um das Leben von Judith geht in die Erinnerung an die Mutter über. Ebenso an einer weiteren Stelle:

„ ..., denn als ich sie zuletzt gesehen hatte, an einem Nachmittag langausgestreckt auf ihrem Bett, war sie schon nicht mehr ansprechbar gewesen und hatte so zu mir hergeschaut, daß ich auf dem Weg zu ihr stehenblieb, weil ich ihr nicht mehr helfen konnte.“[265]

Auch wenn der Erzähler glaubt, ein anderer geworden zu sein, wiederholt sich die Sorge um Judith immer wieder ruckartig durch plötzliche Ausbrüche der Angst:

„Ich würde nicht wiederzuerkennen sein! Ich bestellte ein Hamburger Sandwich und ein Coca Cola. Ich wurde müde und gähnte. Dann, mitten im Gähnen, entstand eine hohle Stelle in mir, die sich sofort mit dem Bild von einem tiefschwarzen Unterholz füllte, und wie in einem Rückfall holte mich der Gedanke wieder ein, daß Judith tot sei. Das Bild von dem Unterholz verdüsterte sich noch, als ich in die zunehmende Dunkelheit vor der Snackbartür schaute, und mein Entsetzen wurde so stark, daß ich mich plötzlich in ein Ding zurückverwandelte.“[266]

Der ähnliche Anfall wiederholt sich im Hotel in New York:

„..., es war wieder die Todesangst, nicht die Angst vor dem eigenen Tod, sondern eine fast wahnsinnige Angst vor dem plötzlichen Tod andrer, die nun, da ich nach der langen Fahrt abgesetzt worden war, körperlich wurde. Die Nase kühlte plötzlich ab, die zuckende Ader an der Hand streckte sich plötzlich, und ich sah vor mir das Bild eines atemlos stillen, finsteren Tiefseetales ohne ein Lebewesen.[267]

So lässt Judith die Schrecken aus der Kindheit wieder auferstehen, die von früh an die Verhaltensformen des Erzählers steuern. Die alten Ängste wiederholen sich in der

---

[264] Peter Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied,* S. 15.
[265] Ebenda, S. 18.
[266] Ebenda, S. 22.
[267] Ebenda, S. 33.

Beziehung mit Judith und der Erzähler fühlt sich machtlos gegenüber der alten Schrecken, was ihn in Wut versetzt:

„Ich sagte: ´Du brauchst dich nicht zu verstecken. Hinter welcher Bahnhofssäule bist du gestanden und hast mich beobachtet? Ich will dich gar nicht finden!´ ´Erpreß mich nicht mit mir selber´, sagte ich. ´Die Schreckensempfindlichkeit ist nicht meine Natur, jedenfalls micht mehr lange. Ich bin nicht mehr wehrlos dagegen.´“[268]

Die Entfremdung von der Ehefrau durchläuft die Stationen von Beurteilung, Angst, Panik, Hass und Wut. Der Höhepunkt des Unvermögens, sich vom Paradigma der alten Verhaltensmuster zu lösen, ist die Wut über Judith, welche die Kindheitserlebnisse nur wiederholen lässt:

„´Du *Ding!´* sagte ich. ´Ich schlage dich zu Brei, ich schlage dich zu Brei, ich schlage dich zu Brei. Bitte laß dich nicht finden, du *Unwesen.* Es wäre nicht schön für dich, von mir gefunden zu werden.´“[269]

Die anfängliche Neigung schrumpfte in der Ehe auf einen rollengesteuerten Umgang miteinander. Dieser ist auf die alte Lebensform zurückzuführen, die der Erzähler von Kind an kennt. Er fühlt sich gefangen in einer solchen Lebensform, welche statt des spontanen einen vorgespielten Umgang auferlegt, und jede Art der Hoffnung, aus diesem Rahmen heraussteigen zu können, als bloße Träume abstempelt. Er erinnert sich an diese Vorfälle aus der Kindheit:

„´Da wir arm waren, erlebte ich fast nur Leute, die auch arm waren. Da wir so wenig Dinge sahen, gab es nicht viel zu reden, und so redeten wir fast jeden Tag das gleiche. Wer mehr redete, war in diesen Verhältnissen, wenn er dabei lustig war und die anderen unterhielt, ein *Original*, wenn er aber nur schwärmte wie ich, ein Träumer ... Und diese Träume waren in der Umwelt, in der ich lebte, wirklich Schwärmereien, weil es für sie in dieser Umwelt keine Entsprechung gab, nichts Vergleichbares, das sie möglich gemacht hätte.´“[270]

---

[268] Ebenda, S. 57.
[269] Ebenda, S. 61.
[270] Ebenda, S. 80.

Mit Judith erlebt er erneut diesen Kreis der Enge und des Ausgeschöpften. Auf der Reise nach Amerika wird er aber mit neuen Wahrnehmungsbildern vertraut, die keine Schwärmereien sind, sondern reale Bilder von einer anderen Welt, was ihm ermöglicht, die Vergleiche zu ziehen. Das ist ein neues qualitatives Moment, das in der Kindheit nicht vorstellbar war, und das den Traum von einem Weg zur persönlichen Entwicklung möglich macht.

Der Erzähler beschreibt Judith als eine Person, die ihr Nicht-zu-recht-finden in der Welt hinter verschiedenen Rollenmasken versteckt. Nur auf der Bühne sah er sie im Gleichgewicht mit sich selbst:

„Auf der Bühne dann war sie verwandelt: die Einfachheit, mit der sie sich da bewegte, war nicht die blöde Lässigkeit, mit der Naturmenschen auch als Schauspieler herumflanieren, sondern Erleichterung über den Ernst, der ihr erst auf der Bühne möglich wurde. Wie sehr sie sich sonst auch aufführte und aufspielte, auf der Bühne beruhigte sie sich und wurde andern gegenüber selbstlos aufmerksam; ...“[271]

Judith wird selbstlos nur im Rahmen einer bestimmten Rolle, sie verkörpert dadurch eine Lebensform, die der Erzähler als eine vorgespielte erlebt, die andererseits seine persönliche Entwicklung zwanghaft determiniert hat. Sie hat ihm die Möglichkeit einer spontanen Beziehung auf eine lange Zeit versperrt:

„´Mit einer Frau zusammenzusein, kommt mir noch jetzt manchmal wie ein künstlicher Zustand vor, lächerlich wie ein verfilmter Roman. Es kommt mir übertrieben vor, wenn ich für sie im Restaurant was zu essen bestelle. Wenn ich so *neben* ihr gehe, *neben* ihr sitze, fühle ich mich oft, als ob ein Pantomime das macht, als ob ich nur angebe.´“[272]

Da der Erzähler von früh an seine eigenen Wünsche, Neigungen und Gefühle als unerwünschte Träume erleben musste, ist er nicht in der Lage, einen persönlichen Bezug zur Welt herzustellen. Er bewegt sich immer wieder im Rahmen einer auferlegten Lebensform. Erst durch das Verhältnis mit Claire wird er einen ganzen Überblick über die Beziehung mit Judith gewinnen können und imstande sein, das Verhältnis zu Judith zu formulieren. Er erzählt Claire die ganze Geschichte um Judith. Durch die

[271] Ebenda, S. 48.
[272] Ebenda, S. 36.

Formulierung erlebt er einen Fortschritt in seinem Bewusstsein, der den Trennungsprozess weiter vorantreibt. Zu einer endgültigen Lösung von der Vergangenheit ist er aber zu diesem Zeitpunkt nocht nicht gekommen.[273] Um diese Grenze zu überschreiten, brauchte es noch einer letzten Begegnung mit Judith, die die Verkörperung aller alten Ordnungen darstellt. Bei der letzten Begegnung werden die Rollen gewechselt. Nicht der Erzähler erscheint ohnmächtig, sondern Judith, die in ihrem Vorhaben, den Ehemann zu erschießen, scheitert.[274]

„Hinter ihr war es schon fast dunkel, sie hatte den Revolver auf mich gerichtet. ´Sie nimmt mich ernst!´ dachte ich. ´Wirklich, sie nimmt micht ernst!´ Sie spannte den Hahn. Das Geräusch war so leise, daß man es nur in der Vorstellung hörte und gar nicht daran glauben wollte. Ich war zu Asche verbrannt, aber noch ganz, würde nur bei der kleinsten Berührung auseinanderfallen. Das war es also! Und dafür hatte ich geglaubt, geboren zu sein! Enttäuscht stand ich vom Koffer auf und ging ihr entgegen ... auf einmal drehte sie den Kopf weg und schrie, so schrill, daß ihr, wie bei einem brüllenden Kind, die Luft aussetzte.“[275]

Tief enttäuscht von der falschen und ohnmächtigen Vergangenheit, die ihn eine so lange Zeit an sich ketten ließ, lässt er die alten Ordnungen, in Judith verkörpert, vor seinen Augen von selbst auseinanderfallen. Die Begegnung zwischen den beiden und der nachfolgende Besuch bei John Ford markieren zudem, wie es die Analyse von Theo Elm zeigt, eine Lösung aus Entfremdung durch Aufgabe des Besitzdenkens und eine voraussetzungslose Annahme der gegebenen Wirklichkeit.[276] Damit ist der Prozess der Lösung im Bewusstsein des Erzählers abgeschlossen und sie sind beide bereit, im Garten von John Ford ihre Geschichte hinter sich zu lassen.

Bei der Trennungsgeschichte ist die wesentliche Rolle der opositionellen weiblichen Figur Claire zuzuschreiben. Durch Claire wird der Erzähler mit der neuen Umgebung vertrauter und kann sich von alten Bindungen allmählich distanzieren.[277] Claire spielt bei dem Trennungsprozess eine vielfache Rolle. Sie wird zu einem vertrauten

[273] Vgl. Ebenda, S. 151.
[274] Vgl. die Analyse von Christine Winkelmann: *Wahrnehmung und Weltbezug bei Botho Strauss und Peter Handke.* Peter Lang, Frankfurt am Main, 1990, S. 143.
[275] Peter Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied*, S. 194.
[276] Theo Elm: „Die Fiktion eines Entwicklungsromans. Zur Erzählstrategie in Peter Handkes Roman ´Der kurze Brief zum langen Abschied´“ In: *Zu Peter Handke. Zwischen Tradition und Experiment.* Hg. Norbert Honsza, Ernst Klett, Stuttgart, 1983, S. 69.
[277] Vgl. Edgar Neis: *Peter Handke. Die Angst des Tormanns beim Elfmeter. Der kurze Brief zum langen Abschied. Wunschloses Unglück*, S. 52.

Gesprächspartner und aufmerksamen Beobachter von inneren Wandlungen des Erzählers. Zugleich korrigiert sie das Verhaltensmuster des Erzählers. Als Vertreterin der amerikanischen Lebensform überführt sie den Erzähler in ein neues Lebenskonzept und kommentiert zugleich seine Umstände. Da sie in Bezug auf die Reflexionen über ihr eigenes Leben völlig anspruchlos bleibt, erweist sie sich als eine ideale Begleiterin für den selbstbezogenen Erzähler. Kurz nach der Ankunft des Erzählers nimmt sie alle Veränderungen an ihm präzise wahr und enthüllt durch seine Redeweise den Drang nach der Veränderung:

„´Du hast dich verändert´, sagte Claire. ´Du schaust sorgloser aus. Es stört dich nicht mehr, ein schmutziges Hemd anzuhaben. Vor drei Jahren bist du immer mit weißen Hemden gekommen, jedesmal mit einem neuen, bei dem man an der Brust noch die Faltstellen sehen konnte. Und jetzt kommst du wieder und trägst sogar noch den Mantel von damals, kunstseidegestopft.´ ´Ich habe keine Lust mehr, Sachen zum Anziehen zu kaufen´, sagte ich. ´Ich schaue kaum noch in Auslagen. Früher wollte ich jeden Tag etwas andres anhaben, jetzt trage ich Monate durch dasselbe...´ ...´Du redest oft von ´früher´ und ´jetzt´, sagte Claire.“[278]

Sein Äußeres verweist auf die Wandlung. Er zeigt nicht mehr das Bedürfnis, sich aufzuspielen, und ist lässiger geworden. Die Vergleiche zwischen „früher“ und „jetzt“ bestätigen, dass er sich von früheren Lebensmustern entfernt, und diesen Lösungsprozess auch bewusst in Gang setzt. So artikuliert Claire die innere Veränderung und lässt auch den Erzähler die neugewonnenen Einsichten formulieren in langen Gesprächen mit ihr. Außerdem bietet sie ihm einen spontanen Alltag, indem das unmittelbar Menschliche den Rahmen füllt. Dadurch erfährt der Erzähler eine Entspannung. Claire stellt einen Gegenpol zu dem Erzähler dar, denn sie sagt, dass sie sich nicht mehr erinnert. Sie lebt spontan ohne reflexive Phasen und repräsentiert dadurch die amerikanische Lebensform des unkonventionellen Handelns. Im Gegensatz zu ihr vertieft der Erzähler immer wieder seine Reflexionen, indem er die Angstzustände, an die er sich erinnert, in Hoffnungsmomente für die Gegenwart umsetzen möchte. Außerdem verbleibt Claire innerhalb eines Zeichensystems und versucht darin vor sich hin zu leben, während der Erzähler den Vorteil nutzt, zwischen zwei Lebenskonzepten vergleichen zu können, um sein persönliches herauszufinden. So sagt Claire:

[278] Peter Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied,* S. 72, 73.

„´Ich habe kein Amerika, wo ich hinfahren kann wie du´, sagte Claire. ´Du bist hierhergekommen wie mit einer Zeitmaschine, nicht um den Ort zu wechseln, sondern um in die Zukunft zu fahren. Wir hier haben keinen Sinn mehr dafür, was mit uns werden soll. Wenn wir etwas vergleichen, vergleichen wir es mit der Vergangenheit. Wir wünschen uns auch nichts, höchstens, wieder Kinder zu sein. Wir reden oft von den ersten Jahren, von unseren eigenen ersten Jahren wie auch von den ersten Jahren unserer Geschichte; aber nicht um abzuschwören, sondern mit einer Art Schrumpfsehnsucht.“[279]

Die Aussage von Claire artikuliert die Kontraste zwischen Europa und Amerika, die zugleich die Schwankungen im Inneren des Erzählers widerspiegeln. Sie formuliert die amerikanische Lebensform, die vom Kollektiven her gesteuert wird, so steht das „Wir“ für „Ich“. Das Verhältnis zur Ursprungsgeschichte hat ein zum Mythos erhobenes kollektives Bewusstsein erschaffen, das Einsatz, Tat und eine unmittelbare Gestaltung des Lebens propagiert, was das Lebenskonzept jedes Einzelnen ausmacht. So wird die Gegenwart von einer positiv beurteilten Vergangenheit determiniert, während der Erzähler, auf seinem Individualismus bestehend, das persönliche Lebenskonzept in der Lösung von der Vergangenheit sucht. Claire macht zum einen dieses anders beschaffene Lebenskonzept dem Erzähler bewusst und lässt ihn durch ihre Perspektive das eigene Bild von der Welt korrigieren:

„´Auch der Grüne Heinrich wollte nichts deuten´, sagte Claire plötzlich. ´Er erlebte nur möglichst unbefangen und sah zu, wie das eine Erlebnis das andere auslegte, und das nächste wiederum dieses eine. Er ließ die Erlebnisse vor sich aufspielen, ohne selber einzugreifen, und so tanzten auch die Menschen, die er erlebte, nur an ihm vorbei ... Auch du kommst mir vor, als ob du die Umwelt nur an dir vorbeitanzen läßt. Du läßt dir Erfahrungen vorführen, statt dich hineinzuverwickeln. Du verhältst dich, als ob die Welt eine *Bescherung* sei, eigens für dich ...´“

Durch eine therapeutisch wirkende Beobachtung vermittelt Claire dem Erzähler die amerikanische Lebensform, welche die Tat als Veräußerlichung des Lebens vor die Reflexion stellt. So wird der Erzähler mit einem unterschiedlichen Lebenskonzept vertraut, das ihm neue Ausblicke auf die Verwirklichung der eigenen Träume eröffnet. Die gleiche Funktion hat das Liebespaar. Ihre Beziehung kennzeichnet keine Passivität,

[279] Ebenda, S. 85.

sondern ein dynamisches Wechselspiel von kreativen Tätigkeiten. Sie stellen durch eine hermetische Lebensart die Zuspitzung der Lebensvorstellungen von Claire dar. Jeder Augenblick ist durch eine konkrete Tat geprägt und das Reflexive ist ihnen fremd. Der Erzähler genießt in dieser Gesellschaft ein allgemeines Lebensgefühl und bedauert, einst von bestimmten Lebensformen erpresst worden zu sein.[280] Auch die Kunst ist vom praktischen Sinn für das Leben geprägt. Der Maler malt ausschließlich historische Bilder, authentische Geschichten, die das Heldenhafte des amerikanischen Kollektivs widerspiegeln. Der enge Bezug zu der Vergangenheit ist das Konzept, das auch in die Liebesbeziehung übertragen ist. Das Liebespaar klammert sich an jedes Ding, das als Symbol ihrer Vergangenheit fungiert. In das Leben unmittelbar einzugreifen, und durch seine Gestaltung die Vergangenheit durch konkrete Bilder immer wieder präsent machen zu können, ist ihr Lebenskonzept. Es erweist sich auch als ein selbstgenügsames und hermetisches Konzept, indem sie die Gegenwart als permanente Gestaltung der eigenen Vergangenheit wahrnehmen. Der Erzähler versucht dieses Konzept am Kind anzuwenden. Er versucht das Gedächtnis des Kindes aktiv zu gestalten:

„Ich redete auch viel mit dem Kind, fotografierte es jeden Tag und schaute dann, ob es sich schon verändert hätte. Außerdem glaubte ich, ich könnte mit dem Fotografieren bei dem Kind Bilder für die spätere Erinnerung hinterlassen, und stellte mir vor, auf diese Weise in den Erinnerungen des Kindes einmal vorzukommen. In der gleichen Absicht ging ich auch viel mit ihm herum, fuhr einmal mit ihm im Bus nach St. Louis hinein und stand lang am Mississippi-Ufer; der Geruch des Wassers würde dem Gedächtnis vielleicht nachhelfen.“[281]

Durch die Erfahrung mit dem Kind kann der Erzähler die Erinnerungen an die Kindheit wieder wachrufen. Außerdem kann er durch die Art, wie ein Kind in Amerika aufwächst, die Parallelen zu seiner Entwicklung ziehen. Da er von negativen Bildern aus der Kindheit verfolgt wird, projiziert er oft die eigenen Zustände auf die Zustände des Kindes, so das Klammern an alle Dinge, da das Persönliche noch nicht umgrenzt ist und ein Wechselbezug zur Umwelt noch nicht stattgefunden ist.[282] Auch die Erinnerung an

[280] Vgl. Ebenda, S. 129.
[281] Ebenda, S. 122, 123.
[282] Vgl. Ebenda, S. 92.

den Zustand, durch ein nicht entwickeltes Bewusstsein allen Ängsten ausgeliefert zu sein, projiziert er auf das Kind:

„´Bei dem Gedanken, daß Benedictine allein ist´, sagte ich, ´habe ich für sie das Gefühl einer jämmerlichen Einsamkeit. Nicht weil wir hier zusammen sind, sondern weil ich dieses Noch-Nicht-Bewußtsein dort drüben, wenn niemand bei ihm ist, ganz heftig nachfühle als den Zustand einer grausigen Langeweile. Es kommt mir vor, als müßte ich das Kind sofort wecken, mit ihm reden und ihm die Langeweile vertreiben.´“[283]

Andererseits kann der Erzähler durch die Erfahrung mit dem Kind lernen, indem er die Vergleiche zieht. Die Zeichen, die er in seiner eigenen Kindheit wahrgenommen hat, hat er nie für selbstverständlich gehalten. Er hat sie hinterfragt und in seinen Vorstellungen nicht als endgültig akzeptieren wollen. Er hat schon immer nach dem Ursprünglichen gesucht und von anderen Zeichensystemen geträumt. Benedictine dagegen wächst in einem Zeichensystem, das eine Ersatzwelt für die Natur ist.[284] Diese Zeichen und Bilder des modernen Lebens erlebt sie im Einklang mit der Realität.[285] Die Relation zwischen Zeichen und Objekt nimmt sie als naturgegeben wahr:

„Daß das Kind hier sofort schon die Nachahmungen und Zeichen als etwas für sich anschaute, machte mich dann wieder fast eifersüchtig.“[286]

Die Kindheit des Erzählers war von naturnotwendigen Mechanismen gesteuert, so der kreislaufförmige Ablauf der Arbeiten in der Natur, um die Existenz zu erhalten. Benedictines Wahrnehmung ist dagegen von einer Fülle der Bilder des modernen Lebens überdeckt. Deswegen entwickelt Benedictine Sehnsüchte nach einem fixierten und vertrauten Raum, während der Erzähler, da in einem zu statischen Rahmen aufgewachsen, nach einem Ausbruch strebte. Die Dynamik des modernen Lebens überfordert die Wahrnehmung des Kindes:

---

[283] Ebenda, S. 109.
[284] Vgl. Rolf Günter Renner: *Peter Handke.* Metzler, Stuttgart, 1985, S. 81.
[285] Vgl. Aminia M Brueggemann: *Chronotopos Amerika bei Max Frisch, Peter Handke, Günter Kunert und Martin Walser.* Peter Lang, New York, S. 156.
[286] Peter Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied*, S. 125.

„Einmal, als ich ein Foto verrückte, brüllte das Kind panisch auf, fast mit der Stimme eines Erwachsenen. Es mußte ein geheimes Muster geben, das es sehen wollte und das ich mit jedem meiner immer hilfloseren Versuche zu bilden anfing und sofort wieder zerstörte. Als Claire zurückkam, war das Kind ganz außer sich geraten und raste nur noch. Ich stockte in der Bewegung, mit der ich die Bilder anordnete, und auf einmal war es wieder ruhig, ohne daß ich aber an den Bildern jetzt eine eigene Ordnung entdeckte.“[287]

Durch die Begegnung mit Claire und ihrem Kind erweitert der Erzähler seinen Erfahrungshorizont. Ein anderes Zeichensystem, in der amerikanischen Lebensform verkörpert, ermöglicht ihm die Auseinandersetzung mit der eigenen Lebensform. Durch Claire kann er die Parallelen zur Beziehung mit Judith ziehen. Das Kind wiederum ermöglicht die Vergleiche mit der Kindheit. Beides führt zu einer Bewusstseinsveränderung, die eine neue Positionierung des Ichs ermöglicht.

Die Bewusstseinsveränderung ist weiterhin von einer produktiven Deutung der Vergangenheit unmittelbar abhängig. Zu dieser Vergangenheit gehören auch die Figuren Mutter und Bruder. Der Erzähler telefoniert mit der Mutter und findet die Themen, die sie anspricht, lächerlich. Die Mutter spricht in allgemeinen Begriffen, die das Persönliche nicht berühren. Für den Erzähler gehört diese Lebensart zu der Vergangenheit und diese Einsicht verhilft der Befreiung aus dem aufgespielten Zeichensystem. Gegenüber dem Bruder verspürt er nicht mal das Bedürfnis, ihn anzusprechen. Er kommt zwar in die amerikanische Stadt Estacada, wo der Bruder als Holzarbeiter lebt. Nachdem er aber sein Zimmer besichtigt, und das Verhalten des Bruders von Weitem beobachtet hat, ist es ihm klar geworden, dass der Bruder innerhalb eines des gleichen Zeichensystems seine banale Existenz nur forttreibt, ohne jegliche Bewusstseinsentwicklung. So trennt sich der Erzähler auch von diesem Teil seiner Vergangenheit, zu dem weiter nichts zu sagen verbleibt.

Der Raum ist wie die Figuren mit dem Thema der Bewusstseinsveränderung eng verknüpft. Anlehnend an eine Aussage von Handke bespricht Manfred Mixner die Reise des Erzählers im Kontext einer Reise im Bewusstseins-Land.[288] Der Erzähler, ein österreichischer Schriftsteller, kommt nach Amerika und macht eine Reise von der Ost- zur Westküste. Allein dieses äußere Gerüst der Handlung deutet auf die Bedeutung der

[287] Ebenda, S. 93.
[288] Manfred Mixner: *Peter Handke,* Athenäum Verlag, 1977, S. 145.

Bewegung hin. Der Raum Amerika, der im Bewusstsein der Amerikaner mit der Zeitgeschichte verschmolzen ist, ist eine neue Wirklichkeit, die dem Erzähler verhilft, seine eigene Lebenslage zu hinterfragen. Indem er durch veschiedene Orte reist, nimmt er das Äußere zunächst als einen Anschauungsraum[289] wahr:

„Je mehr wir uns New York näherten, desto mehr wurden die Reklameschriften durch Bilder ersetzt: riesige überschäumende Bierkrüge, eine leuchtturmgroße Ketchupflasche, ein naturgroßes Bild von einem Düsenflugzeug über den Wolken ... Der Bus fuhr über den Bruckner Expressway durch den Stadtteil Bronx, bog dann nach rechts ein und überquerte den Harlem River zum Stadtteil Manhattan. Er fuhr langsam, aber so schnell wie möglich die Park Avenue entlang durch Harlem, und die Leute im Bus begannen zu fotografieren und zu filmen. Es war Samstag, und die schwarzen Bewohner von Harlem zeigten sich neben Autowracks und Ruinen, von denen nur das Erdgeschoß noch bewohnt wurde. Sie lasen Zeitungen, einige spielten auf der Straße Baseball, die Mädchen Federball, die üblichen Aufschriften wie HAMBURGERS und PIZZA kamen einem hier fremdartig und unangebracht vor.“[290]

Dieser Anschauungsraum in Form einer zeichenhaften Landschaft bietet eine neue Perspektive und einen von der Vergangenheit abgetrennten Schutzraum. Der Erzähler fühlt sich in einem solchen Raum geborgen:

„ ... das Muster von New York breitete sich friedlich in mir aus, ohne mich zu bedrängen. Ich saß entspannt und doch neugierig da, aß ein Lammsteak, zu dem ich mich eingeladen hatte, trank dazu Rotwein aus Kalifornien, der mich mit jedem Schluck noch durstiger machte, und erlebte die zusammengedrängte, immer noch nachdröhnende Stadt als ein sanftes Naturspiel. Alles, was ich vorher nur ganz nah sehen konnte, Glasflächen, Stopschilder, Fahnenstangen, Leuchtschriften, rückte nun, gerade weil ich stundenlang nichts weiter weg hatte anschauen können, zu einer Landschaft auseinander, in der man sah, so weit das Auge reichte. Ich bekam Lust, mich hineinzulegen und darin ein Buch zu lesen.“[291]

Die spontane Lebensart, die sich in einem solchen Raum reflektiert, schützt den Erzähler vor aufgespielten Verhaltensnormen. Zugleich spiegelt er sich in seinem Inneren wider und lässt für ihn einen Kontrast zu seinen beängstigenden Erlebnissen bilden. Die

---

[289] Der Anschauungsraum ist neben dem Aktionsraum und dem gestimmten Raum eine Kategorie in dem triadischen Raummodell von Gerhard Hoffmann, die sich auf die Wahrnehmung des Subjekts bezieht, bzw. das, was für das Subjekt sichtbar ist. Vgl. Peter Wenzel: *Einführung in die Erzähltextanalyse.* WVT, Trier, 2004, S. 71.
[290] Peter Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied,* S. 31, 32.
[291] Ebenda, S. 50, 51.

ruckartigen Erlebnisse verschaffen immer wieder einen parallelen Raum, der als erinnerter Raum fungiert. Der erinnerte Raum erscheint in den plötzlichen Ausbrüchen der Angst, und er ist immer negativ konnotiert:

„So weit ich mich zurückerinnern kann, bin ich wie geboren für Entsetzen und Erschrecken gewesen. Holzscheite lagen weit verstreut, still von der Sonne beschienen, draußen im Hof, nachdem ich vor den amerikanischen Bombern ins Haus getragen worden war. Blutstropfen leuchteten an den seitlichen Haustorstufen, wo an den Wochenenden die Hasen geschlachtet wurden. 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.“[292]

Durch Gegenüberstellung zweier Räume versucht der Erzähler den erinnerten Raum ins Bewusstsein zu rufen, ihn zu deuten, um einen Lösungsprozess in Gang zu setzen. Der Blick in die Ansätze einer Zukunft der Lösung wird im Hotelzimmer symbolisch angedeutet, ein geschlossener Raum, von wo aus der Erzähler durch das Fenster blickt:

„Vor dem Fenster, das in eine weite Parklandschaft mit kleineren Häusern hinausführte, standen hohe Birken. Die Blätter an den Bäumen waren noch klein, und die Sonne schien durch sie durch. Ich schob das Fenster hinauf, zog einen Lehnstuhl heran und setzte mich; die Füße legte ich auf die Zentralheizung, die vom Morgen noch ein bißchen warm war.“[293]

Die Sehnsucht, durch ein produktives Verhältnis zu der Vergangenheit in eine traumhafte Zukunft hinauszublicken, wird hier symbolisch angedeutet. Ebenso eröffnet sich der gegenwärtige Raum als ein symbolischer im Erlebnis auf der Straße:

„Ich ging die Vierundvierzigste Straße hinunter. ´Hinauf!´ Ich kehrte um und ging in die andere Richtung. Ich mußte zum Broadway kommen, aber erst als ich die Avenue of the Americas und die Fifth Avenue schon überschritten hatte, merkte ich, daß ich in Wirklichkeit nicht umgekehrt war. Ich mußte es mir nur

[292] Ebenda, S. 11, 12.
[293] Ebenda, S. 14.

vorgestellt haben, umzukehren und in die andre Richtung zu gehen. Weil es mir aber vorkam, doch umgekehrt zu sein, blieb ich stehen und überlegte hin und her. Ich wurde schwindlig.“[294]

Der Drang, sich von den Leiden der Vergangenheit zu lösen und die Richtung der Bewusstseinsvorgänge zu ändern, wird an dieser Stelle räumlich veranschaulicht. Außerdem nimmt dieser Wunsch die Züge eines krampfhaften ungeduldigen Verlangens an. Aus dem gegenwärtigen Raum, der die Geborgenheit reflektiert, wird der Erzähler immer wieder in den erinnerten Raum ruckartig zurückgeworfen. Dabei verharrt er darin in langen selbstanalytischen Phasen, die die Zeit ewig erscheinen lassen. Die inneren Wandlungen wiederum spiegeln sich im gegenwärtigen Raum, so dass dieser an manchen Stellen als gestimmter Raum[295] zu erkennen ist. Er zeigt sich als eine Projektion der inneren Verfassung und verweist auf Sorge und Angstzustände:

„Jetzt erst ging hier der Vollmond auf, und die weißen Bänke und Büsche standen ringsherum wie Erscheinungen. In einer Laterne war das Glas zerbrochen, eine Motte flatterte darin, bis sie verbrannte. Das Mondlicht war sehr hell, und doch nicht hell genug, so daß man zu platzen glaubte. Mein Herz schlug schmerzhaft, und ich seufzte oft, wenn ich Atem holte. Langstielige Blumen standen an den Wegen, die weißen Blüttenblätter ins Mondlicht gespreizt, völlig bewegungslos, am Höhepunkt einer Raserei – man hatte auch nicht mehr die Kraft, sie in Bewegung zu setzen -, und ab und zu sprang knackend eine Knospe auf. In einem Abfallkorb raschelte es und war auch schon wieder still. Der Rasen war fahl, wie verdorrt, die kurzen Schatten der Bäume darin wie Brandflecken. Es war mir auch innerlich heiß, obwohl die Luft eher kühl war. Hinter den künstlich angelegten Tulpenbäumen und Palmen flimmerten der Pfeil und darüber der fünfzackige Stern des Holiday Inn.“[296]

Die Bedrückung und der Schmerz, die das Innere beinahe zum Platzen bringen, projizieren die innere Spannung auf die Umgebung, die dem Zustand entsprechend von einer Hitze bedrückt erscheint. Solche Passagen erscheinen als Zustandsstationen, die mit der Fortbewegung des Erzählers in prozesshafte Umwandlungen im Bewusstsein überführt werden. So korrespondiert die Bewegung durch verschiedene amerikanische

---

[294] Ebenda, S. 36.

[295] „Der gestimmte Raum bezeichnet den Raum, wie er in seiner Atmosphäre wahrgenommen wird. Die Atmosphäre oder Stimmung des Raums kann dabei durch unterschiedliche Faktoren beeinflußt werden, wie Assoziationen, die der Raum bei dem Wahrnehmenden auslöst, oder bestimmte Situationen, in denen der Wahrnehmende sich befindet.“ In: : Peter Wenzel: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, S. 70.

[296] Peter Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied*, S. 101.

Orte mit der allmählichen Lösung von der Vergangenheit. Der Raum Amerika bietet durch das neue Zeichensystem, das Geborgenheit und Distanz symbolisiert, die Möglichkeit, die Verhaltensformen in dem erinnerten Raum erneut zu hinterfragen und zu ändern. Und der Erzähler nutzt diese Chance:

„ ..., ich fuhr herum, aber nur eine Ratte kroch gerade unter die Blätter hinein. Sie blieb fürs erste darunter hocken, der Schwanz draußen zwischen den Grashalmen. Ich bückte mich mit dem Kind und wollte einen Stein danach werfen; es gab rundherum keinen, ich merkte nur, als ich mich wieder aufrichtete, daß wir ein wenig eingesunken waren. Ich hob den Fuß, denn um die Schuhe hatte sich schon Wasser angesammelt, und tat einen großen Schritt zur Seite: das Bein versank sofort bis zum Knie in einem warmen Schlamm, und ich spürte noch, ohne daß ich es hörte, wie beim Einsinken unten im Schlamm ein paar verfaulte Zweige knackten. Ich blieb breitbeinig stehen, sank aber nicht weiter ein; ... Ich fing an, das Bein herauszuziehen, und sprang schon, bevor ich es ganz aus der Erde hatte, zu den Bäumen zurück, so daß der Schuh im Schlamm unten steckenblieb ... Nach einiger Zeit machte Claire die Augen auf, als ob sie sich nur schlafend gestellt hätte, und sah sofort, daß mir ein Schuh fehlte, und die Schlammkrusten an meiner Hose. Als ob sie einen Traum erzählte, sagte sie, was mir zugestoßen war, und ich bestätigte es. ´Hast du Angst gehabt?´ - ´Es war eher eine Art Wut´, antwortete ich.“[297]

Durch solche Passagen verwandelt sich der gegenwärtige Raum in einen Aktionsraum[298], in dem der Erzähler in der Umgebung tätig wird. Das Verhaltensmuster eines Ausgeliefertseins in dem erinnerten Raum ändert sich dadurch, wenn auch die Teile der Vergangenheit weiterhin an der Seele haften bleiben, in Schlammkrusten symbolisch angedeutet. Ob man sich mit der Umgebung unmittelbar auseinandersetzt, in sie eingreift oder Distanz gewinnt[299], jede dieser Verhaltensformen deuten auf eine produktive Umwandlung in Bezug auf die alten Verhaltensmuster hin. So wird der Raum nicht mehr von Passivität, Angst, Verboten und einer mechanischen Bewegung gekennzeichnet, sondern wird dank der neuen Umgebung im Bewusstsein des Erzählers zu einem Hintergrund, vor welchem ein neuer Entwurf des Raums gewonnen wird, der allmählich mythische Züge annimmt.

---

[297] Ebenda, S. 96, 97.

[298] „Der Raum als Aktionsraum tritt dann in den Vordergrund, wenn der Raum zum Ausführen von Handlungen genutzt wird.“ In: Peter Wenzel: *Einführung in die Erzähltextanalyse,* S. 71.

[299] Vgl. die Erlebnisse in Oregon mit dem Mexikaner oder dem Betrunkenen. In: *Der kurze Brief zum langen Abschied,* S. 165, 186.

Der mythisch aufgeladene Raum entsteht aus dem Zusammenprall zwischen dem erinnerten und gegenwärtigen Raum. Der Aufbau der neuen Wirklichkeit lässt sich stufenweise verfolgen. Ihre Prophezeiung, wie der Name Providence signalisiert, läßt sich auch topographisch, da auf einer niederen Ebene sich spiegelnd, als eine Andeutung entziffern:

„Im Hotel gab es im Keller neben dem Friseurladen eine Bar, wo ich dann im Dunkeln an einem Tisch Kartoffelchips aß; ... 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 liegenblieb. 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. Diese andere Zeit bedeutete nicht etwa die Zukunft oder die Vergangenheit, sie war ihrem Wesen nach eine andere Zeit ... Es war ein durchdringendes Gefühl von einer ANDEREN Zeit, in der es auch andere Orte geben mußte als irgendwo jetzt, in der alles eine andere Bedeutung haben mußte...“[300]

Die nächste Stufe der Progressivität in Bezug auf den Aufbau des mythischen Raums findet man in dem so oft zitierten Zypressenerlebnis:

„Ein gleichmäßiger Rhythmus vor dem Fenster schläferte mich ein und ließ mich doch aufmerksam werden. 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 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 ... Wo ich war und wann ich woanders sein würde, alles war mir recht, die Zeit verging schnell.“[301]

---

[300] Ebenda, S. 27, 28.
[301] Ebenda, S. 100, 101.

Das Zypressenerlebnis, anlehnend an die Symbolik von Trauer, Tod, aber auch Leben und Erkenntnis, verleiht dem Erzähler eine magische Erfahrung des Aufgehens im sanften Spiel der Natur und einer Wiedergeburt. Für einen kurzen Augenblick wird das Ich ein Teil der allumfassenden wehmütigen Erkenntnis von ewigen sanften Gesetzen des Aufnehmens und Scheidens, welche dem Persönlichen übergeordnet sind. Deswegen erlebt das Ich diese Erfahrung als eine Depersonalisation[302]. Als ein befreites Ich darf der Erzähler dieses Erlebnis nur kurz genießen, dafür aber eine neue Perspektive auf seine Selbstbezogenheit gewinnen, die ihm den Raum als auch die Zeit nicht als physische Größen, sondern als Ergebnis einer qualitativen Bewusstseinsveränderung anders erscheinen lässt. Die mythische Verschmelzung lässt sich weiterhin als eine sinnliche Erfahrung deuten, die allem Begrifflichen, das für die alte Lebensform steht, sich als überlegend erweist. So wird die Wahrnehnmug des Raums nicht von äußerlichen Größen, sondern von inneren Kräften abhängig. Der Erzähler sehnt sich nach einer Aufgabe seines alten Ichs, um die Umgebung mit einer anders gesteuerten Wahrnehmung genießen zu können. Die Loslösung von der Selbstfixiertheit und einem vorbestimmten Lebenskonzept wird somit zur Voraussetzung für eine sinnlich erfahrbare Existenz, die einen spontanen Blick auf das Andere und ein Zusammengefühl erlaubt. Die Erfüllung dieser Vorstellung findet man im Garten von John Ford, der in seinem paradiesisch gestalteten Raum eine mythische Erfüllung reflektiert und auch topographisch, auf einem Hügel erscheinend, die Vollendung eines stufenartigen Prozesses im Bewusstsein vermittelt. In diesem Garten kommt es zur endgültigen Fusion zwischen dem inneren und äußeren Raum. Der Regen, der Wind, die Tiere, das Gras, die Bäume erscheinen in einer friedlichen Übereinstimmung mit den Regungen in Menschen, und von einem allgemeinen Lebensgefühl überströmt, es wird dem Erzähler möglich, in der Umgebung geduldig und selbstverständlich zu existieren, so dass man in der Rolle eines entspannten Betrachters allein das Sehen als ein Erkennen[303] erleben darf. Für die Authentizität der Fusion zwischen dem äußeren und inneren Raum bürgt die archetypische Figur eines Weisen.

---

[302] Der Terminus *Depersonalisation* ist der Analyse von Renner entnommen. Vgl. Rolf Günter Renner: *Peter Handke.* Metzler, Stuttgart, 1985.

[303] Zu der Analyse der sinnlichen Erkenntnis Vgl. Manfred Durzak: *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur.* Kohlhammer, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1982, S. 116.

1.2 Zeit, Modus, Stimme

Wenn man die Gestaltung der Zeit im *Kurzen Brief zum langen Abschied* verfolgt, wird deutlich, dass sie nicht durch eine bloße lineare Abfolge der Ereignisse gekennzeichnet ist. Vielmehr wird sie durch häufige Analepsen unterbrochen, die einen bedeutenden Raum einnehmen und mit dem thematischen Schwerpunkt der Veränderung eng verbunden sind. Der Erzähler schwankt ständig zwischen der amerikanischen Gegenwart und seiner europäischen Vergangenheit. Die Reise in die Vergangenheit mischt sich immer wieder spontan und unabwendbar in die Gegenwart ein. Diese Anachronien sind subjektiv, denn sie ergeben sich aus den Gedanken des Erzählers. Dadurch wird der Eindruck erweckt, dass der Erzähler auch die vergangene Zeit nach Amerika mitgebracht hat, die seine Persönlichkeit zum großen Teil beansprucht, und nun diese zu bewältigen sucht. Der Zusammenhang zwischen Ich und Zeit wird in einer Erinnerung an Judith, die nach dem Erzähler keinen Sinn für die Zeit hatte, explizit thematisiert:

„Dabei behindert andrerseits mich mein übertriebener Zeitsinn, dachte ich jetzt, und das heißt vielleicht: der übertriebene Sinn für mich selber, an der Gelöstheit und Aufmerksamkeit, die ich erreichen möchte.“[304]

Die Schlussfolgerung, die sich aus der Erinnerung an Judith ergab, ist ein Beispiel dafür, wie die Analepsen in der Geschichte den Erzähler immer weiter zu neuen Einsichten vorantreiben. Ihm wird an dieser Stelle klar, dass der krampfhafte Hang an der physischen Zeit ihn von seiner Selbstheit nur entfernt hatte.

Der Erzähler kommt zunächst in ein Hotel in Providence, der Zeitpunkt wird genau angegeben, es war Ende April, und verrichtet dort belanglose Aktivitäten eines Hotelgastes. Dabei ist er in jedem Augenblick bedroht, von der Vergangenheit eingeholt zu werden. Er erinnert sich immer wieder an die alten Ängste, vor allem an Judith, seine

[304] Peter Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied,* S. 24.

Ehefrau, und an die Kindheit, die als bedrohlich und furchterregend in seinen Erinnerungen erscheint. Die Ängste projiziert er nun auf die Gegenwart und verharrt dabei in langen Selbstanalysen. Diese sind zum einen durch den Bewusstseinsbericht wiedergegeben, der eine distanzierte Beobachtung seines Selbst zum Ausdruck bringt, und zum anderen werden die Selbstanalysen, durch Analepsen initiiert, mit inneren Monologen und Gedankenzitaten ausgefüllt. Sie werden somit auch durch den Modus als lange Sequenzen markiert. Die Selbstgespräche wiederum ermöglichen dem Erzähler seine Selbstheit zu artikulieren und nicht seelisch auszurutschen, wie an dieser Stelle deutlich wird:

„Der Boden der Badewanne war kreuz und quer mit breiten, hellen Streifen ausgelegt, die Heftpflastern ähnlich sahen und das Ausgleiten verhindern sollten. Zwischen dem Anblick dieser Heftpflaster und dem Gedanken an die Selbstgespräche ergab sich sofort eine Übereinstimmung, die so unverständlich war, daß ich zu kichern aufhörte und ins Zimmer zurückging.“[305]

Nach langen selbstanalytischen Phasen betrachtet der Erzähler allmählich die Zeit nicht als physische Größe, sondern er verinnerlicht sie qualitativ, was dazu führt, dass die Zeit im Werk nicht nur die Gestaltung des Diskurses bestimmt, sondern auch thematisch aufgegriffen wird. So hofft der Erzähler am Anfang, in seiner Einsamkeit verharrend, dass er sich schon verändert hat, und muss feststellen, dass die Veränderung durch eine bloße Abfolge der Zeit nicht möglich sei:

„´Jetzt bin ich den zweiten Tag in Amerika´, sagte ich und ging vom Gehsteig auf die Straße hinunter und auf den Gehsteig zurück: ´Ob ich mich schon verändert habe?´ Ohne es zu wollen, blickte ich im Gehen über die Schulter und schaute dann geradezu ungeduldig auf die Armbanduhr.“[306]

Ebenso an einer weiteren Stelle:

„Dieses Entsetzen und das Bedürfnis, möglichst schnell anders zu werden und es endlich los zu sein, machten mich ungeduldig. Die Zeit verging mir so langsam, daß ich schon wieder auf die Armbanduhr schaute. Der wohlbekannte hysterische Zeitsinn stellte sich ein. Vor Jahren hatte ich einmal eine dicke Frau

[305] Ebenda, S. 14.
[306] Ebenda, S. 20.

im Meer baden sehen und alle zehn Minuten zu ihr hingeschaut, weil ich allen Ernstes glaubte, sie müßte doch inzwischen schlanker geworden sein. Und jetzt in der Snackbar blickte ich immer wieder zu einem Mann mit einer verkrusteten Wunde an der Stirn, weil ich wissen wollte, ob die Wunde nun endlich verheilt war.“[307]

Die Einsicht, dass die wahren Veränderungen durch eine Verinnerlichung der Zeit und deren Umsetzung in die qualitative Größe geschehen, entwickelt sich im Laufe der Geschichte zu einer engen Verknüpfung zwischen dem Drang nach Veränderung des Ichs und der Auffassung der Zeit.

So wird dem Erzähler die Zeit in den Hotelzimmern zu lang, denn er kann aus seiner alten Selbstheit nicht spontan herausbrechen, was ihn zur Verzweiflung führt. Diese psychische Lage wird zusätzlich durch die Erzähldauer veranschaulicht, denn im ersten Teil der Geschichte ist eine Dehnung der Erzählzeit sehr offensichtlich. Jeder einzelner Tag bis zum Treffen mit Claire wird detailliert geschildert, die Zeitangaben zu den einzelnen Tagen werden angegeben, und nur der erste Tag in Amerika umfasst beispielsweise neun Seiten. Diese Dehnung bekommt im ersten Teil der Geschichte beinahe das Ausmaß eines Zeitstillstands. Die Gestaltung der Zeit ändert sich durch Begegnung mit Claire und ihrem Kind. Erst von der Stelle an ist eine Raffung der Erzählzeit zu beobachten.[308] In dieser Zeitphase, in der er einen intensiven Kontakt mit anderen Menschen hat, erlebt der Erzähler die Gegenwart gelassen und ist während dessen von dem „hysterischen Zeitsinn“[309] befreit. Die Selbstgespräche, die zu Anfang der Geschichte dominieren, gehen nun in Dialoge mit Claire über, die auch zur Analyse seines Selbsts dienen, und die in Bezug auf die Dauer als direkte Figurenrede eine Deckung zwischen der erzählten Zeit und Erzählzeit aufweisen. Die Deckung gibt den Anschein von Unmittelbarkeit wieder und die komplexen Selbstbeobachtungen aus dem ersten Teil werden dadurch deutlich aufgelockert. Der Wechsel des Ortes ermöglicht dem Erzähler eine neue Lebensweise, und damit einen neuen Zeitsinn zu entdecken. Er sagt an einer Stelle: „´Ich bemerke, wie sich bei mir in Amerika jetzt die Kindererlebnisse

[307] Ebenda, S. 22, 23.
[308] Vgl. die Analyse von Marieke Krajenbrink: *Intertextualität als Konstruktionsprinzip.* Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1996, S. 113.
[309] Peter Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied,* S. 22.

wiederholen´, sagte ich. ´Alle Ängste, Sehnsüchte stellen sich wieder ein, die ich schon längst hinter mir glaubte.´“[310]

Erst eine andere Gegenwart ruft wieder die Vergangenheit hervor, die durch Distanz und Vergleiche produktiv aufgearbeitet werden kann. Das war auch das Ziel der Reise, was noch einmal Claire unterstreicht: „Du bist hierhergekommen wie mit einer Zeitmaschine, nicht um den Ort zu wechseln, sondern um in die Zukunft zu fahren.“[311]

Der Erzähler genießt die Zeit mit Claire auch bei dem Liebespaar, das eine amerikanische Lebensweise verkörpert. In diesem Abschnitt ist eine Raffung der Zeit zu beobachten und die genauen Zeitangaben werden ausgelassen. Dadurch erscheint diese Passage als ein utopischer Chronotopos[312], deren Länge, im Unterschied zu den ersten drei Tagen in Amerika, nicht zu rekonstruieren ist. Nach dem Abschied von Claire verharrt der Erzähler in der Einsamkeit, und die einzelnen Zeitangaben werden wieder markiert: „An diesem ersten Tag in Tucson verließ ich nicht mehr das Hotel ... In der Nacht träumte ich viel ... Zu Mittag fuhr ich mit dem Taxi zum Flugplatz ...“[313]

Der verlangsamte Erzählrhythmus deutet darauf hin, dass der Erzähler nach der Trennung von Claire der Zeit wieder ausgeliefert ist und damit seinem Selbst, das er weiterhin zu bewältigen trachtet:

„´Die Zeit schleifte so hin.´ Dieser Satz aus einer Geschichte von Adalbert Stifter fiel mir ein. Ich setzte mich auf und nieste. Plötzlich kam es mir vor, als hätte ich dabei ein ganzes Stück Zeit übersprungen. Ich wünschte mir nun, daß mir so bald wie möglich etwas zustoßen würde.“[314]

Der Erzähler bewegt sich also ständig zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zieht Vergleiche dabei, registriert einzelne Veränderungen an sich, und nutzt somit den Wechsel des Ortes, bzw. die Bewegung zu einer qualitativen Veränderung seines Ichs. Ein solcher Zeitsinn unterscheidet sich von einem unproduktiven, wie ihn seine Mutter vermittelt: „Sie gehe jetzt viel herum und vergesse dabei ganz auf die Zeit.“[315]

---

[310] Ebenda, S. 101, 102.
[311] Ebenda, S. 85.
[312] Der Chronotopos als Utopie ist der Analyse von Aminia M. Brueggemann entnommen. In: *Chronotopos Amerika bei Max Frisch, Peter Handke, Günter Kunert und Martin Walser.* Peter Lang, New York, 1996.
[313] Peter Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied,* S. 166, 168.
[314] Ebenda, S. 167, 168.
[315] Ebenda, S. 178.

Während die Mutter die Bewegung nutzt, um eine Ablenkung von sich selbst zu erreichen, geht der Erzähler damit anders um. Seine Distanz zu ihrer Lebensweise wird an dieser Stelle zusätzlich durch transponierte Rede, hier indirekte Rede, unterstrichen. Auch der Bruder ist nicht imstande, einen anderen Zeitsinn zu entwickeln, sondern verharrt in der Vergangenheit, die er ohne jegliche Reflexion als selbstverständlich erlebt. Die Analyse der Zeit zeigt, dass sie von häufigen Analepsen gekennzeichnet ist, die eine chronologische Ordnung unterbrechen, mit der Funktion, einen Vergleich zwischen Gegenwart und Vergangenheit zu erreichen, um zu einem neuen Ich zu gelangen. Dadurch wird die Zeit auch thematisch behandelt, da sie mit Ich und Sinn gleichgesetzt werden kann, wie es aus den erwähnten Beispielen zu erschließen ist. Die qualitative Auffassung der Zeit kommt auch in plötzlichen Erleuchtungen zum Ausdruck. Sie legen zusätzlich eine dritte Zeitebene fest, die als Produkt des Umtausches zwischen Gegenwart und Vergangenheit betrachet werden kann, und die sich in Augenblickserfahrungen vollzieht. Die Augenblickserfahrungen kann man als qualitative Zeitpausen bezeichnen. Durch diese epiphanischen Augenblicke, die zu einem Zeitstillstand führen, zeigen sich eigentlich die qualitativen Veränderungen im Inneren des Erzählers als plötzliche Erleuchtungen. Ein Beispiel dafür wäre das Zypressenerlebnis, das auf eine Befreiung von Selbstbezogenheit hindeutet. Die qualitativen Zeitphasen, die zum Ergebnis einen anderen Umgang mit sich selbst und der Umwelt haben, geschehen augenblickhaft. Ein weiteres Beispiel dafür wäre die Erfahrung mit Claire:

„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.“[316]

Die Augenblickserfahrung verweist auf die Einsicht, dass jene andere Zeit, die für eine andere Wahrnehmungsweise steht, eine Frage der inneren Umstellung ist, und somit vom Erzähler selbst abhängt. Diese innere Umstellung geht an einer weiteren Stelle in Erfüllung:

[316] Ebenda, S. 106, 107.

„Schließlich war es Claire, die in einer Geschichte von einem Schwein und einer Kutsche, die ich gerade mit klopfendem Herzen erzählte, auf einmal so ernst wurde, daß ihr Gesicht sich sofort bis zur Unkenntlichkeit veränderte. Früher wäre mir das vielleicht als Ausbruch eines Wahnsinns vorgekommen, an diesem Abend aber erlebte ich es mit einer fast vergessenen Lust an früherer Feierlichkeit als den Augenblick einer Wahrheit, die meinen Wahnsinn, der darin bestand, daß ich fürchtete, ein andrer mir gegenüber könnte plötzlich wahnsinnig werden, für immer lächerlich machte."[317]

Dank der qualitativen Zeitphasen, die augenblickhaft sich aufdrängen, findet der Erzähler die Lösung nicht in einer Entpersönlichung, sondern in der Aufgabe der ultimativen Selbstbezogenheit, die ermöglicht, ein erleuchtetes Bewusstsein von sich selbst zu gewinnen und dadurch einen offenen Blick für die Umwelt zu entwickeln. Diese Einsicht ist auch der Grund dafür, dass der lange Erzählerbericht im Garten des Filmregisseurs John Ford, durch direkte Figurenrede ergänzt, sich nicht mehr auf die Selbstanalysen bezieht, sondern, da der Erzähler im Einklang mit Ich und Welt ist, ein gelassenes Bild von der Umwelt entwirft.

Der Erzähler, ein österreichischer Schriftsteller, erzählt nachträglich von seinen Tagen in Amerika. Er spielt eine zweifach bedeutende Rolle, da er auf der Ebene des Diskurses als Stimme fungiert, die Erzählinstanz, die die Geschichte vermittelt, und auf der Ebene der Geschichte als Hauptfigur. Der Ich-Erzähler oder nach Gennettes Terminologie der autodiegetische Erzähler bekommt somit eine komplexe Rolle in der Erzählung. Die Geschichte wird von ihm vermittelt und die interne Fokalisierung wird durch die Geschichte beibehalten. Die einzigen Figuren, die im Hinblick auf die Fokalisierung etwas Raum bekommen, sind die Figur Claire, durch deren Sicht erreicht wird, dass die Veränderungen am Erzähler auch von außen artikuliert werden, und die Figur John Ford, dessen Rede zur Bestätigung von Einsichten des Erzählers dient. Somit weicht diese Übergabe der Fokalisierung von der anfänglichen Absicht, die ganze Geschichte durch eine interne Sicht in ihrer Totalität zu erfassen, nicht. Der Ich-Erzähler bedient sich zu einem großen Teil der Geschichte des Erzählerberichts. Die vorherrschende Wahl dieses Modus deutet darauf hin, dass der Erzähler, obwohl selbst ein Teil der diegetischen Welt, auf eine Objektivität hinauszielt. Auch der Umstand, dass er als ein erinnertes Ich auftritt, spricht dafür. Da er sich zwischen Gegenwart und Vergangenheit bewegt, kommt in den

[317] Ebenda, S. 109.

langen Erinnerungspassagen ein erinnertes Ich zu Wort. Dadurch wird eine Distanz zu den Geschehnissen erreicht, aber auch der Eindruck von der objektiven Vermittlung erweckt. Der Erzähler bekommt somit paradoxerweise die Merkmale einer auktorialen Sicht, obwohl sich diese Absicht in Bezug auf die ontologische Stellung eines Ich-Erzählers nicht bewähren kann. Der dramatische Modus, der stellenweise eingebettet wird, so das Gedankenzitat und der innere Monolog, lässt die distanzierte Haltung, durch den Modus des Berichtes erreicht, glaubwürdig erscheinen. Durch den Einbezug des dramatischen Modus wird außer der Glaubwürdigkeit der Vermittlung der Anschein von Unmittelbarkeit erreicht, was die Geschichte intensiviert und vertrauter macht. Der innere Monolog ist beispielsweise an der folgenden Stelle vorzufinden: „Wo aber war die Umgebung, in der ich endlich zeigen würde, daß ich anders sein konnte?“[318] Er erscheint auch beim Erlebnis vom Würfelspiel: „Mein Leben bis jetzt, das durfte noch nicht alles sein!“[319] Die unmittelbare Bewusstseinsvermittlung wird auch durch Zitate intensiviert. So grübelt der Erzähler im Hotelzimmer nach: „´Woher hat sie das Geld für die Reise?´ **fragte ich** ... ´Der Brief war sehr lang unterwegs´, **sagte ich**. ´Ob sie inzwischen tot ist?´“[320]

Oder an einer weiteren Stelle: „´Jetzt bin ich den zweiten Tag in Amerika´, **sagte ich** und ging vom Gehsteig auf die Straße hinunter und auf den Gehsteig zurück: ´Ob ich mich schon verändert habe?´“[321]

Die zitierten Stellen sind nicht als Gedankenzitate wiedergegeben, da ihnen kein *verbum credendi* folgt, sondern als Selbstgespräche, bzw. Monologe, da sie konsequent durch *verbum dicendi* ergänzt werden (in den angeführten Beispielen in Fettdruck angegeben). Dieser Umstand lässt sich durch die kommunikative Ebene erklären, da, obwohl es sich um den Bewusstseinsinhalt handelt, der Absender und zugleich der Adressat der Erzähler ist. Aus diesem Grunde erscheinen sie als Monologe, im Sinne vom dramatischen Modus der ausgesprochenen Gedanken, werden aber merkwürdigerweise von der Figur vermittelt, die sie ausspricht, was wiederum auf den Erzähler als ein erinnertes Ich zurückzuführen ist. Die Selbstgesprächszitate als artikulierte Gedanken einer Figur, die

[318] Ebenda, S. 20.
[319] Ebenda, S. 28.
[320] Ebenda, S. 15.
[321] Ebenda, S. 20.

mit dem Adressat zusammenfällt, sind als Monologe eher für eine dramatische Struktur üblich. In einem Erzählwerk, bei dem die narrativen Techniken ermöglichen, in das Innere der Figur durch den inneren Monolog und die Gedankenzitate einzudringen, sind die dramatischen Monologe im traditionellen Gebrauch nicht üblich. In dieser Erzählung sind sie aber häufig vorzufinden.

Der dramatische Modus tritt auch nach der Begegnung mit Claire auf, obwohl auch dieser Teil der Geschichte vorherrschend im Bericht vermittelt wird. Er zeigt sich in Gesprächen mit Claire, die in der direkten Rede wiedergegeben werden, was als Ersatz für die unmittelbare Bewusstseinsvermittlung aus dem ersten Teil fungiert. Auch in diesem Teil der Geschichte wird eine Unmittelbarkeit, Vertrautheit und Glaubwürdigkeit der Geschichte erzielt, was mittels der Einschübe des dramatischen Modus auch gelingt.

Der Erzähler ist, wie schon erwähnt, nicht nur die Erzählinstanz, sondern auch die Hauptfigur. Als Träger der Handlung hat er sich auf der Reise durch Amerika eine klare Aufgabe gestellt – er strebt nach einer Bewusstseinsveränderung. Diese Veränderung, die zunächst eine Loslösung bedeutet, bezieht sich auf die Angstzustände, denen er vor allem in der Kindheit ausgeliefert war, ferner auf eine begriffliche Welt, in der alles sprachlich im Voraus gedeutet ist, und schließlich auf ein Rollenleben, so wie es sich in der Ehe mit Judith vollzog. Alle diese bewussten und unbewussten Leiden schlugen beim Erzähler in eine paranoische Selbstfixiertheit um. Die physische Trennung von den alten Lebensformen verhilft ihm, Distanz zu gewinnen und durch eine neue Lebensform seine Zustände reflexiv aufzuarbeiten. Die Veränderungen in seinem Bewusstsein verlaufen in verschiedenen Formen und Stadien. Manfred Mixner zählte in seiner Untersuchung die Reaktionen zu den Formen der Bewusstseinsveränderung auf, die nun im Gegensatz zu Bloch dem sozialen Umfeld angepasst werden[322]. Die Verhaltenssteuerung[323] zeigt sich in der Erfahrung mit dem Neger. Hinzu kommen noch die bewusste Beobachtung des eigenen Reagierens auf die Umwelt[324] und die Identifikationspunkte, die er beim Lesen findet[325]. Der Erzähler versucht in seinen langen Reflexionen die alten Angstzustände, die sich in der leidenden Erinnerung immer wieder wiederholen, in eine tätige Erinnerung

[322] Manfred Mixner: *Peter Handke,* S. 147.
[323] Ebenda, S. 148.
[324] Ebenda.
[325] Ebenda, S. 150.

umzuwandeln. Er benennt sie, versteht sie und ändert durch neue Erfahrungen den Umgang mit ihnen. Dabei verhelfen ihm Kontakte mit neuen Menschen, vor allem mit Claire und mit dem Liebespaar, die eine andere Lebensform verkörpern, da sie nie von der Vergangenheit eingeholt werden, sondern, indem sie spontan von Augenblick zu Augenblick leben, sie als ein vom gestaltenden Subjekt abhängiges Objekt betrachten. Dadurch ändert sich die Einstellung des Erzählers zu der Vergangenheit und ebenso sein Verhalten in der Gegenwart. Ein Beispiel wäre sein Umgang mit der Natur. Er fühlt sich schon von Kind an von ihr bedroht. Aber bei dem Schlammerlebnis ändert er seinen Umgang mit der Natur, indem er aktiv eingreift. Er rettet sich aus dem Schlamm und der Mann, der sie als Landesbesitzer verfolgt, eine Verkörperung der alten Ängste vor den Fremdbesitzern, schrumpft vor seinen Augen als ein archetypischer Vertreter des Ungeheuers in einem grotesken Bild zusammen. Durch den neuen Umgang mit der Umwelt wird der Erzähler immer selbstbewusster. Die Konsequenz dessen ist, dass die alte Lebensform von allein zusammenbricht. Das zeigt sich in der Szene mit Judith, die als Verkörperung aller Verfolgungen bei dem Versuch, den Erzähler umzubringen, von selbst zusammenbricht. Der Erzähler erlebte seine alte Lebensform als eine Gefangenschaft in einer begrifflichen Welt, in der jede Art von einer individuellen Existenz durch schematische Deutungen typisiert wird. Er sagt an einer Stelle:

„Ein heftiger, dann lustiger Ekel vor allen Begriffen, Definitionen und Abstraktionen, in denen ich gerade gedacht hatte, ließ mich beim Hinausgehen kurz stehen bleiben ... Ein Student mit kurzen Haaren, pausbäckig, in Bermudahosen, mit dicken Schenkeln, in Turnschuhen, kam mir draußen entgegen, und ich blickte ihn entsetzt an, fassungslos bei dem Gedanken, daß jemals jemand es trotzdem wagen könnte, etwas Allgemeines über diese einzelne Figur zu sagen, daß jemand ihn typisieren und zu einem Vertreter von etwas anderem machen würde.“[326]

Sein ultimativer Anspruch auf eine persönliche Entwicklung war eine lange Zeit eben durch diese Schematisierungen verhindert. In einer Gesellschaft, in der jede Erscheinung sprachlich auf einen vorgedeuteten Begriff gebracht wurde, war auch jede zwischenmenschliche Beziehung zu einem Rollenverhalten verurteilt. In seiner

[326] Peter Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied,* S. 24.

Schilderung der Beziehung mit Judith, in der jeder authentischer Austausch unmöglich geworden war, spricht der Erzähler ein vorgespieltes Rollenleben noch mal an:

„Wenn wir nicht mit uns selber allein waren, sondern Rollen spielten, die von Gastgebern im Restaurant, Reisende am Flughafen, Kinobesucher, Gäste, und auch von den anderen als Verkörperungen von Rollen behandelt wurden, vertrugen wir uns wieder, weil wir uns ganz als Rollenträger erlebten, und waren fast stolz, wie selbstverständlich wir diese Rollen schon spielten.“[327]

Der Erzähler will sich vom Rollenverhalten unbedingt trennen und zieht diesem den authentischen Wechselbezug vor. Durch die authentischen Erlebnisse kommt er auch zu einer neuen Form der Erkenntnis, die das Produkt eines persönlichen Kontakts mit der Umwelt wird, und sich in einer sinnlichen Erfahrung offenbart, weit von den rationalen Begriffen und Definitionen entfernt. Die neue Art der Erkenntnis zeigt sich sowohl im Zypressenerlebnis als auch auf dem Dampfschiff, auf dem das Geräusch ein Einverständnis zwischen Ich und Welt hervorruft. [328]

Dem Erzähler gelingt es, in der neuen Umgebung spontaner zu werden, so kann er Claire ganz selbstverständlich bei dem Kind helfen. Ein freier unmittelbarer Umgang mit der Umwelt wird immer deutlicher. Auch die Loslösung von einer extremen Selbstbezogenheit gelingt dem Erzähler. Diese Veränderung wird schon im Gespräch mit Claire angedeutet. Er unterbricht immer wieder seine Rede, sobald er merkt, dass er wieder von sich selbst spricht.[329] Die Selbstbezogenheit geht allmählich in einen flexiblen Umgang mit der Umwelt über. So wird der Erzähler am Ende der Geschichte ein verändertes Ich.

Die persönliche Entwicklung des Erzählers bleibt aber nicht Selbstzweck. Eine tiefere Problematik, die unter der persönlichen Entwicklung weiter gesponnen wird, offenbart sich in seiner schriftstellerischen Existenz. Der Erzähler strebt zwar eine Veränderung seines Ichs an, aber mit dem Ziel, die persönliche Erfahrung in poetologische Modelle umzusetzen. Alle Veränderungen sollten zu neuen Schreibmodellen führen, welche die

---

[327] Ebenda, S. 136, 137.

[328] Die sinnliche Erkenntnis im *Kurzen Brief zum langen Abschied* behandelt ausführlich Manfred Durzak in seiner Untersuchung. Manfred Durzak deutet die sinnliche Erkenntnis, die man einer begrifflichen Orientierung vorzieht, als ein Zeichen der modernen Literatur. In: *Peter Handke,* S. 115.

[329] Vgl. Peter Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied,* S. 74.

persönliche Erfahrung in die Fiktionalität umsetzbar machen würden. So will der Erzähler die Lebenserfahrung in sein Schreiben überführen. Demzufolge verzichtet er darauf, ferner Rollen zu schreiben:

„´Es fällt mir schwer, Rollen zu schreiben´, antwortete ich. ´Wenn ich jemanden charakterisiere, kommt es mir vor, als ob ich ihn damit entwürdige. Aus allem Besonderen an einer Figur wird dann ein Tick. Ich spüre, daß ich anderen nicht so gerecht werden kann wie mir selber. Wenn ich Leute auf der Bühne reden lasse, schnappen sie mir schon nach den ersten Sätzen zu und sind für immer auf einen Begriff gebracht. Deswegen werde ich vielleicht lieber Geschichten schreiben.´“[330]

Eine weitere poetologische Konsequenz seiner persönlichen Veränderung ist, dass man durch den flexiblen Austausch zwischen Ich und Welt einen offenen Blick für die Umwelt gewinnen kann. So nimmt der Erzähler nicht mehr das Wahrgenommene selbstbezogen wahr und wird immer mehr imstande, die Umwelt, so wie sie sich präsentiert, zu artikulieren. Diese Veränderung, die unmittelbar einen Eingang in das Schreiben findet, zeigt sich in dem Wechsel der Erzählform. Statt eines Ich-Erzählers meldet sich eine unpersönliche „man“-Form, welche die Umwelt nur registriert: „Ich bemerkte, daß ich zum ersten Mal seit langem wieder jemanden ohne Anstrengung aus der Nähe betrachten konnte. *Man* sah den Soldaten an.“[331]
Schließlich kann der Erzähler, da er einen harmonischen Zustand zwischen Ich und Umwelt erreicht hat, von den Geschehnissen mit John Ford als ein Betrachter berichten und endlich selbst in die Fiktion eingehen. Die Geschichte von einer persönlichen Erfahrung zeigt sich für eine fiktionale Bearbeitung tauglich. Auf Handkes poetologische Projektion, jede Lebenserfahrung als Innenwelt des Schriftstellers in ein Schreibvefahren als Außenwelt umzusetzen, verweist Kurt Batt in seinem Beitrag zu Handkes Werk:

„Das gilt zumal für einen Autor wie Peter Handke, ... dessen ´Innenwelt´ auch deshalb die ´Außenwelt´ ist, weil sich seine Erfahrungen nicht zu Themen, gar zu Lebensthemen auskristallisieren, sondern zu Schreibmethoden und Techniken.“[332]

---

[330] Ebenda, S. 158.
[331] Ebenda, S. 59.
[332] Kurt Batt: „Leben in Zitat. Notizen zu Peter Handke“ In: *Sinn und Form.* 1.-6. Heft, 26.Jahr, Akademie der Künste der DDR, Rütten&Loening Berlin, 1974, S. 617, 618.

Die Problematik der privaten und schriftstellerischen Existenz wird schließlich mit der Popkultur und intertextuellen Bezügen eng verknüpft. Diese Elemente sollten anschließend besprochen werden.

1.3 Der Einfluss der Popkultur und die Intertextualität

Der Erzähler kommt nach Amerika, ein versprochenes Land, das ihm eine lange Distanz zur alten Lebensform verschafft. Er reist durch den neuen Raum und registriert dabei die Zeichen einer Konsumgesellschaft, die von einer intensiven Welle der Popkultur beeinflusst ist:

„An der Wand neben jedem Tisch befand sich ein Kästchen, an dem man die Platten der Musicbox drücken konnte, ohne dafür aufzustehen. Ich warf ein Vierteldollarstück ein und wählte ´Sitting On The Dock Of The Bay´ von Otis Redding. Dabei dachte ich an den großen Gatsby und wurde selbstsicher wie noch nie: ... Ich bestellte ein Hamburger Sandwich und ein Coca Cola.“[333]

Auf seiner Reise nach New York registriert er weitere Zeichen von Amerika:

„Je mehr wir uns New York näherten, desto mehr wurden die Reklameschriften durch Bilder ersetzt: riesige überschäumende Bierkrüge, eine leuchtturmgroße Ketchupflasche, ein naturgroßes Bild von einem Düsenflugzeug über den Wolken.“[334]

In der Geschichte tauchen immer wieder die Zeichen von Amerika und die Einflüsse der Popkultur auf, welche der Erzähler wahrnimmt, verinnerlicht und schließlich hinterfragt. So kreisen um ihn riesige Reklametafeln, Kinos, Western, Musikboxen, Comics, Krimis und Rock´n Roll. Sie verschaffen ihm einen Hintergrund, der sich durch die kollektive Gelassenheit von seiner alten Welt scharf unterscheidet. Er genießt das allgemeine Lebensgefühl, das ihm eine Erleichterung vor den starren Formen der alten Welt schenkt.

[333] Peter Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied,* S. 22.
[334] Ebenda, S. 31.

Die Gelassenheit in der neuen Umgebung wird auch durch viele montierte Passagen ersichtlich, in welchen die Texte von Rock´n Roll-Songs, so wie sie dem Erzähler spontan einfallen, angeführt werden. Auch populäre Namen wie Elvis Presley, Jimi Hendrix, Marilyn Monroe, John Ford oder Charly Chaplin sind Gegenstand seiner Überlegungen. Sie stehen für die Zeichen von Amerika, das Land, in dem die Kunst und das Leben beinahe zusammenfallen. Der Erzähler bewegt sich durch diesen Raum, genießt die Distanz zu seinen alten Qualen und hinterfragt zugleich die Erscheinungen der Popkultur, die er zu einem Teil mit seinen poetologischen Grundsätzen in Einklang bringen kann. Er ist einerseits von Western-Filmen des John Ford begeistert und ist ein Liebhaber von Musikautomaten, und kommt andererseits durch seine Überlegungen zu Charly Chaplins Filmen und Comics zu der Schlußfolgerung, dass er im Allgemeinen die Komik verwirft. Er beklagt mit einem gewissen Ekel eine die gleiche Struktur aller Comics als auch Chaplins Streiche, welche die tiefere existenzielle Seite von Dingen und Menschen gar nicht anrühren:

„Als ich zum Beispiel einmal ein paar Sammelbände mit Peanuts-Geschichten angeschaut hatte, wurde mir in der Nacht darauf schlecht, weil jeder Traum immer nach vier Bildern aufhörte und ein neuer Traum losging, der wieder aus vier Bildern bestand ... Auch die komischen Stummfilme möchte ich nicht mehr sehen, dachte ich. Mit ihrem Lob der Ungeschicklichkeit konnten sie mir jetzt nicht mehr schmeicheln ... atemlose, in sich selber zappelnde, entstellte und ihre Umgebung entstellende Gestalten, die zu allem, Dingen und Leuten, nur *aufschauen* wollten.“[335]

Andererseits übernimmt er Vieles aus Western-Filmen von John Ford, vor allem aus zwei Gründen – in diesen Filmen werden wirkliche Geschichten präsentiert und die Figuren bewegen sich unter anderen mit einem gleichzeitigen Spielraum für sich selber. Ferner wird in diesen Filmen der Wert auf sinnliche Erfahrung gelegt. Diese Erfahrungen stehen im Einklang mit den Bestrebungen des Erzählers, eine authentische Existenz zu entwickeln, die gleichzeitig dem sozialen Umfeld angepasst wäre. Er macht diese Erfahrungen auch seinen Schreibverfahren zunutze, da er darauf besteht, von authentischen Geschichten zu schreiben, in welchen die sinnliche Erfahrung aus der Gefangenschaft im Begrifflichen hinausführt. Der Erzähler übernimmt schließlich auch

[335] Ebenda, S. 40, 41.

die filmische Technik der Flashbecks und die Technik des Zoomens.[336] So beschreibt er beispielsweise zunächst die Stadt Providence, dann die Straßen, um schließlich das Hotel zu zoomieren. Das gleiche Verfahren findet man bei der Beschreibung von Estacada.
Eine andere Gattung der Popkultur, die Krimis, findet auch den Eingang in die Poetik des Erzählers. Diesen Einfluss untersuchte ausführlich Marieke Krajenbrink:

„Der Roman entfernt sich weit von dem Modus der Chandler-Vorlage und wendet sich der Schilderung von Bewusstseinsvorgängen zu, die im herkömmlichen Kriminalroman kaum eine Rolle spielen, ihren Impuls hier gleich wohl über das Moment der Angst vom kriminalistischen Aufhänger zu erhalten scheinen ... Krimi-Elemente bestimmen zu einem großen Teil den Verlauf der Gegenwartshandlung, welche ihrerseits den Anlaß zu den Reflexionen und den wachgerufenen Kindheitsbildern bildet. Die Ebenen werden hier unvermittelt nebeneinander gestellt, eine kausale Verbindung wird ausgespart, das Herstellen einer Beziehung bleibt vielmehr dem Leser überlassen.“[337]

Krajenbrink kommt in ihrer Analyse zu der Schlussfolgerung, dass die Einflüsse aus populärer Kultur und „hoher“ Literatur im Werk vorzufinden sind, dass die Erzählung aber von der Struktur dieser Texte gleichzeitig abweicht, woraus sich eine Transformation der Erzählmodelle ergibt. Die alten Formen werden somit produktiv in ein neues Schreibverfahren umgesetzt:

„Der Leser wird dazu verführt, die Geschichte nach den Regeln des konventionellen Kriminalromans zu deuten, stößt dabei aber immer wieder auf Überraschungen, auf Risse und Brüche, die die Konvention aufbrechen. So spielt der Roman mit jenen ´Ursachenspielen´, in denen ´jedes Erlebnis schon vorgedeutet ist´, indem er bekannte, ´im voraus geregelte´ Erzähl-Modelle aufgreift (KB 126), um daraus in einem Verfahren der Kombination und Transformation eine neue Struktur zu gewinnen. Die reflektierte Fiktion schafft sich auf diese Weise einen neuen Spielraum für das Erzählen.“[338]

Der Erzähler nutzt jede persönliche Erfahrung, um als Schriftsteller seine Erzählmodelle weiterzuentwickeln. Und zu diesen Erfahrungen zählen unbedingt auch die Einflüsse der Popkultur und der hohen Literatur. Er liest zwei große Werke aus verschiedenen Kulturkreisen, den *Grünen Heinrich* und *Großen Gatsby*, die ihm sowohl in seiner

[336] Vgl. Marieke Krajenbrink: *Intertextualität als Konstruktionsprinzip,* S. 100.
[337] Ebenda, S. 99, 100, 101.
[338] Ebenda, S. 122.

menschlichen Existenz verhelfen als auch in seiner schriftstellerischen. Sie stehen zugleich für die zwei Lebensformen – seine europäische Vergangenheit und die amerikanische Gegenwart. Außerdem werden beiden Teilen der Erzählung Mottos aus dem Roman *Anton Reiser* vorangestellt. Im ersten, der mit „Der kurze Brief" betitelt ist, wird im Motto das Motiv des Weges, bzw. der Reise aufgegriffen, im zweiten, der mit „Der lange Abschied" betitelt ist, wird auf die Bedeutung des Ortswechsels verwiesen, der oft die Qualen in der Wirklichkeit zu einem Traum werden lässt. So deuten beide Mottos auf mögliche Lösungen hin, nach denen ein Ich, das in der Umwelt nicht mehr zu Recht kommt, sucht. Manfred Durzak verweist auf die Anlehnung an Moritz und stellt die Parallele zwischen dem Erzähler und Anton Reiser in der Kluft zwischen Ich und sozialem Umfeld.[339] Der Erzähler setzt sich intensiv mit der Lektüre auseinander. Vom Großen Gatsby lernt er, wie er seine Isolation zu überbrücken hat, nämlich durch Herzlichkeit, Aufmerksamkeit, Heiterkeit und Glück.[340] Um aber zu diesen Verhaltens- und Zustandsformen zu gelangen, muss er erst um sein Ich klarer werden. Dabei verhilft ihm die Lektüre vom Grünen Heinrich. Er findet zunächst gemeinsame Punkte in dem Versuch, einen Entwicklungsweg erfolgreich zu beenden. Gleichzeitig kann der Erzähler feststellen, das seine moderne Entwicklungsgeschichte sich in Vielem von einer Entwicklungsgeschichte aus dem 19. Jahrhundert unterscheidet. Theo Elm stellt in seinem Beitrag fest, dass die Schnittpunkte bei dieser Unterscheidung in dem Verhältnis zur Natur, Bildung und zum Theater zu suchen sind.[341] Das Verhältnis des Erzählers zur Natur ist von einer Entfremdung gekennzeichnet, beim Theater tritt er nur noch als Zuschauer auf, nicht mehr als Schauspieler, und bei dem Bildungsgespräch ist das Thema keine Bildung, sondern die Entfremdung.[342] Der Erzähler liest den *Grünen Heinrich* und zeigt dabei die Reaktion einer romantischen Sehnsucht nach einfachen Lösungen, die sich dem Grünen Heinrich darbieten. Sein Schmerz ist um so größer, als er sich dessen bewusst ist, dass diese einfachen Lösungen in seiner Welt nicht mehr zu wiederholen sind. So schreitet der Grüne Heinrich durchs Leben und wird dabei vom Leben selbst geschliffen, um am Ende ohne komplexe Reflexionen einen idyllischen Zustand zu

[339] Manfred Durzak: *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur*, S. 111.
[340] Vgl. Peter Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied,* S. 20.
[341] Theo Elm: „Die Fiktion eines Entwicklungsromans. Zur Erzählstrategie in Peter Handkes Roman ´Der kurze Brief zum langen Abschied´", S. 59, 64, 68.
[342] Ebenda.

erreichen, worauf auch Claire verweist.[343] Auch die Liebe bietet sich in der Wiederkehr von Judith als eine selbstverständliche Lösung für ein gemeinsames Existieren dar, ohne die Komplexität der Beziehungen zu einem Thema zu machen. Der Erzähler weint über diese Stelle, da dieser Zustand einer spontanen Liebesbeziehung für ihn unerreichbar ist. Schließlich betrachtet der Grüne Heinrich die alten Bindungen wie Geburtsort, Mutter und Geliebte als Werte, zu denen er wieder zurückfindet. Ganz anders zeigt sich dies beim Erzähler, der nach einer Loslösung von allen Bindungen strebt. Allerdings, wenn auch bei der Entwicklung erhebliche Unterschiede immer wieder durch Vergleiche deutlich werden, kann der Erzähler auch Gebrauch von Heinrichs Erfahrungen machen. Er identifiziert sich mit den Entwicklungsversuchen des Helden und lernt vor allem auf der poetologischen Ebene von ihm. Und diese Einsicht ist um so wichtiger, als sie zeigt, dass die Fiktion im Leben anwendbar geworden ist. Er vergleicht seine eigenen schriftstellerischen Versuche mit Heinrichs anfänglichen Fehlern:

„Ich ging dann ins Hotel zurück und las noch, wie der Grüne Heinrich nach der Natur zu zeichnen anfing und doch erst nur das Abgelegene und Geheimnisvolle darin suchte. Indem er zerrissene Weidestrünke und Felsgespenster dazuphantasierte, wollte er die Natur übertrumpfen, um sich selber als Beobachter interessanter zu machen. Er erfand Bäume und Felsen mit abenteuerlichen Fratzen und zeichnete als Staffage wunderliche zerlumpte Gestalten hinein, weil er so wenig von sich selber wußte, daß ihm die einfach vorgegebene Natur noch nichts sagte ... Mir fiel wieder ein, daß auch ich lange Zeit nur einen verschrobenen Sinn für die Umwelt gehabt hatte: wenn ich etwas beschreiben sollte, wußte ich nie, wie es aussah, erinnerte mich höchstens an Absonderlichkeiten, und wenn es keine gab, erfand ich sie... Erst bei Judith, mit der ich zum ersten Mal etwas zu erleben anfing, bekam ich einen Blick für die Umwelt, der nicht mehr nur ein erster böser war. Ich hörte auf, Merkmale zu sammeln, und fing an, geduldig zu werden.“[344]

Durch den Vergleich wird ihm deutlich, dass die Erfahrungslosigkeit und Unreife die Ursachen des Scheiterns sind. Um dies zu überbrücken, ist es nötig, nicht nur die Umwelt intensiver wahrzunehmen, sondern auch das eigene Ich. Erst die Reife und die Erfahrung verschaffen dem Künstler einen geduldigeren Blick, der die Erscheinungen in ihrem Zusammenhang erfassen kann. Am Ende der Erzählung ist der Erzähler imstande, durch

[343] Vgl. Peter Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied,* S. 102.
[344] Ebenda, S. 69, 70.

diesen Blick im Garten von John Ford die Natur und Menschen in ihrer Selbstverständlichkeit zu erfassen.

Eine fruchtvolle poetologische Auseinandersetzung bringt ferner die Aufführung von „Don Carlos“. Durch die Erfahrung im Theater wird der Erzähler alle wesentlichen Unterschiede zwischen europäischem und amerikanischem Geist erkennen können, was sich auch in seiner schriftstellerischen Tätigkeit als produktiv erweist. Dass das Publikum für das Stück kein Interesse zeigt, liegt daran, wie es aus der Erläuterung von Claire hervorgeht, dass die Unterschiede in der Weltauffassung zu erheblich sind. Während die Amerikaner auf pragmatischen Handlungen bestehen, können sie ein bloßes Deklamieren im Theater, in dem die Abenteuer nicht tatsächlich verwirklicht werden können, nicht akzeptieren. Auch die kulturellen Unterschiede treten zu Tage, da Don Carlos als Einzelner in einem von den konservativen Mächten beherrschten System seinen Traum zu verwirklichen trachtet, während in Amerika das Kollektiv eine progressive Macht bildet, die in einem frei zur Verfügung stehenden Raum ohne gesellschaftliche Zwänge das Freiheitsideal anstrebt. Die produktive Konsequenz, die der Erzähler daraus zieht, ist, dass er keine Rollen mehr schreiben möchte, da sie immer im Begrifflichen erstickt bleiben. Er will lieber, so seine Schlussfolgerung, Geschichten schreiben. Die konkrete Erfahrung als Amerikas „way of life“ findet somit immer mehr Eingang in seine Poetik.

Auch das Beziehungsrätsel löst sich am Ende. Nachdem es in einer Krimi-Szene zu der Abrechnung gekommen ist, löst sich diese Beziehung unter einem offensichtlichen Einfluss von Filmen John Fords. Dieser Einfluss zeigt sich in einem flexiblen Austausch mit der Umwelt – unter anderen zu leben und gleichzeitig einen Spielraum für sich zu haben. Theo Elm, der die Erzählstrategie in diesem Werk untersucht hat, erläutert die Schlussszene zwischen Erzähler und Judith im Licht der beiderseitigen Veränderung. So gelangen beide Figuren durch die Aufgabe des allgemeinen Besitzdenkens zu einem aufgeklärten Bewusstseinsstand.[345]

Die intertextuellen Bezüge bilden somit einen wichtigen Bestandteil der Geschichte. Diese Erzählstrategie ist ein eindeutiger Kurswechsel im Vergleich zu Handkes vorigen Werken. Rolf Günter Renner notiert hierzu: „Im gleichen Zug zitiert der ´Brief´ offen die

[345] Theo Elm: „Die Fiktion eines Entwicklungsromans. Zur Erzählstrategie in Peter Handkes Roman ´Der kurze Brief zum langen Abschied´“, S. 69.

literarische Tradition, während frühere Texte jene systematisch zu negieren versuchen.“[346] Dieser Behauptung ist zuzustimmen. Allerdings bleibt dieses Zitieren nicht ein Selbstzweck, es ist auch nicht der Versuch, sie ad absurdum zu führen. Vielmehr wendet sich Handke der literarischen Tradition produktiv zu, indem er aus ihr lernt, sie in der Wirklichkeit als anwendbar präsentiert, und durch die Anpassung an die persönlichen Erfahrungen zu verwandeln sucht.

2 *Wunschloses Unglück*

Wunschloses Unglück erschien 1972, dasselbe Jahr, in dem auch *Der kurze Brief zum langen Abschied* veröffentlicht wurde. Beide Werke sind wesentlich durch Handkes persönliche Erfahrungen gekennzeichnet – das Trauma der Kindheit, die gescheiterte Ehe, der Selbstmord der Mutter. Beide Werke lassen sich zugleich als ein mühevoller poetologischer Versuch lesen, die authentische Erfahrung fiktionsfähig zu machen. Dieser Versuch wird in *Wunschloses Unglück* schon am Anfang des Buches angedeutet, da das Werk, obwohl in Form eines Berichts der Lebenslauf einer Person verfolgt wird, als Erzählung gekennzeichnet ist. Damit wird die Geschichte als eine fiktive markiert. Dies ist zugleich der Grund, dass die Schilderung des Lebenslaufs von häufigen metanarrativen Kommentaren unterbrochen wird, welche die poetologische Problematik um die Authentizität vs. Fingierung diskutieren und als ein integrierter Teil der Geschichte zu lesen sind.[347] Daraus ergibt sich ein Werk, das nicht nur die Lebensgeschichte einer Person im Fokus hat, sondern auch die erzähltheoretische Problematik, wie das auch Manfred Mixner in seiner Untersuchung unterstreicht:

„Wie kann man so vom Leben eines anderen, von dem man sehr viel wußte, zu dem eine Bindung bestand, berichten, ohne durch zweck-rationalen oder intentionalen Sprachgebrauch den Fall beliebig werden zu lassen? Und wie kann man so davon erzählen, dass die Authentizität, das Faktische, nicht in der Fiktionalität des Poetischen verloren geht? Davon handelt die Erzählung eben auch.“[348]

---

[346] Rolf Günter Renner: *Peter Handke.* J.B.Metzlerische Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1985, S. 73, 74.
[347] Vgl. Manfred Mixner: *Peter Handke*. Athenäum Verlag, Kronberg, 1977, S. 183.
[348] Ebenda.

2.1 Der Autor als Erzähler

Handke beginnt die Erzählung mit Überlegungen über sein Vorhaben zu schreiben, indem er seine persönliche Lage, nämlich das Entsetzen über den Selbstmord der Mutter offen gesteht, und zugleich den Drang rechtfertigt, dieses in einer literarischen Geschichte zu verarbeiten. Indem er seine poetologische Existenz mit seiner privaten eng verknüpft schildert, versucht er, so der Autor/Erzähler, immer wieder als ein erinnerndes Ich aufzutreten, das seine Erinnerungen formuliert. Dadurch wird der Erzähler zu einer Erinnerungs– und Formuliermaschine.[349] Diese Selbstdiagnose deutet auf einen mühevollen Prozess hin, das Leidende in eine produktive Poetik umzusetzen, die nicht nur die Steigerung des Selbstbewusstseins ermöglicht, sondern auch das menschlich Vergängliche zu bewahren sucht. Der Autor/Erzähler nennt drei Gründe für sein Schreiben:

„Und ich schreibe die Geschichte meiner Mutter, einmal, weil ich von ihr und wie es zu ihrem Tod kam mehr zu wissen glaube als irgendein fremder Interviewer, der diesen interessanten Selbstmordfall mit einer religiösen, individualpsychologischen oder soziologischen Traumdeutungstabelle wahrscheinlich mühelos auflösen könnte, dann im eigenen Interesse, weil ich auflebe, wenn mir etwas zu tun gibt, und schließlich, weil ich diesen FREITOD geradeso wie irgendein außenstehender Interviewer, wenn auch auf andre Weise, zu einem Fall machen möchte.“[350]

Die drei genannten Gründe beziehen sich nicht nur auf die tragische Geschichte der Mutter, sondern knüpfen auch an die andauernden Fragen in der Poetik des Autors an: Wie kann nämlich die authentische Erfahrung einen Zugang in die Literatur finden? Wie kann man ferner die Sprache für diese Vermittlung wieder fähig machen? Wie kann schließlich die authentische Erfahrung für den beliebigen Leser interessant werden? Der Autor/Erzähler hält sich bei der Umsetzung dieser Überlegungen an ein dreigliedriges

[349] Vgl. Peter Handke: *Wunschloses Unglück.* Mit einem Kommentar von Hans Höller unter Mitarbeit von Franz Stadler, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, S. 13.
[350] Ebenda.

Schema: Erfahrung – Erinnerung – Poetik[351]. Er ist sich gleichzeitig dessen bewusst, dass die Poetik des Formulierens des Erinnerten die Gefahr birgt, das Authentische in den Abstraktionen zu verlieren. Aus diesem Grunde bewegt sich der Autor/Erzähler die ganze Geschichte durch auf einem dünnen Faden zwischen Tatsachen und deren Formulierung. Im Zusammenhang mit der Problematik der ersten Frage weist Gunther Sergooris auf die Bedeutung der Sprache in diesem Werk hin:

„... er (Peter Handke) bleibt sich der Sprache als literarischen Materials deutlich bewußt, denn es handelt sich nicht nur um die Darstellung einer Lebensgeschichte, sondern auch um den Versuch, diese Geschichte sprachlich genau darzustellen, ohne sie durch eine unkontrollierte Versprachlichung zu entstellen. Die Reflexion über die sprachliche Darstellung der beschriebenen Fakten verschwindet in dieser Erzählung nie.“[352]

Um die Problematik der adäquaten Sprache zu lösen, bedient sich der Autor/Erzähler einer Erzählstrategie, in der er den allgemeinen Sprachvorrat, meistens durch allgemeine Floskeln, schematisierte Werbesprache und leere Phrasen geschildert, kommentiert, beurteilt und ihnen die wahren Verhältnisse gegenüberstellt. Die dritte Frage wird dadurch gelöst, dass die Geschichte, die die Individualität einer Person zu bewahren trachtet, vor der Folie eines allgemeinen gesellschaftlichen Hintergrundes entfaltet wird, und somit auf der einen Seite den beliebigen Leser ansprechen kann, auf der anderen Seite die Einmaligkeit im Sinne „eines großen Falls“[353] nicht aus den Augen verliert.
Der Autor/Erzähler gesteht, dass sich die sinnlichen Erfahrungen nicht begrifflich erfassen lassen und macht deutlich, dass alle Begründungen mehr oder weniger beliebig sind. Durch diese Erkenntnis wird dem Leser signalisiert, dass die Begründung und Formulierung, die Hauptmechanismen der Schreibtätigkeit, das Authentische bedrohen, indem sie es in persönliche Vorstellungen umwandeln. Aus diesem Grunde fungiert die Erzählinstanz zugleich als Autor und Erzähler, jener, da die Tatsachen eines Lebenslaufes geschildert werden, dieser, da diese formuliert und kommentiert werden.

---

[351] Von diesem dreigliedrigen Schema als poetischem Verfahren geht Rolf Günter Renner in seiner Untersuchung aus. In: *Peter Handke.* J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1985, S. 93.
[352] Gunther Sergooris: *Peter Handke und die Sprache.* Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn, 1979, S. 66.
[353] Vgl. Peter Handke: *Wunschloses Unglück,* S. 13, auch S. 60.

Der Autor/Erzähler verspürt seit je den Drang, die Schreckensmomente und Angstmomente zu formulieren, um sie zu verstehen und überwinden zu können.[354] So auch bei diesem Vorgehen. Um aber das Leben der Mutter als Tatsache nicht durch die Umwandlung in die eigene Geschichte aus den Augen zu verlieren, wählt der Autor die Form des Lebenslaufs, die ihm ermöglicht, die Geschichte in ihrer Chronologie zu verfassen und damit die Distanz vom eigenen Entsetzen zu gewinnen. So schlüpft der Erzähler nach den Worten von Hartmut König „in die Rolle eines Berichterstatters, der den Freitod einer 51jährigen Hausfrau, die zugleich seine Mutter ist, zu ´einem Fall machen möchte´".[355] Die Wahl der Anfangsform „es begann damit", welche die Einführung in eine diegetische Welt signalisiert, so wie es in einer traditionellen Gestaltung der literarischen Geschichte üblich war, macht deutlich, dass die Geschichte für den beliebigen Leser brauchbar werden sollte:

„´es begann mit . . . ´: wenn man so zu erzählen anfangen würde, wäre alles wie erfunden, man würde den Zuhörer oder den Leser nicht zu einer privaten Teilnahme erpressen, sondern ihm eben nur eine recht phantastische Geschichte vortragen."[356]

Auf diese Weise wird die authentische Erfahrung in die Form eines phantastischen Gebildes eingewickelt. Die zittrige Schnittlinie zwischen Authentizität und ihrer Formulierung beschäftigt den Autor/Erzähler auch im weiteren Verlauf der Geschichte. Er beschreibt beispielsweise an einer Stelle ein Foto und diese Beschreibung geht wieder in einen metanarrativen Kommentar über:

„(Die Fiktion, daß Fotos so etwas überhaupt 'sagen' können -: aber ist nicht ohnehin jedes Formulieren, auch von etwas tatsächlich Passiertem, mehr oder weniger fiktiv? *Weniger*, wenn man sich begnügt, bloß Bericht zu erstatten; *mehr*, je genauer man zu formulieren versucht? Und je mehr man fingiert, desto eher wird vielleicht die Geschichte auch für jemand andern interessant werden, weil man sich eher mit Formulierungen identifizieren kann als mit bloß berichteten Tatsachen? – Deswegen das Bedürfnis nach Poesie?"[357]

---

[354] Vgl. Ebenda.
[355] Hartmut König: *Peter Handke. Sprachkritik und Sprachverwendung.* Beyer Verlag, Hollfeld, 1978, S. 109.
[356] Peter Handke: *Wunschloses Unglück,* S. 14.
[357] Ebenda, S. 22.

Ebenso an einer weiteren Stelle, die sich als eine Rechtfertigung der Verallgemeinerung lesen lässt:

„(Natürlich ist es ein bißchen unbestimmt, was da über jemand Bestimmten geschrieben steht; aber nur die von meiner Mutter als einer möglicherweise einmaligen Hauptperson in einer vielleicht einzigartigen Geschichte ausdrücklich absehenden Verallgemeinerungen können jemanden außer mich selber betreffen – die bloße Nacherzählung eines wechselnden Lebenslaufs mit plötzlichem Ende wäre nichts als eine Zumutung...“[358]

Der Autor/Erzähler achtet aber sorgsam darauf, dass die Individualität der Mutter in den Abstraktionen nicht verloren geht. Seine Erzählstrategie besteht darin, die Vorkommnisse aus ihrem Leben in einen gesamtgesellschaftlichen Sprachfundus einzusortieren, die darin schon vorgesehen waren.[359] Dadurch gelang es, dem Leser Genüge zu tun. Andererseits wird auch der Fokus auf der Individualität der Mutter beibehalten. Ein Aufrechterhalten des dünnen Fadens zwischen Authentizität und Verallgemeinerung wird durch die folgende Strategie umgesetzt:

„Ich vergleiche also den allgemeinen Formelvorrat für die Biographie eines Frauenlebens satzweise mit dem besonderen Leben meiner Mutter; aus den Übereinstimmungen und Widersprüchlichkeiten ergibt sich dann die eigentliche Schreibtätigkeit.“[360]

Durch eine solche Strategie wird die Einmaligkeit der Person durch Widersprüchlichkeiten nach außen gekehrt. Sie zeigen gleichzeitig in aller Deutlichkeit die Kluft zwischen individueller Veranlagung und allgemeinem Formelvorrat, und entblößen dadurch die tiefsten Wurzeln für ein tragisches Ende, das die einzige Sache noch war, über welche die Mutter willentlich und selbständig entscheiden konnte. Die Verdrängung eines Lebens in das Anspruchlose und Wunschlose resultiert am Ende mit dem großen Anspruch auf einen letzten Wunsch, der auch umgesetzt wird. Dieser Punkt

[358] Ebenda, S. 33.
[359] Vgl. Ebenda, S. 33.
[360] Ebenda.

erklärt etwa die ungewöhnliche „Freude“ des Erzählers, als er von der tragischen Nachricht hört.[361]

Dass die Strategie der Distanz die äußersten Kräfte des Autors/Erzählers in Anspruch nimmt, wird aus der folgenden Aussage deutlich:

„Eine andere Eigenart dieser Geschichte: ich entferne mich nicht, wie es sonst in der Regel passiert, von Satz zu Satz mehr aus dem Innenleben der beschriebenen Gestalten und betrachte sie am Ende befreit und in heiterer Feierstimmung von außen, als endlich eingekapselte Insekten – sondern versuche mich mit gleichbleibendem starren Ernst an jemanden heranzuschreiben, den ich doch mit keinem Satz ganz fassen kann, so daß ich immer wieder neu anfangen muss und nicht zu der üblichen abgeklärten Vogelperspektive komme.“[362]

Der Autor/Erzähler kann sich nur mit Mühe von den Tatsachen, die ihn so unmittelbar betreffen, distanzieren. Es fehlt an jener Teilnahmslosigkeit des Künstlers, durch welche er sein diegetisches Universum von der Tatsachenwelt aus dank seiner Imagination in ein phantastisches Gebilde suverän umsetzt. Die ironische Bemerkung, die eine explizite Kritik an der Stellung des Autors in der bisherigen Literatur äußert, markiert auch den poetologischen Standpunkt, dass einerseits die Tatsachenwelt in der Literatur nicht verloren gehen darf, und dass sie andererseits durch Formulierungen nicht gänzlich erfasst werden kann. Das Authentische wird als das einzig Geltende in der Kunst problematisiert, und der Autor/Erzähler behält dabei einen festen sprachkritischen Standpunkt bei, durch die Formulierungen könne man sich der Authentizität nur annähern.

Die Kritik an der erwähnten Vogelperspektive zeigt, dass die auktoriale Sicht absichtlich vermieden wird. Der Traum von einem allwissenden Erzähler wird damit verworfen. Man kann sich, so der Standpunkt, an die Personen nur heranschreiben, sie aber nie in ihrer Individualität gänzlich erfassen. Dieser poetologische Standpunkt wird auf der narrativen Ebene darin erkenntlich, dass der Autor/Erzähler vermeidet, in das Innenleben der Figuren einzudringen. Die externe Sicht wird die ganze Geschichte durch beibehalten, indem sie durch zwei Modi präsentiert wird – Erzählerbericht und direkte

[361] Vgl. Ebenda, S. 62.
[362] Ebenda, S. 34.

Rede. Der Autor/Erzähler lässt aber dabei nicht aus, die Erzählhaltung zu artikulieren. Indem er die Geschehnisse ironisch kommentiert, kritisiert und imperative Urteile äußert, nimmt er aktiv an der Beurteilung der Geschichte teil. So findet man eine mittlere Lösung für seine Schreibtätigkeit, da er den Lebenslauf als Form wählt, um die Distanz zu gewinnen, in diese Form aber seine involvierte Stellung zu integrieren weiß, indem er sich nicht in den Zustandsschilderungen des Leidens verliert, sondern die Geschichte durch die chronologische Aufzählung von Tatsachen kontrolliert und gleichzeitig seine Kommentare und Urteile ausspricht, die von seiner individuellen Einstellung zeugen. Deswegen wird die narrative Technik des folgenden Modischemas gewählt – Erzählerbericht, direkte Rede, Kommentar. Durch die Negation des allwissenden Erzählers wird die Einmaligkeit der Person bewahrt, und dem Leser wird dadurch signalisiert, dass die Formulierung und Beurteilung der Geschichte die persönliche Einstellung des Erzählers bleibt. Trotzdem achtet der Autor/Erzähler auch darauf, die Geschichte, da eine auktoriale Sicht ausgefallen ist, nicht unglaubwürdig erscheinen zu lassen. Er rechtfertigt seine Geschichte durch Metakommentare:

„(Sicher: diese Schilderungsform wirkt wie abgeschrieben, übernommen aus anderen Schilderungen; austauschbar; ein altes Lied; ohne Beziehung zur Zeit, in der sie spielt; kurz: „19. Jahrhundert“; - aber das gerade scheint notwendig; denn so verwechselbar, aus der Zeit, ewig einerlei, kurz, 19. Jahrhundert, waren auch noch immer, jedenfalls in dieser Gegend und unter den skizzierten wirtschaftlichen Bedingungen, die zu schildernden Begebenheiten. Und heute noch die gleiche Leier: am Schwarzen Brett im Gemeindeamt sind fast nur Wirtshausverbote angeschlagen.)“[363]

Der Autor/Erzähler balanciert narrativ um die Authentizität vs. Formulierung auch durch Erzählform und Tempus. Für die Verallgemeinerung der gesellschaftlichen Zustände, Bräuche und Riten, welche die Entwicklung von Frauen verhindern und sie darin einzukapseln suchen, wählt er die unpersönliche man-Form. Bei der Beschreibung der Mutter als Individuum wird wiederum die sie-Form angewandt. Das Tempus macht ferner die Schnittlinie zwischen der Schilderung der vergangenen Geschehnisse und der Reflexionen des Autors/Erzählers. So steht das Präteritum für die Tatsachen der Vergangenheit und das Präsens für die Gegenwart der Reflexionen des Autors/Erzählers.

[363] Ebenda, S. 41.

Die chronologische Erzählordnung eines Lebenslaufes wird bis zum Zeitpunkt der Beerdigung beibehalten, danach löst sie sich in Erinnerungsbruchstücke auf. Das ist zugleich der Punkt, an dem auch das Handlungsschema ihr Ende findet: Geburt – Lehre – erste Liebe – Ehe – Krankheit – Tod. Mit der Beerdigung schließt der Lebenslauf ab, aber nicht die Reflexionen des Autors/ Erzählers, der gerade bei der Beerdigung die Motive und das Wesen seiner schriftstellerischen Tätigkeit noch einmal von Neuem fest verankert erlebt:

„Hinter der Friedhofsmauer begann sofort der Wald. Es war ein Fichtenwald, auf einem ziemlich steil ansteigenden Hügel. Die Bäume standen so dicht, daß man schon von der zweiten Reihe nur noch die Spitzen sah, dann Wipfel hinter Wipfel. Zwischen den Schneefetzen immer wieder Windstöße, aber die Bäume bewegten sich nicht. Der Blick vom Grab, von dem die Leute sich rasch entfernten, auf die unbeweglichen Bäume: erstmals erschien mir die Natur wirklich unbarmherzig. Das waren also die Tatsachen! Der Wald sprach für sich. Außer diesen unzähligen Baumgipfeln zählte nichts; davor ein episodisches Getümmel von Gestalten, die immer mehr aus dem Bild gerieten. Ich kam mir verhöhnt vor und wurde ganz hilflos. Auf einmal hatte ich in meiner ohnmächtigen Wut das Bedürfnis, etwas über meine Mutter zu schreiben.“[364]

Die unbewegliche Natur, die als Zeuge des ewigen strengen Gesetzes da steht, dass das Vergängliche nicht rückgängig zu machen sei, bewegt den Autor/Erzähler sehr. Die Ohnmacht über dieses Gesetz übergeht in eine Wut, die die produktiven schriftstellerischen Kräfte von Neuem wach rüttelt und sie der unbarmherzigen Natur gegenüberstellt. Dank dieser Kräfte zeichnet sich doch die Möglichkeit ab, die episodische Vergänglichkeit als menschliches Schicksal in eine Dauer umzusetzen. So verbleibt die Schreibtätigkeit als eine Hoffnung, nicht nur die ohnmächtige Verlassenheit und Schicksalschläge aufarbeiten zu können, sondern auch das Persönliche in einer Dauer aufzubewahren und somit die unbarmherzigen Tatsachen zu überspielen. Die Schreibtätigkeit als Trost und Schutz vor den Schicksalsschlägen wird zu einem großen Geheimnis des Autors/Erzählers:

„Nachher im Haus ging ich am Abend die Treppe hinauf. Plötzlich übersprang ich ein paar Stufen mit einem Satz. Dabei kicherte ich kindisch, mit einer fremden Stimme, als würde ich bauchreden. Die letzen

[364] Ebenda, S. 64.

Stufen lief ich. Oben schlug ich mir übermütig die Faust auf die Brust und umarmte mich. Langsam, selbstbewußt, wie jemand mit einem einzigartigen Geheimnis, ging ich dann die Treppe wieder hinunter.“[365]

So wie der Autor/Erzähler am Krankenbett der Mutter die Wut spürte und das Zimmer verließ[366], wiederholt er jetzt die gleichen Empfindungen bei der Beerdigung, die zeigen, dass er unter dem Schicksal der Mutter sehr leidet und es gleichzeitig nicht teilen will. Unter den unvermeidlichen Schicksalsschlägen leidend, findet er durch sein großes Geheimnis die persönliche Erlösung.

Und obwohl die mühevolle Arbeit des Formulierens am Ende der Geschichte nachlässt, indem sie durch Erinnerungsfragmente endet, nimmt sich der Autor/Erzähler fest vor, diese einmal wieder in weiteren Formulierungen aufzugreifen. Denn diese ähneln den Zeichentrickfiguren, die zwar zu einem gewissen Zeitpunkt abstürzen, danach aber wieder in Erscheinung treten. So auch die Schreibtätigkeit, die sich als ein Prozess auferlegt, in dem die Formulierung des Erinnerten in seiner Poetik immer wieder von Neuem dem *horror vacui* gegenübergestellt wird. In diesem Sinne lässt sich auch der letzte Satz als Vorwegnahme der Fortsetzung von Vorstellungen aus dem fragmentarisch Verbleibenden verstehen: „Später werde ich über das alles Genaueres schreiben.“[367]

2.2 Die Mutter als Erzählfigur

Die Erzählstrategie, die dem Autor/Erzähler ermöglicht, zwischen Authentizität und deren Formulierung zu balancieren, und dadurch die Individualität der Mutter in den Abstraktionen nicht zu verlieren, überträgt sich auch auf die Strategie, die Mutter als Erzählfigur aufzubauen. Man holt zu Anfang der Erzählung von weit aus und schildert zunächst die Geschichte der Familie und den gesellschaftlichen Rahmen, der die

[365] Ebenda, S. 64, 65.
[366] Vgl. Ebenda, S. 52.
[367] Ebenda, S. 68.

Weltsicht der Familie festlegt. Dieser allgemeine Rahmen schafft die Voraussetzungen dafür, dass jede Frau aus dieser Umgebung zwanghaft als Typ entwickelt wird. Auf der anderen Seite werden die persönlichen Eigenschaften der Mutter diesem Rahmen gegenübergestellt. So wird die ganze Erzählung durch eine Balance zwischen der Figur mit individuellen Merkmalen und der Figur als Typ aufrechterhalten. Man erfährt vom Leben der Mutter und ihren Eigenschaften durch den Erzählerbericht. Der Aufbau der Figur erfolgt aus der Perspektive des Autors/Erzählers. In den Bericht werden ab und zu Zitate aus historischen Quellen einmontiert und Zitate, die für die Äußerungen der Mutter stehen. Die Zitate haben die Funktion, einerseits die Authentizität nicht aus den Augen zu verlieren und andererseits die Außenperspektive des Autors/Erzählers, bzw. seine Formulierungen glaubwürdig zu machen. So werden alle Berichtpassagen, sowohl jene, die sich auf das allgemeine gesellschaftliche Klima beziehen, welche die Frau als Typ determinieren, als auch jene, die von den Eigenschaften der Mutter berichten, durch Zitate ergänzt. Durch die Vermeidung der auktorialen Sicht achtet der Autor/Erzähler aufmerksam darauf, die Mutter nicht gänzlich als eine Kunstfigur umzufassen, und somit ihre Einmaligkeit zu bewahren. Er kann sich durch die Außenperspektive, die durch Zitate unterstützt wird, der Mutter als Figur nur annähern. Der Aufbau wird durch die Erinnerungen des Autors/Erzählers entwickelt, die von Eigenschaften und Handlungen der Figur berichten, aber auch von der Umgebung, der diese untergeordnet sind, ferner durch die Äußerungen der Mutter, die meistens aus ihren Briefen zitiert werden. Durch Zitate erfährt der Leser von den Tatsachen, durch Bericht von deren Bedeutung.

Für die Beleuchtung der ursprünglichen Verhältnisse steht die Figur des Großvaters, der als erster in einer generationenlangen Geschichte der Knechtschaft ohne Freiheit zu einem kleinen Grundbesitz kommt. Dass der Grundbesitz nach den wirtschaftlichen Vorstellungen der westlichen Welt „die verdinglichte Freiheit“[368] bedeutete, traf für den Großvater buchstäblich zu, und er suchte diesen Besitz durch ein mühsames Sparen zu vergrößern. Das bedeutete auf alle Wünsche und Bedürfnisse zu verzichten, was das Leben seiner Kinder schicksalhaft vorbestimmt hat:

[368] Ebenda, S. 15.

„Mein Großvater sparte also, bis er in der Inflation der zwanziger Jahre das Ersparte wieder verlor. Dann fing er wieder zu sparen an, nicht nur, indem er übriges Geld aufeinanderlegte, sondern vor allem auch, indem er die eigenen Bedürfnisse unterdrückte und diese gespenstische Bedürfnislosigkeit auch seinen Kindern zutraute; ... Er sparte immer weiter, bis die Kinder für Heirat oder Berufsausübung eine AUSSTATTUNG brauchen würden. Das Ersparte schon vorher für ihre AUSBILDUNG zu verwenden, ein solcher Gedanke konnte ihm, vor allem, was seine Töchter betraf, wie naturgemäß gar nicht kommen.“[369]

Für die Frauen in dieser Umgebung gab es keine aufrichtige Zukunft: „Die Wahrsagerinnen auf den Kirchtagen lasen nur den Burschen ernsthaft die Zukunft aus den Händen; bei den Frauen war diese Zukunft ohnehin nichts als ein Witz.“[370]
Sie waren ihr Leben lang Hausfrauen, ohne jegliche persönliche Ansprüche, bis sie sich in dieser Rolle völlig erschöpften, müde wurden und schließlich starben: „So hießen ja schon die Stationen eines Kinderspiels, das in der Gegend von den Mädchen viel gespielt wurde: Müde/Matt/Krank/Schwerkrank/Tot.“[371]
Dass der Frau in dieser Umgebung ihre Objektrolle fatal auferlegt wird, ist an einer weiteren Stelle aus der Behauptung im Passiv zu entnehmen: “Als Frau in diese Umstände geboren zu werden, ist von vornherein schon tödlich gewesen.“[372]
An dieser Stelle wechselt der Bericht von der Darstellung des Allgemeinen zu der Beschreibung der Eigenschaften der Mutter als Individuum:

„Meine Mutter hatte ein übermütiges Wesen, stützte auf den Fotos die Hände in die Hüften oder legte einen Arm um die Schulter des kleinen Bruders. Sie lachte immer und schien gar nicht anders zu können.“[373]

Im Vergleich zu anderen Frauen aus der Umgebung, die ihr wunschloses, bzw. bedürfnisloses Leben unter anderem auch deshalb führten, weil sie keine Vergleichsmöglichkeit zu anderen Lebensformen hatten, konnte sich die Mutter durch ihr übermütiges und lebensfrohes Wesen durchsetzen, indem sie von zu Hause wegging, um in einem Hotel am See Kochen zu lernen, und zwar gegen den Willen des Vaters. Sie bekam dadurch die Möglichkeit, eine andere Lebensform zu genießen und die eigene

[369] Ebenda, S. 15.
[370] Ebenda, S. 16, 17.
[371] Ebenda, S. 17.
[372] Ebenda, S. 16.
[373] Ebenda, S. 18.

Individualität weiter zu entwickeln. Die Erfüllung der eigenen Wünsche reflektiert sich in ihrer Zufriedenheit: „Auf den Fotos ein gerötetes Gesicht, glänzende Wangen, in schüchterne ernste Freundinnen eingehängt, die von ihr mitgezogen wurden; selbstbewußte Heiterkeit:...“[374]

Die Bemerkungen zu dieser positiven Entwicklung eines jungen Lebens werden zusätzlich durch Zitate glaubwürdig gemacht, so die stolze Äußerung der Mutter: „´jetzt mache ich schon die Buchhaltung´“[375] oder auch das lobende Zeugnis: „´Fräulein ... hat sich ... als anstellig und gelehrig erwiesen. Ihr Fleiß und ihr offenes, fröhliches Wesen machen es uns schwer ... Sie verläßt unser Haus auf eigenen Wunsch.´“[376]

Nach ihrer Rückkehr in die Heimat wird noch mal der allgemeine Rahmen aufgegriffen, der Anschluss Österreichs an Deutschland. Um das allgemeine Klima der kollektiven Begeisterung unmittelbarer zu veranschaulichen, werden Zitate aus historischen Quellen einmontiert. Hitlers Zeit erleben die Menschen als eine neue Erfahrung, die sie aus ihrer Alltäglichkeit endlich wachrüttelt, ohne dabei die Schuldgefühle empfinden zu müssen. Diese Zeit hat zwar auch das Kollektive weiter verankert, indem die Menschen Teile einer gemeinsamen Politik wurden, sie ließ ihnen aber dabei das falsche Gefühl verspüren, dass sie durch einen gemeinsamen Kampf die aufrichtigen Ziele verfolgen und dabei die Lebenslust nicht mehr unterdrücken müssen. Ein Beispiel dafür waren viele kollektive Feste, bei denen die Menschen auch Unterhaltung genießen durften. Zu dieser kollektiven Begeisterung notiert Peter Pütz folgendes:

„Es gibt die These, daß der Faschismus als Bündelung und Radikalisierung kleinbürgerlicher Tendenzen zu verstehen sei. Daraus ließe sich seine Adaptation durch die entsprechenden Schichten der Bevölkerung erklären, war doch gerade das Kleinbürgertum in seinem Denken und Verhalten für ihn bestens präpariert (Autoritätshörigkeit, Fatalismus, Rollenfixierung usw.). Im ´Wunschlosen Unglück´ wird aber auch noch etwas anderes sichtbar: Die hier dargestellten Menschen erblicken im Faschismus nicht in erster Linie ihr Ebenbild, das zu ihnen paßt, da es ihre Lage widerspiegelt, sondern sie erleben ihn als etwas, das sie über ihr bisher inferiores Dasein hinaushebt. Ohne klare politische Vorstellungen zu haben, hegen sie das vage

[374] Ebenda, S. 19.
[375] Ebenda, S. 19.
[376] Ebenda.

Bewußtsein eines allumfassenden, feierlichen Zusammenhangs. Jeder, der bislang kein Individuum sein konnte und auch nicht sein wollte, darf sich nunmehr als bedeutsamen Teil eines Ganzen empfinden.“[377]

Die allgemeine Atmosphäre empfand auch Handkes Mutter als Befreiung, was aus ihrer eigenen Äußerung erkenntlich wird: „´Wir waren ziemlich aufgeregt´“.[378] Der Autor/Erzähler erläutert dieses plötzliche Zufriedenheitsgefühl, obwohl im Kollektiven entwickelt: „Zum ersten Mal gab es Gemeinschaftserlebnisse. Selbst die werktägliche Langeweile wurde festtäglich stimmungsvoll, ´bis in die späten Nachtstunden hinein´.“[379]
Dieser Rhythmus, der als lebensfrohes Ritual verfolgt wurde, währte eine Zeitlang. Man erläutert, welche Vorteile sich in diesem Kollektiven für die Mutter gebildet haben: „Diese Zeit half meiner Mutter, aus sich herauszugehen und selbständig zu werden. Sie bekam ein Auftreten, verlor die letzte Berührungsangst: ...“[380]
Die Mutter erlebte in dieser Zeit ihre erste und einzige große Liebe. Sie verbrachte eine schöne Zeit mit einem verheirateten Sparkassenangestellten, der als deutscher Soldat eine Zeitlang in ihrem Heimatort verbrachte. Sie wurde dabei auch schwanger. Er verließ sie aber bald. Diese persönliche Erfahrung, welche eine weitere Stufe in der Enwicklung darstellt, wird von den allgemeinen Erziehungsformeln für Mädchen in eine negative umgewandelt, denn, nachdem diese erste Liebe ihr Ende gefunden hat, gab es für ein Mädchen keine Möglichkeit, eine zweite von Neuem zu erleben: „Aber es gab keinen ANDEREN mehr: die Lebensumstände hatten sie zu einer Liebe erzogen, die auf einen nicht austauschbaren, nicht ersetzbaren Gegenstand fixiert bleiben mußte.“[381]
Durch den Bericht wird diese Episode als eine abgeschlossene auch dadurch geschildert, dass es nach vielen Jahren noch einmal zu einem Treffen kam, und zwar nach der Matura des Sohnes, der seinen Vater kennenlernen sollte. Hier endet zugleich die Geschichte von einer möglichen Entwicklung der persönlichen Veranlagung. Danach wird rückblendend ein anderer Faden aufgegriffen, nämlich die Heirat der Mutter, die einen deutschen Unteroffizier heiratet. Er sollte die Ersatzrolle für einen Vater erfüllen, so wie es ihr von der Umgebung eingeredet wurde. Dies ist zugleich der Punkt, von dem an der Abstieg,

---

[377] Peter Pütz: *Peter Handke.* Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1982, S. 62.
[378] Peter Handke: *Wunschloses Unglück*, S. 20.
[379] Ebenda.
[380] Ebenda, S. 22.
[381] Ebenda, S. 24.

bzw. die konsequente Zerstörung des Individuums voranschreitet. Wenn der erste Faden die Veranlagung zu einer möglichen Entwicklung verdeutlicht: Lebensfreude, Übermut, Klugheit, Lust am Lernen, wie es beispielsweise in der Erfahrung am See entfaltet wird, zeigt der zweite Faden, der an dieser Stelle aufgegriffen wird, wie diese Ansätze einer Individualität durch die konsequente Verhinderung der persönlichen Wünsche und Bedürfnisse unausweichlich erstickt werden. Von der Heirat an behält der Erzähler auch weiterhin die erprobte Erzählstrategie, in dem allgemeinen Rahmen der Darstellung des Typischen die Tragik der absteigenden Linie zu verfolgen, in der die persönlichen Bedürfnisse als Signal des Lebenswillen Schritt für Schritt gelöscht werden.
Die Mutter lebte zunächst bei den Eltern ihres Ehemannes in Berlin, der immer noch im Krieg war, kehrte aber wieder aus Berlin zurück, da dort die ersten Bomben fielen:

„Den Ehemann vergaß sie, sie drückte das Kind an sich, daß es weinte, verkroch sich im Haus, wo man, nach dem Tod der Brüder, begriffsstützig aneinander vorbeischaute. **Kam denn nichts mehr? Sollte es das schon gewesen sein?** Seelenmessen, die Kinderkrankheiten, zugezogene Vorhänge, Briefwechsel mit alten Bekannten aus den unbeschwerten Tagen, Sich-nützlich-machen in der Küche und bei der Feldarbeit, von der man immer wieder weglief, um das Kind in den Schatten zu legen; ...“[382]

Der Autor/Erzähler wählt den Modus des Berichtes, den er ab und zu durch Zitate füllt. Der innere Monolog wird gänzlich ausgelassen, um die Einmaligkeit der Person zu bewahren. Die erlebte Rede, im genannten Beispiel in Fettdruck angegeben, ist eher eine Ausnahme, mit der man etwas näher an das Innere der Figur heranrückt. Die inneren Schwankungen, die zwischen der Enttäuschung nach der Heirat und dem eigenen Bewusstsein darüber auf der einen Seite und dem Pflichtgefühl auf der anderen Seite wechseln, werden im weiteren Verlauf der Schilderung zum thematischen Schwerpunkt.
Der Autor/Erzähler montiert auch Zitate aus dem allgemeinen Sprachvorrat, um sie schließlich zu kommentieren und zu beurteilen. In diesem Rahmen der allgemeinen Umstände wird dann das Leben der Mutter geschildert und formuliert. Die Strategie bei dem Aufbau der Figur besteht immer wieder darin, die Handlungen, Gedanken und Zustände der Mutter den auferlegten Umständen gegenüberzustellen:

[382] Ebenda, S. 25.

„´Schämst du dich nicht?´ oder ´Du sollst dich schämen!´ war schon für das kleine und vor allem für das heranwachsende Mädchen der von den andern ständig vorgehaltene Leitfaden gewesen. Eine Äußerung von weiblichem Eigenleben in diesem ländlich-katholischen Sinnzusammenhang war überhaupt vorlaut und unbeherrscht; ... Meine Mutter hatte in der Stadt schon geglaubt, eine Lebensform gefunden zu haben, die ihr ein wenig entsprach, bei der sie sich jedenfalls wohl fühlte – nun merkte sie, daß die Lebensform der andern, indem sie jede zweite Möglichkeit ausschloß, auch als alleinseligmachender Lebens*inhalt* auftrat.“[383]

Die Mutter hat also während ihres Aufenthalts in Berlin eine andere Lebensweise oder andere Lebensform kennenlernen können. Obwohl durch die privaten Umstände enttäuscht, konnte sie ihr Selbstbewusstsein und ihre Freiheit, wenn auch begrenzt, ohne Angst vor der Reaktion der Umgebung artikulieren. Dies ändert sich nach der Rückkehr in ihr Geburtshaus, wo sie von sich selbst nicht mehr sprechen durfte, da sich das in dieser Umgebung nicht gehörte. Diese Lebensform als alleiniger Lebensinhalt einer konservativen Gesellschaft versperrte jede Art von Selbstreflexion. So musste sich die Mutter diesen Umständen fügen. Von anderen Frauen unterschied sie sich dadurch, dass sie das Bewusstsein über eine zweite Möglichkeit, eine andere Lebensform schon erfahren hat. Ihr lebensfreudiges Wesen und die Klugheit als die inneren Veranlagungen machten neben diesen wenigen Erfahrungen ihren Zustand um so unerträglicher. Ihr Schicksal wurde durch die konservativen Bräuche und Rituale in dem ländlichen Ort abgestempelt, so dass die tragische Entwicklung der Geschehnisse nach der Rückkehr in diesen Ort schon vorgesehen war. Wie groß die Last der Schuldfrage an diesem zurückentwickelten Ort lag, der für die Mutter ihr Lebensort wurde, wird schon am Anfang der Erzählung angedeutet: „Es begann also damit, daß meine Mutter vor über fünfzig Jahren im gleichen Ort geboren wurde, in dem sie dann auch gestorben ist.“[384]
Der Last der allgemeinen Regeln konnte sie keinen Widerstand leisten, auch durch den Umstand, dass ihr die Bildung entzogen war. Wenn sie auch später mit ihrem Sohn die Lektüre liest und von anderen Lebensformen erfährt[385], kommen diese

[383] Ebenda, S. 26.
[384] Ebenda, S. 14.
[385] Vgl. Walter Weiss: „Peter Handke ´Wunchloses Unglück´ oder Formalismus und Realismus in der Literatur der Gegenwart.“ In: *Zu Peter Handke. Zwischen Experiment und Tradition* (Hg. Norbert Honsza), LGW 61, Klett, Stuttgart, 1983, S. 82.

Bildungserfahrungen eher zu spät für sie. Manfred Durzak bezeichnet in seiner Analyse die Reaktion auf die Lektüre als einen Schock:

„Während das Eintauchen in die Literatur, die er während seiner Reise liest, mit der Zukunftsdimension seines Lebens verbunden ist, ihm Veränderungsmöglichkeiten zu einem künftigen Leben bewußt macht, ist die Bewußtmachung, die der Mutter durch die Literatur allmählich zuteil wird, nur auf die Vergangenheitsdimension ihres Lebens bezogen und mit einem Erkenntnisschock verbunden, der aus der Einsicht in die Sinnlosigkeit, in die Vergeblichkeit, in das Scheitern ihrer Existenz entspringt ...“[386]

Durch den Entzug der Bildung musste sie in den unbarmherzigen Tatsachen eines konservativ-ländlichen Lebens immer weiter sinken, ohne sie in ihrem Wesen umfassend verstehen und artikulieren zu können:

„So wurde man ausgehungert. Jeder kleine Versuch, sich klarzumachen, war nur ein Zurückmaulen. Man fühlte sich ja frei – konnte aber nicht heraus damit. Die anderen waren zwar Kinder; aber man wurde bedrückt, wenn gerade Kinder einen so strafend anschauten.“[387]

Der Lebenswille, der sich in den Wünschen und Bedürfnissen eines Einzelnen äußert, wird weiterhin allmählich gelöscht. Der Autor/Erzähler schildert eine Kette von leeren Tagen, die sich in der mechanischen Versorgung des Haushalts erschöpfen, in einem Leben mit einem trunksüchtigen Mann und vielen Kindern, einem Leben in der Armut, ohne Liebe und Zärtlichkeit. Die Formulierung des Abstiegs wird immer wieder durch Zitate bekräftigt. So wird der Versuch, die Lebensfreude zu zeigen, durch die allgemeine Floskel wie „´Sei doch vernünftig´“[388] schon im Keim erstickt. Der Autor/Erzähler hält die erste Stufe des Abstiegs ihres Lebens durch folgende Behauptung fest: „Schon erzählte sie von ´meiner Zeit damals´, obwohl sie noch nicht einmal dreißig Jahre alt war.“[389] Und an einer weiteren Stelle: „Sie wurde ein neutrales Wesen, veräußerte sich in den täglichen Kram.“[390] Durch die Wiedergabe ihrer Äußerung und die Formulierung des Zustandes wird deutlich, dass sie sich von dieser Stelle an dem wunschlosen Leben fügt

[386] Manfred Durzak: *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur.* Kohlhammer, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1982, S. 122.
[387] Peter Handke: *Wunschloses Unglück*, S. 26.
[388] Ebenda, S. 28.
[389] Ebenda.
[390] Ebenda, S. 29.

und sich immer anspruchsloser zeigt. Die damalige Veranlagung für eine Lebensfreude geht stufenweise zunächst in die Neutralität über, dann in den Zusammenbruch. Die angewandte Technik, dass man den Umständen die persönlichen Zustände der Mutter gegenüberstellt, wird auch an weiteren Stellen deutlich:

„Die erwähnten Riten hatten dann eine Trostfunktion. Der Trost: er ging nicht etwa auf einen ein, man ging vielmehr in ihm auf; war endlich damit einverstanden, daß man als Individuum nichts, jedenfalls nichts Besonderes war. Man erwartete endgültig keine persönlichen Auskünfte mehr, weil man kein Bedürfnis mehr hatte, sich nach etwas zu erkundigen. Die Fragen waren alle zu Floskeln geworden, und die Antworten darauf waren so stereotyp, daß man dazu keine *Menschen* mehr brauchte, *Gegenstände* genügten: das süße Grab, das süße Herz Jesu, die süße schmerzensreiche Madonna verklärten sich zu Fetischen für die eigene, die täglichen Nöte versüßende Todessehnsucht ... Man hatte für nichts mehr Augen. „Neugier“ war kein Wesensmerkmal, sondern eine weibliche oder weibische Unart.“[391]

Diesem allgemeinen Klima wird gleich darauf das Wesen der Mutter gegenübergestellt:

„Aber meine Mutter hatte ein neugieriges Wesen und kannte keine Trostfetische. Sie versenkte sich nicht in die Arbeit, verichtete sie nur nebenbei und wurde so unzufrieden. Der Weltschmerz der katholischen Religion war ihr fremd, sie glaubte nur an ein diesseitiges Glück, das freilich wiederum nur etwas Zufälliges war; sie selber hatte zufällig Pech gehabt.“[392]

An einer weiteren Stelle formuliert der Autor/Erzähler noch einmal die Lebensbedingungen der leeren Form, und lässt diese Formulierung durch Zitat glaubwürdig erscheinen, um danach das Wesen der Mutter diesem ländlichen Elend gegenüberzustellen:

„Von Anfang an erpreßt, bei allem nur ja die Form zu wahren: schon in der Schule hieß für die Landkinder das Fach, das den Lehrern bei Mädchen das allerwichtigste war, ´Äußere Form der schriftlichen Arbeiten´; später fortgesetzt in der Aufgabe der Frau, die Familie nach außenhin zusammenzuhalten; keine fröhliche Armut, sondern ein formvollendetes Elend; ...“[393]

---

[391] Ebenda, S. 37, 38.
[392] Ebenda, S. 38.
[393] Ebenda, S. 43.

Aus der zitierten Stelle wird deutlich, wie man die Umstände formuliert und gleichzeitig Urteile über sie ausspricht. Der weitere Schritt besteht wieder darin, den Widerspruch zu diesen Umständen, der aus dem Wesen der Mutter entspringt, deutlich zu machen:

„Meiner Mutter war das immerhin so wenig selbstverständlich geworden, daß die ewige Nötigung sie erniedrigen konnte. Einmal symbolisch gesprochen: sie gehörte nicht mehr zu den EINGEBORENEN, DIE NOCH NIE EINEN WEIßEN GESEHEN HATTEN, sie war imstande, sich ein Leben vorzustellen, das nicht nur lebenslängliches Haushalten war .“[394]

Die Entindividualisierung schreitet durch die mechanische Verrichtung der alltäglichen Pflichten immer weiter voran. Die folgende Passage zeigt den täglichen Ablauf jeder beliebigen Frau im Dorf:

„Heute war gestern, gestern war alles beim alten. Wieder ein Tag geschafft, schon wieder eine Woche vorbei, ein schönes neues Jahr. Was gibt es morgen zum Essen? Ist der Briefträger schon gekommen? Was hast du den ganzen Tag zu Hause gemacht? Auftischen, Abräumen; ´Sind jetzt alle versorgt?´; Vorhänge auf, Vorhänge zu; Licht an, Licht aus; ´Ihr sollt nicht immer im Bad das Licht brennen lassen!´; zusammenfalten, auseinanderfalten; ausleeren, füllen; Stecker rein, Stecker raus. ´So, das war´s für heute.´[395]

Die Mutter ist sich dessen bewusst, dass das kein aufrichtiges Leben ist, und sie möchte es auch verändern. Ein kleiner Versuch ist ihr Überlegen, dass sie, nachdem sie ein elektrisches Bügeleisen bekommen hat, mehr Zeit für sich haben werde. Diese Überlegungen werden als eine Art Reaktion auf die genannten Umstände geschildert, die noch einmal die Unterschiede zwischen dem Persönlichen und Allgemeinen zur Schau stellen.

„Die erste Maschine: ein elektrisches Bügeleisen; ein Wunderding, das man sich ´schon immer gewünscht hatte´. Verlegenheit, als sei man so eines Gerätes nicht würdig: ´Womit habe ich das vedient? Aber ab jetzt werde ich mich schon jedesmal auf das Bügeln freuen! Vielleicht habe ich dann auch ein bißchen mehr Zeit für mich selber?´[396]

---

[394] Ebenda.
[395] Ebenda, S. 45.
[396] Ebenda, S. 46.

Alle Versuche, gegenüber diesen Umständen einen Widerstand zu leisten und dabei die Persönlichkeit zu bewahren, schlagen fehl, da sie in einer Umgebung nach der Veränderung suchte, die jede Veränderung a priori verwirft. Die Bräuche und Rituale in der bäuerlichen Schicht waren so fest verankert, dass sie, auch was die Stellung der Frau anbetrifft, von Generation zu Generation als selbstverständlich verfolgt wurden. Eine Möglichkeit, mit Hilfe des Ehemannes die Armut zu überbrücken, gab es auch nicht. Der Ehemann, selbst unfähig für eine Veränderung, trunksüchtig, schwach, und der Frau intellektuell untergeordnet, hat den Abstieg ihrer Person noch entscheidend beeinflussen können. Selbst in der Mentalität der konservativen Gesellschaft verharrrend, in der es natürlich war, die Gefühle und Wünsche zu unterdrücken, und die Liebe für ein überflüssiges phantastisches Gebilde ohne praktische Funktion zu halten, konnte er auch keine Schuldgefühle für sein Verhalten gegenüber der Frau entwickeln. Vielmehr nahm er dieses Verhalten für ein naturgemäßes, was den allgemeinen Vorstellungen entsprach. So blieben die Ehepartner ihr Leben lang Fremde. Der einzige Unterschied war, dass die Mutter die primitive Existenz ihres Ehemannes erkannt hat, während er das übergeordnete Bewusstsein seiner Frau nie verstehen konnte, und sich dafür auch zu rächen wusste. So bekommen alle Versuche der Mutter, die Vorstellung von einem anderen Leben auch umzusetzen, eine kreisförmige Form, und sie erschöpfen sich immer weiter in einer fest verankerten Unmöglichkeit, aus diesem Kreis herauszusteigen.
Im Laufe der Schilderung wird gezeigt, wie diese Versuche zu Ausdrücken der Verzweiflung zusammenschrumpfen, um letztendlich ziellos in einen krankhaften Zustand umzuschlagen. Die umfassende Weise und die Ausführlichkeit, mit welcher der Autor/Erzähler die Entindividualisierung der Person verfolgt, wird im Kommentar zur Erzählung unterstrichen:

„Das Mitspielen in den ´Rollen´ ... stummer Zwangsverhältnisse, die Einbindung in ´Riten´ ... und ´Rituale´, die Behandlung des Menschen als ´Requisit´, der Verlust der ´eigenen Geschichte´ als ´Typ´ ..., die Entleerung aller Fragen ´zu Floskeln´ ..., dies ´von Anfang an erpresst´ -Sein, ´bei allem nur ja die Form zu wahren´ ... – geradezu enzyklopädisch wird in *Wunschloses Unglück* die Auslöschung des Individuellen und Persönlichen vorgeführt.“[397]

[397] Hans Höller und Franz Stadler: *Wunschloses Unglück* (Kommentar), S. 97.

Die Entwicklung der Krankheit wird vor allem durch Handlungen und Zustände der Mutter veranschaulicht. Die Handlungen aus dieser Phase unterscheiden sich von den früheren Versuchen, das private Leben anders zu gestalten, was auch dadurch deutlich wird, dass sie nur noch außerhalb des Hauses nach einer Verwirklichung streben. Die Flucht aus dem erstickenden Kreis im Haushalt wird immer offensichtlicher: „Beim Einkaufen grüßte sie mehr andeutungsweise nach links und rechts, ging öfter zum Friseur, ließ sich die Fingernägel manikürен.“[398]

Wenn sie sich auch bemühte, außerhalb des Hauses sich eine Freude zu gönnen, musste sie letztendlich in diesen Haushalt wieder zurückkehren, wonach diese Versuche in die gleiche Lage zurückführten. So gab es keine Möglichkeit für eine Genesung, aber für eine weitere Entfaltung der Krankheit, die sich immer fester in einem wunschlosen, apathischen, zusammengebrochenen Leben ausprägte. Die Schilderung der verzweifelten Handlungen wird zusätzlich durch Veranschaulichung der Zustände unterstützt:

„Sie bekam starke Kopfschmerzen. Tabletten erbrach sie, die Zäpfchen halfen bald auch nicht mehr. Der Kopf dröhnte so, daß sie ihn nur noch ganz sanft mit den Fingerspitzen berührte ... Trotz aller Schlafmittel wachte sie meist schon nach Mitternacht auf, legte sich dann das Polster auf das Gesicht. Die Stunden, bis es endlich hell wurde, machten sie noch den ganzen Tag hindurch zittrig. Vor Schmerzen sah sie Gespenster.“[399]

Die konsequente Zerstörung des Individuums wird ferner aus verwirrten Handlungen ersichtlich: „In ihrer Mattheit griff sie an Sachen vorbei, die Hände rutschten ihr vom Körper hinunter ... Sie verlor jedes Körpergefühl, stieß sich an Kanten, fiel Treppen hinunter.“[400]

Die Schilderung von einem tragischen Ende wird an diesen Stellen wieder von Zitaten bestätigt, so die Äußerung der Mutter: „Ich bin gar kein Mensch mehr.“[401] Das Zitat veranschaulicht nicht nur die Artikulierung des Zustandes, sondern auch ein ausgeprägtes Bewusstsein darüber, dass diese Tage die Schlussphase des Absterbens bedeuten. Aus

[398] Peter Handke: *Wunschloses Unglück,*, S. 50.
[399] Ebenda, S. 51, 52.
[400] Ebenda, S. 52.
[401] Ebenda, S. 52.

dem Bewusstsein über ihren Zustand bildet sich ein großer Wunsch, ein unerschütterlicher Anspruch auf das Sterben. Daraus lässt sich auch die negative Reaktion auf kurze Besserung des Zustandes verstehen. Nach dem Besuch beim Arzt nämlich kommt es durch die verschriebene Medizin zu einer kurzen Besserung, und sie lehnt diese immer bewusster ab:

„Sie sehnte sich nach der kurzen Zeit zurück, in der sie wirklich niemanden mehr erkannt und sich nichts mehr gemerkt hatte ... Sie kokettierte damit, daß sie krank gewesen war; spielte die Kranke nur noch. Sie tat, als sei sie wirr im Kopf, um sich der endlich klaren Gedanken zu erwehren;“[402]

Auf diese Weise zeigt sie, dass sie die Genesung willentlich ablehnt, da die Genesung für sie bedeutet, in das alte Leben zurückzukehren. Dieser immer fester umrissene Entschluss, nicht mehr am Leben zu bleiben, wird auch aus ihren Briefen deutlich:

„Ich rede mit mir selber, weil ich sonst keinem Menschen mehr etwas sagen kann. Manchmal kommt es mir vor, als wäre ich eine Maschine. ... Jeden Tag mache ich die selben Arbeiten, und in der Früh herrscht wieder Unordnung. Das ist ein unendlicher Teufelskreis. Ich möchte wirklich gerne tot sein, und wenn ich an der Straße gehe, habe ich Lust, mich fallen zu lassen, wenn ein Auto vorbeisaust. Aber ob es dann auch hundertprozentig klappt?“[403]

Auch der kurze Aufenthalt in Jugoslawien verbessert ihren Zustand nur für eine Weile, weil sie in der Zeit den Ort verließ, der der Grund aller ihrer Übel war. Sie musste aber wieder zurückkehren, eine Rückkehr in den sinnlosen Ablauf der unzähligen Tage, in das Unglück eines wunschlosen Lebens, das man als ein glückliches vortäuschen sollte. Sie machte ihm durch ihren letzten Anspruch ein Ende.

2.3 Die Erzählfigur Mutter im Licht der Sprachkritik

[402] Ebenda, S. 55, 56.
[403] Ebenda, S. 59.

In *Wunschloses Unglück* wird geschildert, wie eine Person, obwohl anders veranlagt, sich den allgemeinen Lebensmechanismen einer konservativen Gesellschaft nicht widersetzen kann, und aus diesem Grunde ein tragisches Ende erlebt. Der Aufbau der Figur und ihrer Geschichte erfolgt durch den steten Zusammenprall zwischen Individualität und Allgemeinheit. Dabei wird im Laufe der Geschichte immer wieder die Sprachebene erkenntlich. Sie zeigt, dass die Entwicklung der Figur von einer dynamischen zu einer statischen durch die Sprachproblematik verfolgt werden kann. Die Sprache in der Erzählung zeigt sich in einem zweifachen Licht – als Instrument des Autors/Erzählers und als Mechanismus der Gesellschaft. Dieser wird durch die Strategie des Autors/Erzählers entlarvt, was verdeutlicht, dass die tragische Geschichte der Mutter durch den sprachlichen Mechanismus der Gesellschaft vorbestimmt war. An vielen Stellen wird belegt, wie die Mutter als Individuum zunächst durch die sprachlichen Zwangsmechanismen, dann durch den eigenen Sprachverlust zerstört wird.
Bei der Beschreibung der Umstände wählt der Autor/Erzähler eine knappe reduzierte Sprache, um die Begrenztheit und die Enge des dörflichen Lebens zu veranschaulichen. Aus diesem Grunde vollziehen sich die Beschreibungen in einem statischen Bild, das ihnen die substantivierten Verbformen und nominale Phrasen verleihen. Gunther Sergooris macht auf diese Schreibstrategie aufmerksam:

„Trotz des Eindrucks der ´Echtheit´, die von den dargestellten Fakten ausgeht, bleiben sie dem Leser immer als Ergebnis eines Formulierungsversuchs der ´wirklichen Wirklichkeit´ gegenwärtig. Für diesen Effekt sorgt Handke selber, indem er komplexe Vorgänge aus der Realität oft zu einzelnen, typischen Wörtern reduziert. Man könnte diese Arbeitsweise bezeichnen als ´Erzählen anhand von Stichwörtern´ ... Man sieht die Darstellung eines möglichen Frauenlebens, in der fast jedes sprachliche Element die Aussichtslosigkeit dieser ´Zukunft´ zum Ausdruck bringt. So ist zum Beispiel das Fehlen von Verben bemerkenswert. Es gibt hier nur substantivierte Verben, die die Statik, die Abwesenheit von jedem sozialen Fortschritt und die passive Ergebenheit in solcher Existenz betonen ...“[404]

Aus der reduzierten Formulierung wird ersichtlich, dass die Umstände diejenigen sind, die zu der Entindividualisierung eines Lebens führen. Hierzu ein Beispiel aus dem Werk:

[404] Gunther Sergooris: *Peter Handke und die Sprache,* S. 74, 75.

„Ein Bittgang nach dem anderen zum Bruder, die Entlassung des trunksüchtigen Ehemannes noch einmal rückgängig zu machen; ein Anflehen des Schwarzhörer-Aufspürers, von einer Anzeige wegen des nichtangemeldeten Rundfunkapparats doch abzustehen; die Beteuerung, sich eines Wohnbaudarlehens auch ja als Staatsbürgerin würdig zu erweisen ... Ansuchen um Krankengeld, Kinderbeihilfe, Kirchensteuerermäßigung ...“[405]

Der knappe Stil entblößt die Lebensform. So gelingt es, durch die Anpassung der Sprache ein Leben zu schildern, das sich in immer gleichen Tätigkeiten erschöpft.
Die Sprache als gesellschaftlicher Mechanismus ist meistens durch Zitate wiedergegeben. Sie zeigt an vielen Stellen, wie die floskelhafte Redeweise den allgemeinen Sprachvorrat bildet, der die Lebensform als gesellschaftlichen Rahmen reflektiert. Darin wird jede Art von einer persönlichen Artikulation als eine verfremdende erlebt. Durch den allgemeinen Sprachvorrat hat man also die Perspektive umgedreht, so dass statt eines persönlichen Ausdrucks dieser für einen wahrhaftigen ausgegeben wird. Sergooris spricht in diesem Zusammenhang von der Uniformität der Sprache, was er am Beispiel der Kinderstationen „Müde-Matt-Krank-Schwerkrank-Tot“[406] illustriert:

„Den Höhepunkt der Abstrahierung und Objektivierung erreicht Handke durch die Reduktion dieser Frauenleben auf eine Aufzählung von einzelnen Wörtern: ´Müde/Matt/Krank/Schwerkrank/Tot´. So weist er sehr scharf auf die Uniformität, auf die totale Entmenschlichung und ´ewige Wiederkehr des Gleichen´ in dieser Daseinsweise hin.“[407]

Die dörfliche Bevölkerung ist durch gesellschaftliche Normen determiniert. Diese werden wiederum durch die Sprache auferlegt. Rolf Günter Renner unterstreicht in seiner Analyse diesen doppelten Mechanismus:

„Was als eine ´Sozialgeschichte des Individuums´ ... erscheint, zeigt dabei nicht nur die Macht der gesellschaftlichen Instanzen und Normen. Es legt vielmehr, nicht anders als das Drama des ´Kaspar´, allererst klar, daß sich diese in Sprache niederschlagen und daß es vor allem Sprache ist, womit sie sich durchzusetzen vermögen.“[408]

---

[405] Peter Handke: *Wunschloses Unglück,* S. 44.
[406] Ebenda, S. 17.
[407] Gunther Sergooris: *Peter Handke und die Sprache,* S. 75.
[408] Rolf Günter Renner: *Peter Handke.* J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1985, S. 87.

Wie die Gesellschaft die Menschen durch die Sprache determiniert, wird auch aus den üblichen Phrasen erkenntlich. Man verbietet beispielsweise den Mädchen, ihre Gefühle auszuleben. Wenn so ein Versuch auch unternommen wird, werden sie mit der Mahnung „Du sollst dich schämen!“[409] zum Schweigen gebracht. Auf den Versuch der Mutter, etwas Freude zu zeigen, wird mit dem Satz „Sei doch vernünftig!“[410] reagiert. Jede Art der Artikulation des Persönlichen, ob Erlebnisse, Träume oder Wünsche, wird schon im Keim erstickt. So werden die gesellschaftlichen Mechanismen, die Frau für ein bedürfnisloses Leben vorzubereiten, mittels der Sprache durchgesetzt. Auf diese Redeweisen, die zu Formeln erstarrt sind, wird im Text immer wieder verwiesen. Sie illustrieren eine allgemeine Lebensform und werden zusätzlich durch eine impersonale „man“ Erzählform unterstützt. So bildet sich ein Stil, den Edgar Neis in seiner Interpretation den formelhaften impersonalen Stil nennt: „Formelhafter impersonaler Stil: Er soll die allgemeine Gültigkeit der Aussage unterstreichen, den Kollektivismus und die Klischeehaftigkeit des Lebens belegen.“[411]

Auch die Religion, der letzte Zufluchtsort, wird durch die Sprache verzerrt. Ihre Ausprägung zeigt sich in kitschigen Phrasen, die sie von ihrer ursprünglichen Bedeutung in eine verkümmerte umgewandelt haben: „ ... das süße Grab, das süße Herz Jesu, die süße schmerzensreiche Madonna verklärten sich zu Fetischen für die eigene, die täglichen Nöte versüßende Todessehnsucht; ...“[412] Man verharrt also in einer materiellen Welt der mechanischen Tätigkeiten, in der auch die Religion zum Gegenständlichen geschrumpft ist. Die Tilgung des Persönlichen, das in dem mechanischen Ablauf der Tage verging, führte dazu, dass die Menschen als geistige Krüppel erscheinen. Die zwischenmenschliche Kommunikation ist überflüssig geworden:

„Man erwartete endgültig keine persönlichen Auskünfte mehr, weil man kein Bedürfnis mehr hatte, sich nach etwas zu erkundigen. Die Fragen waren alle zu Floskeln geworden, und die Antworten darauf waren so stereotyp, daß man dazu keine *Menschen* mehr brauchte, *Gegenstände* genügten: ...“[413]

---

[409] Peter Handke: *Wunschloses Unglück,* S. 26.
[410] Ebenda, S. 28.
[411] Edgar Neis (Hg.): *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter, Der kurze Brief zum langen Abschied, Wunschloses Unglück.* Königs Erläuterungen und Materialien, Bange Verlag, Hollfeld/Ofr. 1978, S. 80.
[412] Peter Handke: *Wunschloses Unglück,* S. 38.
[413] Ebenda, S. 38.

Die Verfälschung der Kommunikation wird auch an den Stellen deutlich, wo sich die Menschen bemühen, die vorgetäuschte Reaktion zu artikulieren, zu der sie persönlich nicht stehen:

„Weihnachten: das, was ohnedies nötig war, wurde als Geschenk verpackt. Man überraschte einander mit dem Notwendigen, mit Unterwäsche, Strümpfen, Taschentüchern, und sagte, daß man sich gerade das auch GEWÜNSCHT hätte!“[414]

Die gesellschaftlichen Mechanismen werden durch die Sprache zwanghaft auferlegt. Dies zeigt sich auch darin, dass man die Gegenstände durch ihre Nennung als positiv erscheinen lässt, statt sie in ihrem wahren Licht zu zeigen:

„ ... der GEMÜTLICHE Feuerherd, die an allen Ecken geflickten LUSTIGEN Kochtöpfe, der GEFÄHRLICHE Schürhaken, der KECKE Leiterwagen, die TATENDURSTIGE Unkrautsichel, die von den RAUBEINIGEN Scherenschleifern im Lauf der Jahre fast bis zur stumpfen Seite hin zerschliffenen BLITZBLANKEN Messer, der NECKISCHE Fingerhut, der TOLLPATSCHIGE Stopfpilz, das BULLIGE Bügeleisen ..."[415]

Der Autor/Erzähler entblößt diese sprachliche Manipulation durch folgende Aufzählung:

„Aber eine andere Methode der Aufzählung wäre natürlich genauso idyllisch: die Rückenschmerzen; die an der Kochwäsche verbrühten, dann an der Wäscheleine rotgefrorenen Hände; - wie die gefrorene Wäsche beim Zusammenfalten krachte! -; ein Nasenbluten manchmal beim Aufrichten aus der gebückten Stellung; Frauen, so in Gedanken, alles nur ja schnell zu erledigen, daß sie mit dem gewissen Blutfleck hinten am Kleid selbstvergessen zum Einkaufen gingen; das ewige Gejammer über die kleinen Wehwehchen, geduldet, weil man schließlich nur eine Frau war; ...“[416]

Auf diese Weise versteckte man die jämmerliche Lebensweise in der Armut hinter den verlogenen Bezeichnungen. Werner Thuswaldner nennt dieses Vorgehen eine Verklärung der Sachverhalte:

---

[414] Ebenda, S. 40.
[415] Ebenda, S. 44.
[416] Ebenda, S. 44, 45.

„Handke liefert dabei eine Soziologie der ländlichen Lebensform ... Er kritisiert den Sprachgebrauch, der kritikwürdige Sachverhalte verklärt. So zählt er die rückständigen Gebrauchsgegenstände auf, die ihren Benützern durch verniedlichende Attribute schmackhaft werden ...“[417]

Der Autor/Erzähler legte in dieser Erzählung einen großen Wert darauf, durch die Gestaltung der Sprache die Lebensform einer dörflichen Gemeinschaft zu entblößen. Die Wirkung auf den Leser sollte durch einen verfremdenden Sprachgebrauch erzielt werden. Die Verfälschung und Vortäuschung eines richtigen Lebens wird zusätzlich durch die graphische Form der Wörter unterstrichen. So werden viele Ausdrücke groß geschrieben, im Kursiv markiert oder durch Zitate verdeutlicht.[418]

Die Sprache als Hauptmechanismus der Artukulation der gesellschaftlichen Normen und Zwänge wird die ganze Geschichte durch präsent. Sie überträgt sich auch auf den Aufbau der Hauptfigur. Die Mutter neigt zu Anfang zu einer Entwicklung, die sich in der sprachlichen Artikulation äußert. So kann sie beispielsweise von ihrer ersten Liebe oder ihrer Lehre am See viel erzählen. Durch die Schilderung dieser Ereignisse ist sie imstande, eine zusammenhängende Geschichte zu artikulieren, die einerseits auf neue Erfahrungen, andererseits auf Bildung zurückzuführen ist. Diese zwei Elemente bestimmen die weitere Entwicklung ihres Bewusstseins, das erst durch die Artikulation von inneren Vorgängen zu einem Selbstbewusstsein heranreifen kann. Dies ändert sich aber im Laufe der Geschichte, da ihr die zwei Grundelemente zur Entwicklung entzogen werden. Auch die erreichte Phase der Entwicklung kann nicht aufrechterhalten werden, denn sie wird täglich unter den sprachlichen Zwängen als Person demontiert. Diese Entmenschlichung, die auch als eine „Entsprachlichung“ verstanden werden kann, wird konsequent zu verfolgen sein. Gudrun Brokoph-Mauch weist in ihrem Beitrag zu *Wunschloses Unglück* darauf hin, wie sehr das Unglück der Mutter an die Sprache gebunden ist:

„Die Skizze dieses typischen Dorffrauendaseins wird von Sprachformeln begleitet, deren apodiktische Aussagekraft eine Denk- und Lebensweise enthüllt, die als unabänderlich gilt. Eigene Bedürfnisse

---

[417] Werner Thuswaldner: *Sprach- und Gattungsexperiment bei Peter Handke. Praxis und Theorie.* Alfred Winter, Salzburg, 1976, S. 48, 49.
[418] Vgl. den Kommentar von Hans Höller In: *Wunschloses Unglück,* S. 96.

auszudrücken, ist unmöglich, denn es gibt keine Sprache dafür, nur ein Murmeln im Schlaf. Das wunschlose Unglück dieser Frau ist im Grunde das Unglück der Sprachlosigkeit.“[419]

Im Laufe der Geschichte ist eine Zurückbildung der Sprache bei der Mutter erkenntlich, was mit der Zerstörung ihrer Person synchron voranschreitet. Sie ist im weiteren Verlauf der Ereignisse nicht mehr imstande, eine zusammenhängende Geschichte zu erzählen, obwohl sie sich immer wieder anstrengt, auf ihre Wünsche nicht zu verzichten. Sie werden aber allmählich nur noch in einzelnen Sätzen geäußert wie im folgenden Beispiel: „Ich möchte zu einem Menschen hinaufschauen können.“[420] Ein weiterer Abstieg reflektiert sich in der Sprache als ein Unvermögen, die eigenen Gefühle und Wünsche in Sätzen zu äußern: „Auch mit den Gefühlen hatte man so sehr haushalten müssen, daß man sie höchstens noch in Versprechern äußerte und sie dann sofort überspielen wollte.“[421] Die Äußerung in Sätzen bildet sich immer weiter zurück, sie schrumpfen zu einem immer kürzer werdenden grammatikalischen Gerüst. Die Mutter verharrt in ihrem Haushalt, hat keine Möglichkeit, durch die Kommunikation mit neuen Menschen ihren Erfahrungshorizont zu vergrößern. Sie verkümmert als Person und reagiert auch sprachlich dementsprechend, da sie in ihrer Umgebung nur den sprachlosen Mann als Gesprächspartner hat: „Niemand besuchte sie; wenn sie etwas hörte und aufschaute, war es wieder nur der Ehemann: ´Ah, du bist das´.“[422] Ein Leben ohne geistigen Austausch, ohne neue Erfahrungen, führte unausweichlich zu einer Zurückbildung des Wortschatzes. Dies wird deutlich in der Kommunikation mit ihrem Sohn. Obwohl sie das beste für ihn will, kann sie seine Lage nicht mehr zusammenhängend artikulieren und daraus richtige Schlüsse ziehen:

„Ein anderer Sohn fuhr ohne Führerschein das Auto kaputt und wurde dafür eingesperrt. Er trank wie der Vater, und sie ging wieder von Wirtshaus zu Wirtshaus. Diese Brut! Er ließ sich von ihr nichts sagen, sie sagte ja immer das gleiche, ihr fehlte der Wortschatz, der auf ihn einwirken konnte.“[423]

---

[419] Gudrun Brokoph-Mauch: „Fiktion und Wirkichkeit in Peter Handkes *Wunschloses Unglück* und *Die linkshändige Frau“* In: *In Search of the Poetic Real.* Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Hg. Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Cornelius Sommer, Kümmerle Verlag, Göppingen, 1989, S. 69.
[420] Peter Handke: *Wunschloses Unglück,* S. 48.
[421] Ebenda, S. 46.
[422] Ebenda, S. 51.
[423] Ebenda, S. 50.

So kann man ihren Niedergang als ein Absterben der Sprache verfolgen, und ihre Formulierung zu Ende der Erzählung „Ich bin kein Mensch mehr“[424] lässt sich als ein Zustand der Sprachbenommenheit oder Sprachlosigkeit deuten. Die endgültige Sprachstummheit als Zeichen, dass die konsequente Entmenschlichung ihren Epilog erreicht hat, wird an einer Stelle auch explizit veranschaulicht:

„Man konnte freilich mit ihr über fast nichts mehr sprechen; jedes Wort erinnerte sie wieder an etwas Schreckliches, und sie verlor sofort die Fassung. ´Ich kann nicht reden. Quäl mich doch nicht.´ Sie wendete sich ab, wendete sich noch einmal ab, wendete sich weiter ab, bis sie sich ganz weggedreht hatte.“[425]

Das Wunschlose als Sprachstummheit wird auch im Fazit von Rolf Günter Renner unterstrichen:

„Von hier erweist sich der Titel ´Wunschloses Unglück´ als literarische Negation einer gängigen Sprachformel, die dem Bereich jener tiefgreifenden gesellschaftlichen Unterdrückung des Wunsches zuzuordnen ist, an die sich der Autor erinnert. ´Wunschloses Unglück´ heißt nicht nur Unglück ohne Wünschen, es weist vielmehr auf die Unfähigkeit, die eigenen Wünsche zu formulieren oder einzulösen. Der Tod, auf den jenes wunschlose Unglück zuläuft, ist zugleich das Ende aller Wünsche und doch der einzige Wunsch, den sich die Mutter selbst zu erfüllen vermag.“[426]

Die Figur Mutter wird Opfer der gesellschaftlichen Umstände, denen sie sich ohne Bildung und ohne Austausch mit anderen Lebensformen nicht widersetzen konnte. Diese Umstände werden beim Aufbau der Figur als sprachliche Zwänge demonstriert, die ein Individuum Schritt für Schritt zu einer Sprachstummheit, zu einer wunschlosen Existenz entmenschlichen, deren letzte Konsequenz ein Unvermögen bleibt, das Persönliche zu artikulieren.

---

[424] Ebenda, S. 52.
[425] Ebenda, S. 55.
[426] Rolf Günter Renner: *Peter Handke*, S. 90.

3 *Die Stunde der wahren Empfindung*

3.1 Die Erzählsituation in *Die Stunde der wahren Empfindung*

Die Erzählung *Die Stunde der wahren Empfindung* wurde 1975 veröffentlicht. Sie weist biographische Merkmale auf - den Ehebruch, den Aufenthalt in Paris, die Erfahrung, Vater zu sein. Nach der Erzählung *Wunschloses Unglück* steht wieder das Ich des Autors im Fokus der existenziellen Überlegungen, die in Form eines literarischen Werkes aufgearbeitet werden.

Die Erzählung beginnt mit einem symptomatischen Fragesatz, den ein Er-Erzähler nach Stanzels Typologie oder ein extradiegetischer Erzähler nach Gennette einleitet. Die ganze Geschichte wird von dieser außenstehenden Erzählinstanz vermittelt. Dabei ist die Erzählperspektive von dem Erzähler zu trennen, denn die Geschichte wird aus der Perspektive der Hauptfigur Gregor Keuschnig dargestellt, d.h. durch eine interne Fokalisierung. Der einleitende Satz offenbart zugleich die Stellung des Erzählers zu der Geschichte: „Wer hat schon einmal geträumt, ein Mörder geworden zu sein und sein gewohntes Leben nur der Form nach weiterzuführen?“[427]

[427] Peter Handke: *Die Stunde der wahren Empfindung.* Suhrkamp Verlag, 12. Auflage, Frankfurt am Main, 2012, S.7.

Die Erzählinstanz präsentiert die Geschichte als ein außergewöhnliches Ereignis und beginnt sie deshalb in Form von *medias res*. Der Traum nämlich, der einen Schnittpunkt im Leben von Gregor Keuschnig darstellt, als Auftauchen eines lang andauernden Brütens der Unzufriedenheit in seinem Unbewussten, bezeichnet zugleich den Anfang eines inneren Prozesses, der allmählich die Umrisse einer bewussten Einsicht einnimmt. Gregor Keuschnig, Pressereferent der österreichischen Botschaft, der mit seiner Frau Stefanie und seiner vierjährigen Tochter Agnes in Paris lebt, findet nach diesem Traum sein bisheriges Leben unerträglich. Er wünscht sich plötzlich ein anderes Leben und erlebt den alltäglichen Ablauf, der seine Existenz bestimmt, als ein Vortäuschen des wahren Lebens. Die Kluft zwischen einem von den gesellschaftlichen Normen vorgeschriebenen Leben und einer authentischen Identität wird somit zum Thema dieser Erzählung, das vor der Motiv-Achse des Traumes entfaltet wird.

Das lineare Schema lässt sich durch drei innere Zustände verfolgen: der erste Traum, in dem Keuschnig als Mörder erscheint, den er als Bruch mit der Wirklichkeit erlebt, der Zwischenzustand, gekennzeichnet durch zwei Träume, der die Zerissenheit zwischen zwei möglichen Stellungen in der Welt offenbart, nämlich die Subjekt – oder Objektstellung, und zugleich zu der Einsicht führt, dass die Lösung in der Behauptung der eigenen Identität zu suchen ist, und schließlich der letzte Traum als eine Zusammenfassung der inneren Krisen mit dem Ausblick auf ein neues Leben mit einer freien Äußerung der eigenen Identität. Die Geschichte vermittelt ein Er-Erzähler, aber die Perspektive ist eine konsequent beibehaltene Innenperspektive der Hauptfigur, woraus sich die Subjektivität der Darstellung ergibt. Die Geschichte wird in einer chronologischen Anordnung vermittelt, mit Ausnahmen von einigen Erinnerungsrückblicken auf die Kindheit. Sie wird aber nicht durch die Darstellung der äußeren Geschehnisse entwickelt, die in einer kausal-logischen Verknüpfung zu verfolgen wären, sondern in die Gedanken der Hauptfigur verlegt. Es werden somit durchgehend die inneren Vorgänge im Bewusstsein der Hauptfigur dargestellt. Aus dieser Verlagerung der Geschehnisse auf das Innere ergibt sich eine weitere Konsequenz der Spaltung von der traditionellen Erzählweise, nämlich eine anders gestaltete Zeit, die in extremen Dehnungen zu erkennen ist.

Die Handlung verläuft als sukzessive Abfolge von inneren Wandlungen der Hauptfigur. Auf der Ebene der Frequenz reflektiert sich die Darstellung als ein Nacheinanderfolgen der Geschehnisse nach dem Schema „einmal geschehen, einmal erzählt“. Es wird auf diese Weise eine lineare prozesshafte Steigerung der inneren Wandlungen erreicht. Die gleichen Geschehnisse werden nicht mehrmals erzählt und sie werden auch nicht aus der Perspektive der anderen Figuren dargestellt. Die Konsequenz dieser Gestaltung ist ein subjektiver Blickwinkel, der den Leser intensiv in Keuschnigs Bewusstsein einweiht. Die Intensität der Vermittlung einer subjektiven Weltsicht wird zusätzlich durch die Erzähldauer erreicht, denn die Erzählzeit und die erzählte Zeit stimmen nicht überein. Während sich die Handlung auf zwei Tage Ende Juli erstreckt, nimmt die Erzählzeit einen Umfang von etwa 160 Seiten ein. Diese zeitliche Kluft verschafft genügend Raum, um die inneren Wandlungen von Keuschnig ausführlich verfolgen zu können.
Auf der Ebene des Modus wird die Geschichte abwechselnd durch den Erzählerbericht, die transponierte und dramatische Rede präsentiert. Der Bericht nimmt weniger Raum ein mit der Ausnahme des Schlusses, wo der Bericht vorherrschend ist. Dafür wird durch zwei weitere Modi das Innere der Figur durchgehend beleuchtet. Eine solche Konstellation des Modus verweist ebenso auf die Verlagerung der Handlung auf innere Bewusstseinsprozesse.

3.2 Aufbau der Figuren und Perspektivenstruktur[428]

Neben der Hauptfigur Gregor Keuschnig treten in der Handlung auch einige Nebenfiguren auf. Sie werden entweder als namenlose Vertreter einer Klasse dargestellt (der Präsident, die Unbekannte, die Angestellte, der Schriftsteller) oder sie tragen die

[428] Die Perspektivenstruktur ist nach Carola Surkamp „die Gesamtheit aller Beziehungen, die in multiperspektivisch erzählten Texten ... zwischen den Figurenperspektiven und der Erzählerperspektive bestehen.“ In: Ansgar und Vera Nünning (Hg.):Neue Ansätze in der Erzähltheorie, Bd.4, WVT, 2002, S. 234.

Eigennamen, so Keuschnigs Ehefrau Stefanie, die Tochter Agnes, die Geliebte Beatrice, die Freundin des Schriftstellers Françoise.
Die Hauptfigur wird am Anfang durch den Namen und einen detaillierten Bericht über ihren sozialen Status, Familienstand, die Wohnverhältnisse, Berufsangaben vorgestellt:

„Damals, zu der Zeit, die noch andauert, lebte Gregor Keuschnig seit einigen Monaten als Pressereferent der österreichischen Botschaft in Paris. Er bewohnte mit seiner Frau und der vierjährigen Tochter Agnes ein dunkles Appartement im sechzehnten Arrondissement. Das Haus, ein französisches Bürgerhaus aus der Jahrhundertwende, mit einem steinernen Balkon an der zweiten und einem gußeisernen an der fünften Etage, stand neben ähnlichen Gebäuden an einem ruhigen Boulevard ....“[429]

An der Einleitung fällt auf, dass die äußeren formalen Merkmale die anfängliche Charakterisierung der Hauptfigur ausmachen. Dabei wird das Bürgerliche und Gesellschaftliche in den Vordergrund gestellt wie „Pressereferent“ oder „Bürgerhaus“, was mit einem konventionellen bürgerlichen Leben assoziiert wird. Keuschnig lebt unter der Obhut des bürgerlichen Lebens, hat einen ordentlichen Beruf, ist verheiratet, wohnt in einem bürgerlichen Haus.
Nach der Erläuterung des sozialen Status und Familienstandes wird an den Traum von Keuschnig angeknüpft, womit man die thematische Kluft zwischen Traum und Wirklichkeit in Gang setzt:

„In einer solchen Nacht Ende Juli hatte Gregor Keuschnig einen langen Traum, der damit anfing, daß er jemanden getötet hatte... Welche Schande werde ich meinen Eltern bereiten, dachte er, während die Ermordete, eine alte Frau, dürftig vergraben in einer Holzkiste lag: ein Mörder in der Familie! Am meisten aber bedrückte ihn, daß er jemand andrer geworden war und doch weiter so tun mußte, als ob er dazugehöre.“ [430]

Der Bericht an dieser Stelle geht in das Gedankenzitat über. Der Traum wird von Außen als Anlass für eine Zustandsveränderung festgehalten und gleichzeitig werden diese Veränderungen aus der Innenperspektive von Keuschnig veranschaulicht. Er fühlt

[429] Peter Handke: *Die Stunde der wahren Empfindung,* S. 7.
[430] Ebenda, S. 8.

Scham, was auf Gewissensbisse hindeutet, und es wird ihm gleichzeitig die bittere Wahrheit bewusst, dass das weitere Leben zu einer Verstellung werden soll.
Die Charakterisierung der Figur wird an dieser Stelle auf die Wünsche verlegt, die aus dem Unbewussten schrittweise in das Bewusstsein eindringen. Keuschnig beginnt zu überlegen, wie er sich von seiner Frau trennen könnte:

„Er wollte, sie würde ihn beim Aufwachen sofort fragen, was er denke, und er würde antworten:´Ich überlege gerade, wie ich dich aus meinem Leben wegdenken könnte.´ Auf einmal wünschte er, nie mehr etwas von ihr zu hören oder zu sehen. Sie abtransportieren lassen.“[431]

Die indirekte Rede wechselt mit dem Gedankenzitat, das die Gedanken unmittelbar vermittelt, und der Bericht fungiert als Erörterung der Richtung dieser Gedanken. Die darauf anknüpfende Passage mit der Beschreibung der Ehefrau zeigt noch einmal, dass der Erzähler die Perspektive von Keuschnig vermittelt:

„Sie hatte die Augen geschlossen, schrumplige Lider, die sich jetzt manchmal spannten. Daran sah er, daß sie allmählich erwachte. Ab und zu gurgelte es durch ihren Bauch... Er schaltete den Plattenspieler aus, und sie öffnete die Augen. Mit offenen Augen sah sie jünger aus. Sie hieß Stefanie und gestern noch hatte sie ihn zumindest manchmal gerührt.“[432]

Diese deskriptive Passage zeugt von der Entfremdung zwischen den Ehepartnern. Keuschnig nimmt an Stefanie nur physische Merkmale wahr, Augen, Lieder, Bauch, als ob sie für ihn ein fremder Gegenstand geworden wäre. Von der Entfremdung Keuschnigs zeugt auch die Erzählform, da die Frau mit „sie“, also in der dritten Person distanziert dargestellt wird.
Gregor erlebt einen tiefen psychischen Einschnitt und verharrt im Zustand der seelischen Leere. Es wird ihm klar, dass er sein bisheriges Leben nicht mehr leben kann, und ein anderes Leben zu leben, ist für ihn immer noch unvorstellbar:

„Er zog die Stirnhaut herunter und schloß fest die Augen, als ob er das gefühllos gewordene Gehirn so wieder wärmen konnte. Ab heute führe ich also ein Doppelleben, dachte er. Nein, gar kein Leben: weder

[431] Ebenda, S. 11.
[432] Ebenda.

das gewohnte, noch ein neues; denn das gewohnte werde ich nur vortäuschen, und das neue wird sich erschöpfen müssen im Vortäuschen des gewohnten. Ich fühle mich hier nicht mehr am Platz, kann mir aber überhaupt nicht vorstellen, irgendwo anders am Platz zu sein; ... Im nächsten Moment war ihm, als platzte er aus seiner Haut heraus, ..“[433]

Das ist die Stelle, die eine weitere Stufe der inneren Wandlung von Keuschnig festhält. Nach der Einsicht nämlich, in einem klischeehaften Leben nicht mehr verharren zu können, die in das Bewusste in Form des Traumes eindrang, kommt ein Zwischenzustand, der in Richtung einer klaren Vorstellung von einer anderen Lebensform zu entwickeln bleibt. Die Schwankungen und unklaren Vorstellungen werden durch häufige „als ob“ Sätze vermittelt, die auf Vorahnungen, aber keine klaren Gedankenumrisse hindeuten. Die außenstehende Erzählinstanz hält den Leser in Spannung, da sie auf jegliche Kommentare und Urteile verzichtet. Es geht durchgehend um die ausführliche Darstellung des Bewusstseins von Keuschnig. Zu dieser Spannung trägt auch der Umstand bei, dass die Perspektive der anderen Figuren nicht vermittelt wird.

Keuschnigs Abneigung gegen ein klischeehaftes Leben, das sich vor allem in einer Kluft zwischen Sprache und Wirklichkeit offenbart, wird in den Passagen verdeutlicht, welche die Arbeit in der Botschaft darstellen, und ferner das Verhältnis zu Beatrice, seiner Geliebten.

„Im Büro las er die Zeitungen, die jetzt erst angekommen waren. Es fiel ihm auf, wie oft in den Überschriften auf einer einzigen Seite stand:´Immer mehr ... ´:´Immer mehr Babys werden überfüttert.´ - ´Immer mehr Kinderselbstmorde.´ Beim Lesen von TIME bemerkte er auf vielen Seiten den Satz ´I dig my life´. ´I dig my life´, sagte ein Basketballstar. ´We are a happy family´, sagte ein Kriegsveteran. ´I am very glad´, sagte eine Countrysängerin. ´Now I dig my life´, sagte ein Mann, der ein neues Haftpulver für sein Gebiß verwendete.”[434]

Die klischeehaften Äußerungen, die ein wahres Leben vortäuschen und vorschreiben, werden durch die Medien als Maßstab auferlegt. In diesem Zusammenhang bezeichnet Manfred Mixner in seiner Monographie die Keuschnig fremd gewordene Welt als ein

[433] Ebenda, S. 13.
[434] Ebenda, S. 23.

„begriffliches Bezugssystem“.[435] Die von der Konsumgesellschaft auferlegten Rezepte für ein echtes Erlebnis werden als vorprogrammierte Lenkung des menschlichen Lebens verstanden.

Rolf Günter Renner stellt ferner in seiner Untersuchung zu Peter Handke im Zusammenhang mit der Thematisierung der Kluft zwischen einer wahren Identität und vorgeschriebenen Form des Lebens fest, dass hier die Wirklichkeit durch Sprache zum Klischee wird, und Keuschnig ein authentisches Erlebnis anstrebt, keine sozial kodierte Sprachformeln.[436]

Eine weitere Passage, in der Keuschnigs Verhältnis zu seiner Geliebten veranschaulicht wird, hat die gleiche Funktion, nämlich das Gerüst der Einsicht im Traum durch zusätzliche Informationen zu fühlen. Nicht nur die Ehe als konventionelle Form wird zum Verhängnis, sondern auch alle anderen vorgespielten Bindungen.

„Er dachte an den Kinderwagen ... und drehte sich unwillig weg, als ihm Beatrice wie üblich aus dem Rock helfen wollte. Er war es jetzt, der auf einmal Angst hatte, etwas Falsches zu sagen, etwas Falsches zu tun; er war es, der sich bei allem auf einmal etwas denken mußte, beim Fleischzerschneiden, bei einer Umarmung, sogar beim Atemholen. Was sich so vertraut ereignen sollte, vollführte er als zeremonielle Vorgänge, ängstlich bedacht, nicht aus der Rolle zu fallen.“[437]

Diese Erfahrungen zeugen von der Form der Entfremdung von Keuschnig. Alle seine Handlungen betrachtet er als vorgespielt. Die zersplitterten Gegenstände um ihn haben an Sinn verloren. Er betrachtet sein bisheriges Leben als ein Rollenleben, in dem er Beamter, Ehemann, Geliebter war, aber kein Mensch. Er schlüpft im Laufe seiner Verwandlung aus der Rolle der gestischen Figur[438], in der die menschlichen Handlungen sozial verankert sind, und bekommt allmählich die individuellen Züge. Diese werden bildhaft in einem weiteren Traum offenbart, in dem er als Zeichen einer sich offen zeigenden Identität nackt erscheint. In diesem Traum hat Keuschnig den Wunsch, vor der

---

[435] Manfred Mixner: *Peter Handke.* Athenäum Verlag, Kronberg, 1977, S. 223.
[436] Rolf Günter Renner: *Peter Handke.* J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1985, S. 95.
[437] Peter Handke: *Die Stunde der wahren Empfindung*, S. 28.
[438] Der Begriff „gestische Figur“ stammt von Bertolt Brecht. Das Sprechen, die Haltungen, Gestik und Mimik der gestischen Figuren sind nach Brecht gesellschaftlich verankert, sie enthüllen die gesellschaftlichen Beziehungen zueinander. Vgl: Bertolt Brecht: *Schriften zum Theater,* Hg. W. Hecht, Band VI, Berlin und Weimar, 1964, S. 225.

ganzen Gesellschaft nackt zu erscheinen, worin sich die tiefe Wahrheit seiner Lebenslage offenbart. Die Einsicht wird erzähltechnisch durch den inneren Monolog vermittelt:

„Der Traum ist wahr gewesen ... Der Traum ist vielleicht mein erstes Lebenszeichen seit langem gewesen. Er hat mich warnen sollen. Er wollte mich umdrehen, wie jemanden, der lange auf der falschen Seite gestanden hat. Ich möchte die schlafwandlerischen Sicherheiten für den Wachzustand vergessen. Die Träume zu vergessen war immer leicht. Die Sicherheiten zu verlieren, wird anstrengend sein, weil mir täglich die selben Sicherheiten begegnen werden – die nur andre mir vorgeträumt haben.“[439]

Der Traum offenbart sich somit als ein Lebenszeichen, als Warnung, als Zeichen, das Keuschnig aus seinem Schlafwandeln herausrütteln sollte. Der Traum erweist sich als wahrhaftiges Leben, Leben als Traum. Die umgekehrte Perspektive, die aus der neu gewonnenen Einsicht erfolgt, enthüllt zugleich eine weitere Stufe der Charakterisierung der Figur, die nun ihre Vorahnungen und Wünsche in feste Vorstellungen und Werte umfunktioniert.

Die Erzählstrategie auf der Ebene des Modus besteht durchgehend im Wechsel des Berichts mit der Gedankenwiedergabe im transponierten und dramatischen Modus. Dieses Wechselspiel mündet immer wieder im Bericht, der als Zusammenfassung der inneren Wandlungen der Hauptfigur fungiert. Hierzu ein Beispiel:

„Er dachte immer nur an eines, wie ein Wüstling, wenn auch das Eine nicht das Loch einer Frau war, sondern das Unvorstellbare. **Sah denn niemand sein obszönes Gesicht?** Er verstand nicht, dass keiner ihm nach dem ersten Blick einen zweiten, speziellen zuwarf, daß keine Frau zu Seite schaute, wenn sie ihn erblickte. Doch, eine Frau hatte weggeschaut und angewidert das Gesicht verdreht. **Vielleicht mußte er im Park neben einem Gebüsch stehen, damit mehr ihn so sahen?** ... Und abstoßend war nicht, daß er sich so zeigte, sondern daß die Leute sich nicht auch so zeigten. Er überlegte, wie alt er war, ... **So viel Zeit hatte er also schon verbracht!** ... Seit der letzten Nacht aber war etwas stehengeblieben. Es war unkenntlich, und er konnte sich nur davon abwenden. Eingeweiht sein war lächerlich geworden... Er sah verkochten Reis aneinanderklumpen, in einem Topf so groß wie die Welt. Der Schwindel war aufgeflogen, und er war entzaubert.“[440]

---

[439] Peter Handke: *Die Stunde der wahren Empfindung*, S. 35.
[440] Ebenda, S. 36-39.

Die in Fettdruck angegebenen Sätze sind in der erlebten Rede wiedergegeben. Die erlebte Rede, welche die psychischen Krisen von Keuschnig beleuchtet, mündet in einer Zusammenfassung in Form des Berichts, der verdeutlicht, wie der Bruch mit der Wirklichkeit und die Entzauberung schrittweise in das Bewusstsein eindringen. Die zitierte Passage zeigt ferner, wie die außenstehende Erzählinstanz auf jegliche Kommentare und Urteile verzichtet, so dass die Wertung der Überlegungen und emotionellen Schwankungen der subjektiven Perspektive von Keuschnig gänzlich ausgeliefet ist.

Die Haltung des Erzählers zu der Geschichte und zur Charakterisierung der Figur ist durch den Modus zu verfolgen. Ein bloßes Registrieren von Gedanken, Gefühlen und Handlungen mündet in eine distanzierte Haltung. Mixner weist diesbezüglich auf die Stelle hin, wo Stefanie Keuschnig verlässt, und stellt fest, dass hier zum ersten Mal der Erzähler von Keuschnig abrückt.[441] Auf die Funktion des Modus verweist auch Renner, indem er auf die Beschreibungspassage als Distanzierungsform am Ende der Geschichte hinweist.[442]

Keuschnig irrt durch die Stadt und empfindet Ärger über das sinnlose Leben der anderen. Dass er an dieser vorprogrammierten Welt keine Beteiligung mehr empfindet, bringt er auch durch die Feststellung zum Ausdruck, alles aufzählen, sich aber an nichts erinnern zu können.[443] Die mechanische Wahrnehmung tauscht er für ein wahres Erlebnis um. Eine dieser Proben, ein anderes Leben zu führen, stellt sein Seitensprung mit der unbekannten Angestellten in der Botschaft dar. Sie hat keinen Namen, ist kein Träger eines sozialen Status, ist ebenso zu keinen Normen und Werten verpflichtet. Der Beischlaf mit ihr vollzieht sich durch keine aufgespielte interessengeladene Motivation, sondern aus einem puren Naturtrieb. Davon wird er auch seiner Frau erzählen, um sie absichtlich zu verletzen, da er sie für einen authentischen Austausch als untauglich erlebt. Die Loslösung von den auferlegten Beziehungen, die seine wahre Identität durch Ersatzidentitäten stören, verläuft auch durch den Bruch mit der Kindheit. Diese Befreiung vollzieht sich zu einem Teil im Traum, in dem emotionale Bindungen mit inzestuösen Anspielungen aufgearbeitet werden, wie im folgenden Abschnitt:

---

[441] Manfred Mixner: *Peter Handke*, S. 225.
[442] Rolf Gunter Renner: *Peter Handke*, S. 102.
[443] Peter Handke: *Die Stunde der wahren Empfindung*, S. 60.

„Der nächste Traum handelte von seiner Mutter, die in seinen Träumen immer lebendiger wurde. Er tanzte mit ihr, ziemlich eng, scheute sich aber, sie Körper an Körper zu berühren, so daß er fast neben ihr stand, während sie tanzten.“[444]

Zu anderem Teil wird die Loslösung durch eine bewusste Hinterfragung der Folgen der auferlegten Werte und Deutungen in der Kindheit vollzogen:

„ Sie (die Welt) war nur entdeckt, was die Geheimnistuereien betraf, mit denen die einen ihre Gewissheiten gegen andre verteidigten, und es gab jedenfalls keine künstlichen Geheimnisse mehr, mit denen er erpresst werden konnte, weder ein Geheimnis der Heiligen Kommunion noch des Universums ...“[445]

Keuschnig erlebt die gegenwärtige Umgebung als sinnlos. Die Haltungen der Menschen, die er beobachtet, versteht er als ein leeres Rollenspiel. Und dies treibt ihn zu einer weiteren Überzeugung im Prozess der inneren Reifung hin, nämlich zu der Feststellung: „Ich glaube nicht an Gott.“[446] Diese Behauptung wird im dramatischen Modus wiedergegeben, was die Unmittelbarkeit und Glaubwürdigkeit hervorruft. Keuschnig nimmt die einzelnen Gegenstände als zusammenhanglose Dinge wahr, die Menschen in ihren vorgetäuschten Handlungen. Er kann sich in einer solchen verlogenen und sinnlosen Welt eine übergeordnete Ordnung, die religiös zu rechtfertigen wäre, nicht vorstellen. Zugleich wird sich Keuschnig durch eine solche Feststellung dessen bewusst, dass der Mensch als Subjekt in der Welt auf sich gestellt ist. Um diese Einsicht in einen produktiven Zustand umzubilden, braucht er der Rechtfertigung einer solchen Überzeugung, bzw. das Signal eines möglichen Weges für eine andere Lebensform, und die wird er auf einem Kinderspielplatz erleben:

„Dann hatte er ein Erlebnis – und noch während er es aufnahm, wünschte er, daß er es nie vergessen würde. Im Sand zu seinen Füßen erblickte er drei Dinge: ein Kastanienblatt; ein Stück von einem Taschenspiegel; eine Kinderzopfspange. Sie hatten schon die ganze Zeit so dagelegen, doch auf einmal rückten diese Gegenstände zusammen zu Wunderdingen. - **´Wer sagt denn, daß die Welt schon entdeckt ist?´** - ... Ich

[444] Ebenda, S. 111.
[445] Ebenda, S. 81, 82.
[446] Ebenda, S. 80.

habe an ihnen kein persönliches Geheimnis für mich entdeckt, dachte er, sondern die IDEE eines Geheimnisses, die für alle da ist! **´Was Namen als BEGRIFFE nicht vermögen, leisten sie als IDEEN.´** Wo hatte er das gelesen?“[447]

Auch an dieser Stelle werden die entscheidenden Einsichten im dramatischen Modus mit dem Bericht verknüpft, sie erscheinen hier in Form eines Gedankenzitats, in Fettdruck angegeben. Keuschnig stellt bei der Beobachtung der drei Dinge fest, dass es nicht nötig ist, das Leben durch auferlegte Begriffe und vorgeschriebene Bedeutungen zu leben, vielmehr ist der wahre Sinn in den persönlichen Erlebnissen zu suchen. Sie machen das Leben aus und eröffnen als Idee die Möglichkeit einer persönlichen Gestaltung des Zusammenhangs. Die Passage endet in der erlebten Rede als Reflexion auf das unmittelbare Erlebnis. Die transponierte Rede bekommt somit die Funktion einer bewussten Auseinandersetzung mit der unmittelbaren epiphanischen Einsicht.
Keuschnig möchte sich unbedingt von Stefanie trennen, und das geschieht auch, denn Stefanie verlässt ihn an einem Morgen. Dadurch kommt es aber nicht zu einer endgültigen Lösung von der Familie, denn das Kind bleibt bei ihm. Er bleibt eine kurze Zeit zu Hause mit dem Kind:

„Er ging in der Wohnung hin und her; hob Sachen auf, um sie wegzuräumen, und legte sie nach einiger Zeit an dieselbe Stelle zurück. Er ging, stockte, drehte sich um sich selber und dachte plötzlich, daß er in seiner Ratlosigkeit und seinem Mißmut eine Art von Tanz aufführte! – Er konnte jetzt an keinem Spiegel vorbeigehen, ohne sich darin zu betrachten. Angewidert drehte er sich von dem einen weg und betrachtete sich im nächsten.“[448]

Diese Passage ist im Bericht wiedergegeben. Sie stellt zugleich einen Stillstand in der Vermittlung der Gedankenwelt von Keuschnig dar, so dass der Erzähler seine Handlungen von außen verfolgt, die gleichzeitig die innere Lage reflektieren. Keuschnig hat Zwangsvorstellungen, spürt Angst und Unsicherheit. Stefanie ist nicht mehr da, und seine Handlungen zeugen von einer Desorientierung. Die extreme Selbstbezogenheit hindert ihn daran, sich mit dem Kind zu beschäftigen. Er spielt eine Sicherheit vor, es ist aber eine Zwangssicherheit. Nachdem er mit dem Kind das Haus verlassen hat, irrt er

[447] Ebenda, S. 82.
[448] Ebenda, S. 119, 120.

durch die Stadt. Es kommt dabei aber zu einem authentischen Erlebnis. Im Gegensatz zu anderen Figuren, die ihm auf seinem Weg nicht zu einer wahren Identität verhelfen können, bietet ihm das Kind eine unmittelbare Einsicht an:

„Freundschaftlich gebrauchte sie (Agnes) plötzlich Ausdrücke, die sonst nur er verwendete. Und in allem, in Wolken, in den Baumschatten, in Wasserlachen, sah sie GESTALTEN – die er schon längst nicht mehr wahrnahm...“[449]

Das Kind bestätigt ihm seine Weltanschauung, durch einen unmittelbaren spontanen Kontakt mit der Umwelt den eigenen Vorstellungen und Ideen einen freien Lauf zu geben. Auf diese Weise kann die Außenwelt die Innenwelt beseelen, statt sie zwanghaft zu determinieren. Nachdem das Kind von Stefanie entführt worden war, löste sich die letzte soziale Bindung, und er überlegt, sich das Leben zu nehmen. Schließlich entscheidet er sich für eine neue Lebensform, obwohl dieses Leben, wie Renner es in seiner Monographie zusammenfasst, die Fiktivität des neuen Bewusstseins darstellt, was der Erzähler durch die distanzierte Haltung am Ende der Geschichte veranschaulicht, und somit ein offenes Ende darbietet.[450] Dieser endgültige Entschluss, die Wiedergeburt von Keuschnig, ist das Ergebnis eines langwierigen Prozesses der Auseinandersetzung mit sich selbst, der erzähltechnisch durch die Beibehaltung der Innenperspektive unmittelbar und ausführlich vermittelt ist. Die anderen Figuren, die nur ab und zu in kurzen Sätzen in direkter Rede auftreten, erfüllen konsequent die gleiche Funktion, Keuschnigs Reflexionen über ihre Aussagen zu vermitteln. So die Aussage von Stefanie, die durchgehend die Äußerlichkeiten beschäftigen:

„Warum fiel ihr nichts an ihm auf? ´Du bist schon angezogen´, sagte sie (Stefanie) und nahm den Kopfhörer ab. In diesem Augenblick kam es ihm vor, er könnte sich hinknien und alles, alles sagen.“[451]

Oder die Aussage von Beatrice, die eine Auseinandersetzung mit ihrer Existenz vortäuscht:

---

[449] Ebenda, S. 144.
[450] Rolf Gunter Renner: *Peter Handke*, S. 102.
[451] Peter Handke: *Die Stunde der wahren Empfindung*, S. 11.

„Sie dachten sich nie etwas dabei, daß sie zusammen waren. ´Wenn man sich nichts dabei denkt, ist das vielleicht ein gutes Zeichen´, sagte Beatrice. Sie machte aus allem, was ihr begegnete, Zeichen; aber auch dort, wo andre Böses angedeutet sahen, bemerkte sie eine Bestätigung, daß bald alles noch besser würde.“[452]

Ähnlich die Aussage des Präsidenten, von dessen gesellschaftlichen Rolle die unreflektierte Leistung gefordert wird:

„Auf die Frage des Journalisten, ob ein bestimmtes Projekt nicht sinnlos sei, antwortete der Präsident:´Ich kann mir nicht erlauben, das, was ich tue, für sinnlos zu halten.´ Keuschnig gefiel diese Antwort, und er schrieb sie auf.“[453]

Das Innenleben der Nebenfiguren, ihre Gefühle und Schwankungen werden nicht dargestellt. Sie haben keine individuellen Merkmale, sondern werden als Träger eines Zwangsrahmens vermittelt, die alles Persönliche in Keuschnig zu ersticken drohen. Durch ihre formellen Existenzen verhelfen sie ihm gleichzeitig seine eigenen Wahrheiten zu definieren, und zwar dem Umfang entsprechend, den das oppositionelle Verhältnis in der Lebenseinstellung darbietet. Wenige Sätze, mit denen diese Figuren skizziert werden, offenbaren aus Keuschnigs Perspektive ihr existenzielles Verharren hinter einer klischeehaften, durch Gesellschaft und Sprache limitierten Existenz. Die Figur des Schriftstellers stellt hierzu eine Ausnahme dar. Nur er vermag hinter dieser dicken Kruste des Konventionellen die tieferen Einsichten zu vermitteln. Beim Besuch im Haus von Keuschnig sagt der Schriftsteller:

„´Es graust mir, nach links und rechts zu schauen: überall giert schon etwas danach, gesehen zu werden. Schon wieder ein um den Hals gebundener Pullover, schon wieder der Holzkohlenrauch aus den Vorgärten. Bevor ich einmal jemanden traf, nahm ich mir vor, ganz auf ihn einzugehen – aber als ich dann vor ihm stand, dachte ich: Warum eigentlich? Und schaute lange überdrüssig in sein langweiliges Gesicht ... Ich wundere mich, wie man in den Sternen Bilder sehen kann. Mir gelingt es nicht, jeweils einzelne unter den Sternen als SternBILDER zusammenzunehmen. So habe ich auch keine Idee, wie ich all die einzelnen Erscheinungen zu ErscheinungsBILDERN zusammenfassen sollte. Ist euch aufgefallen, wie oft manche Philosophen die Wörter ´versöhnen´, ´bergen´ und ´retten´ verwenden? VERSÖHNT werden bei ihnen die

[452] Ebenda, S. 27.
[453] Ebenda, S. 71.

BEGRIFFE; GERETTET werden die ERSCHEINUNGEN; und zwar von den BEGRIFFEN; und GEBORGEN sind die von den Begriffen geretteten Erscheinungen dann in den IDEEN. Ich kenne wohl die Ideen, aber ich fühle mich nicht in ihnen geborgen. Ich verachte nicht die Ideen, sondern diejenigen, die sich in ihnen geborgen fühlen – vor allem, weil sie dort vor mir in Sicherheit sind. Geht es dir ähnlich, Gregor? Wachst du nie auf, und es gibt den Zusammenhang nicht mehr?´“[454]

Der Schriftsteller stellt hier das Sprachrohr des Inneren von Keuschnig dar. Er entzieht sich der banalen Alltäglichkeit, den fremden Begriffssystemen und zweifelt an dem vorgegebenen Zusammenhang. Diese Existenz steht im schroffen Gegensatz zu anderen Figuren, die gesellschaftlich determiniert sind und somit als Vertreter der gestischen Figuren auftreten. Der Schriftsteller fungiert als eine Außeninstanz, die, wo immer sie praktisch zu handeln beginnt, zum Scheitern verurteilt ist:

„´Es ist seltsam´, sagte der Schriftsteller und goß sich das Glas so voll, daß der Rotwein auf das Tischtuch lief ... ´Der muß seinen Frieden mit der Welt gemacht haben´, sagte der Schriftsteller, der sich gerade eine Zigarette in den Mund steckte und sie dabei abbrach.[455]

Der Schriftsteller ist die Figur, die die Welt zu artikulieren vermag, worauf die verba dicendi hinweisen, mit denen die Figurenrede immer wieder ergänzt wird. Ganz anders zeigt sich das bei Keuschnig, dessen Reflexionen sich überwiegend im Bewusstsein abspielen, worauf die verba credendi hindeuten, bis auf wenige Stellen, wo er seine Einsichten zwar klar in Form eines Selbstgesprächs, aber ohne Bezug auf ein „Du“ artikuliert. Der Schriftsteller ist somit die einzige Figur, die mehr Sprachraum in Anspruch nimmt. Diese Figur bekommt die Züge einer sinnvollen Instanz, nämlich einer poetologischen, welche sich der Welt entzieht, um sie zugleich zu durchschauen. Am Ende der Geschichte hat der Schriftsteller über Keuschnig nichts mehr zu notieren, weil Keuschnigs Lebenswandel abgeschlossen ist, die Geschichte ist zu Ende. In einem hellblauen Anzug tritt Keuschnig in ein neues Leben ein, sich aller Risiken dieses Entschlusses bewusst. Er hat keine Ansprüche auf ein auferlegtes Zusammenleben, aber einen Anspruch auf die Selbstverwirklichung.

3.3 Die intertextuellen Bezüge in *Die Stunde der wahren Empfindung*

[454] Ebenda, S. 93.
[455] Ebenda, S. 93, 104.

Die Erzählung enthält einige bedeutende intertextuelle Bezüge zu Prätexten. Sie weist aber keinen epigonenhaften Charakter auf, im Gegenteil, sie entfaltet vor der Folie der Vorlage eine anders beschaffene mögliche Welt. In diesem Zusammenhang könnte beispielsweise der Bezug zu Kafkas Erzählungen verfolgt werden. Manfred Mixner notiert dazu:

"Wie Kafkas Gregor Samsa ist auch Handkes Gregor Keuschnig aus einer gewohnten/gewöhnlichen Lebenspraxis ausgeschieden, nur ist dieser Vorgang bei Handke nicht mehr sinnbildlich fassbar, ist keiner symbolischer Vorgang, sondern ein ´realistischer´ Bruch..."[456]

Das Motiv des Traumes, bei Kafka öfters vorkommend, ist auch in Handkes Erzählung das Hauptmotiv. Der Name der Hauptfigur in *Die Verwandlung* ist identisch mit dem Namen der Hauptfigur in *Die Stunde der wahren Empfindung*. Auch die neue Situation teilen die Protagonisten, mit der sie nach dem Traum am Anfang der Erzählung konfrontiert werden. Bei Kafka wird der Traum von Gregor Samsa zur Wirklichkeit, eine traumhafte Lage entpuppt sich als Wirklichkeit. In der *Stunde der wahren Empfindung* ist der Traum nur ein Zeichen, das verhilft, die Wirklichkeit im Bewusstsein zu analysieren. Gregor Samsa verkommt in einer verständnislosen Umgebung, und diese psychische Verzerrung wird in einem grotesken Bild eines Ungeziefers nahegebracht. Die Materialisierung des Psychischen zeigt Gregors Ohnmacht und schließlich das Abfinden mit der Objektstellung in der Welt. Bei Gregor Keuschnig führt die Einsicht in die Entfremdung von der Umgebung zunächst zu einem Schwanken zwischen Objekt – und Subjektstellung. Für dieses Schwanken steht sein Traum, das er letztlich durch eine Auseinandersetzung mit sich selbst in die Behauptung seiner Subjektstellung umwandelt, ganz ungeachtet der ungewissen Zukunft. Die Ausprägung der eigenen Identität wird bei Handke als ein Prozess der inneren Reifung und einer bewussten Selbstbehauptung dargestellt, im Gegensatz zu Samsas Objektstellung, die durch Selbsttilgung unausweichlich zu einem Absterben führt, bzw. zur Aufgabe der Identität. Gregor

[456] Manfred Mixner: *Peter Handke*, S. 219.

Keuschnig verwirft die rollenhafte Zuneigung und eine Lieferung des Sinns durch die anderen und besteht auf der Veranlagung seines Selbst. So behauptet Gregor Keuschnig seine Subjektstellung am Ende der Geschichte, auch unter dem Risiko, dass diese mögliche Welt eine ungewisse Zukunft mit sich bringt. Denn alle anderen Lebensformen wären ein Leben der anderen, eine verlogene Geborgenheit.

Der intertextuelle Bezug ist auch zu *Schuld und Sühne* von Dostojewski herzustellen. Das Motiv des Mordes an der alten Frau tritt in beiden Werken auf. Auch bei Raskolnikow startet der Konflikt mit der Wirklichkeit einen inneren Prozess der Wandlung wie bei Keuschnig. Bei Keuschnig fungiert aber die ermordete alte Frau als Traum, der vor der Wirklichkeit warnt, bei Raskolnikow wird sie zur Wirklichkeit. Dabei entfaltet sich für Raskolnikow der Bruch mit der Wirklichkeit zu einer ethischen Frage, bei Keuschnig zu einer existenziellen Frage. Für Keuschnig ist auch die Ethik ein auferlegter Rahmen, er glaubt nicht an Gott und erinnert sich daran, dass er in der Kindheit die Gebete formal ausübte, ohne dabei eine authentische Empfindung zu erleben. Bei Raskolnikow ist der Prozess ein umgekehrter, von einem Gottlosen wird er zu einem Gläubigen. Bei Keuschnig wird der Mord an der alten Frau im Bewusstsein ausgetragen und fungiert als Warnzeichen, das die soziale Umgebung als eine verbrauchte Form eines „es gehört sich so“ Lebens darstellt, wobei die alte Frau als Inbegriff aller vorgetäuschten Ordnungsformeln gilt. Keuschnig steigt aus diesem Rahmen heraus. Raskolnikows alte Frau fungiert als Inbegriff aller ungerechten Normen, die sozial determiniert sind, was sich zu einem bewussten Eingreifen in das ethisch Perverse entfaltet. Bei beiden Figuren setzt der innere Wandel in einer privaten Umgebung an, in der Wohnung, die als fremd und beengend empfunden wird und somit als gestimmter Raum die psychische Lage reflektiert. Während Keuschnig ferner die Lösung in der Trennung von allen Bindungen sucht, wird Raskolnikow durch Bindung erlöst, durch die Liebe zu Sonja, welche die Züge einer Auferstehung annimmt. Raskolnikows Natur wird als eine zerspaltene und unvollendete reflektiert, die zu ihrer Vollendung einen übergeordneten Rahmen benötigt. Ganz anders verhält es sich bei Keuschnig, der auch den religiösen Rahmen verwirft und das Schicksal eines auf sich gestellten Wanderers wählt. Er verzichtet auf eine Lenkung und stellt sich die Aufgabe, durch authentische Erlebnisse die ursprünglichen Wahrheiten wieder–zu–holen als Maßstab aller Dinge.

Bei dem thematischen Schwerpunkt der Kluft zwischen Ich und Welt erweisen sich auch Parallelen zu Thomas Mann. Sein Protagonist Thomas Buddenbrook musste auch die Bekenntnis ablegen, dass seine Existenz an eine Grenze gelangt ist, an der der Zwiespalt zwischen Ich und Wirklichkeit nicht mehr zu vertuschen war. Allerdings kommt er zu dieser Einsicht durch eine Außeninstanz, nämlich die Lektüre von Schopenhauer. Sein langer innerer Monolog im zehnten Teil der *Buddenbrooks* entlarvt den Umfang der langjährigen Vortäuschung eines Lebens. Keuschnig verhilft bei dieser Einsicht der Traum. Thomas Buddenbrook versteht die Individualität als ein Rollenspiel, durch Tradition und Religion auferlegt. Die Lösung sieht er, der Philosophie von Schopenhauer entsprechend, in dem Tod, wo es möglich wird, das Wesen von allen individuellen Fesseln zu befreien. Bei dieser tröstenden Einsicht, dass es doch die Erlösung gibt, wenn auch durch den Tod, sagt er: " I c h w e r d e l e b e n!"[457] Keuschnig zieht eine andere Lehre aus der Einsicht, dass ein Rollenleben nicht der ursprünglichen menschlichen Natur entspricht. Im Gegensatz zu Thomas Buddenbrook darf er es sich als Bürger des 20. Jahrhunderts leisten, auf jegliche vorprogrammierte Lebensformen, ob durch Religion, Sitten oder Gesellschaft determiniert, zu verzichten, und sogar einen metaphysischen Rahmen zu verwerfen. Er nimmt sich vor, die ursprünglichen Potenziale der Vielfalt seines Wesens in authentischen Erlebnissen hervorzurufen, und sagt bei dem entscheidenden Erlebnis auf dem Kinderspielplatz: „Ich habe eine Zukunft!"[458]

Aus den genannten intertextuellen Parallelen lässt sich zusammenfassen, dass Handke die Prätexte wohl benutzt, und die intertextuellen Bezüge auch offen ins Erzählspiel bringt, allerdings nicht um eine epigonenhafte Schreibweise zu entwickeln, sondern um sie als Folie zu benutzen, vor der die eigenen Weltanschauungen als korrigierende Zukunftsweiser entfaltet werden.

3.4 Der Chronotopos in *Die Stunde der wahren Empfindung*

[457] Thomas Mann: *Die Buddenbrooks.* S. Fischer, Frankfurt am Main, 1997, S. 659.
[458] Peter Handke: *Die Stunde der wahren Empfindung*, S. 82.

Der Raum in dieser Erzählung ist keine bloße topographische Größe im Sinne des Ortes der Handlung, sondern wird unmittelbar durch die Wahrnehmung von Keuschnig determiniert. Damit eng verknüpft wird auch die Zeit umfunktioniert und sie bildet mit dem Raum eine einheitliche semantische Größe. Am Anfang der Erzählung wird eine deskriptive Passage wiedergegeben, in der die Wohnung von Keuschnig beschrieben wird:

„Er bewohnte mit seiner Frau und der vierjährigen Tochter Agnes ein dunkles Appartement im sechzehnten Arrondissement... Keuschnigs Wohnung war groß und verzweigt. Man konnte darin auf verschiedenen Wegen gehen und einander plötzlich begegnen. Der sehr lange Flur schien vor einer Wand aufzuhören – und ging dann, nach einem Knick, noch länger weiter, so dass man sich fragte, ob man immer noch in derselben Wohnung sei, ...Die Wohnung war so verschachtelt, daß man das Kind, auch wenn es nicht verloren gehen konnte, häufig rief:´Wo bist du?´ Das Zimmer des Kindes war von drei Seiten zu betreten ... und ganz vorn, an der Straße, die ´Salons´ ... Die Wohnung kostete dreitausend Francs im Monat.“[459]

Die Wohnung wird aus Keuschnigs Perspektive dargestellt, sie ist verzweigt und groß. Er empfindet sie in Form eines Labyrinths, in dem man nur schwer zueinander findet, und zugleich als einen dunklen Ort. Dieses Bild assoziiert ein Gefühl des Verlorenseins in der Wohnung. Ebenso fällt auf, dass die Wohnung sachlich beschrieben wird, mit formalen Einzelheiten, z.B. die Höhe der Miete. Mit keinem Wort wird die familiäre Idylle angedeutet, oder etwa Liebe, was die Entfremdung Keuschnigs von seiner Familie vorwegnimmt. Die gemeinsame Wohnung wird nur noch als ein befremdender Gegenstand erlebt. In einem schroffen Gegensatz zu dieser Wohnung steht der Außenraum, aus dem ab und zu durch den vorbeifahrenden Zug oder die Geräusche von Blättern der Platanen die Lebenszeichen hinein kommen. Dem Topos der statischen Wohnung ist die Dynamik der Straßen von Paris entgegengesetzt. Keuschnig läuft durch die Straßen von Paris und nutzt diesen Raum für seine inneren Auseinandersetzungen. Er hat aber auch eine besondere Auffassung von der Zeit auf diesen Straßen:

[459] Ebenda, S. 7, 9, 10.

„Die Zeit verging plötzlich zwischen den Häusern wie für ein außermenschliches System, in einem anderen Sinn, als die Straßen verliefen ... Keuschnig erschien die Welt unter dieser unbarmherzigen Elementarzeit wie unbeseelt.“[460]

Die Zeit hebt sich in seinem Erlebnis vom Raum ab und er empfindet hier die elementare Zeit als eine falsche und unbeseelte. Erst durch das Laufen in der Stadt ist er imstande, sich innerlich von dem langandauernden Rollenzustand fortzubewegen. Es scheint ihm, als ob die elementare quantitative Zeit, da sinnlos, und die qualitative verinnerlichte Zeit auseinanderklaffen würden:

„ ... – und überall in der Stadt flimmerten unbenutzte Flipperautomaten, raselten und klingelten die benutzten, rauschten die Platanen und Kastanien an den Boulevards, schlingerten zwischen den Metrowaggons während der Fahrt die schwarzen Koppelschläuche, schauten einander Liebespaare in die Augen, lagen in den immer noch bestehenden WIMPYS die aufgeweichten Zwiebelringe unter den HAMBURGERS – und das alles ... jahraus, jahrein mit derselben Unausweichlichkeit, Vorhersehbarkeit, Sterbenslangweiligkeit ...“[461]

An dieser Stelle wird die physische Zeit aus der Perspektive Keuschnigs nicht als ein Chronos der Wandlung und des Fortschritts erlebt, sondern als ein ewiges Kreisen des Sinnlosen. Das ewig wiederkehrende Gleiche, das sich simultan an verschiedenen Orten in Paris abspielt, lässt die Zeit zum Raum schrumpfen, zu einem zusammenhanglosen Stillstand.

Obwohl sich die inneren Krisen vor dem Hintergrund einer Großstadt entfalten, spielt die Natur immer wieder eine bedeutende Rolle. So empfindet Keuschnig den Regen als eine Erleichterung nach dem Druck des Konventionellen[462], oder er darf erleben, dass Stefanies Abschied an einem Morgen, an dem das Gewitter nach seinem Erwachen einsetzt, die Sonne mit sich bringt. Nachdem sie weggegangen war, erschien ein Regenbogen.[463] Die Naturerscheinungen, immer im Einklang mit seinem Inneren, sind durchgehend semantisch beladen.

---

[460] Ebenda, S. 46.
[461] Ebenda, S. 80.
[462] Ebenda, S. 73.
[463] Ebenda, S. 116.

Die Handlung erstreckt sich auf zwei Tage, und die Erzählzeit nimmt etwa 160 Seiten ein. Die Kluft zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit hat zum Zweck, die inneren Krisen von Keuschnig intensiv zu vermitteln, so dass die Chronologie auf die Sukzessivität der inneren Wandlungen verlegt ist. Die Zeit nimmt somit die Züge einer inneren qualitativen Zeit an, die der chronologischen Außenzeit entgegengesetzt ist. Die innere Zeit wird auf die Abfolge der qualitativen Wandlungen des Bewusstseins verlegt, somit wird die Zeit zum *kairos*[464] umgewandelt, zu einer qualitativen Größe, im Gegensatz zur Außenzeit, die als *chronos* auf das bloße quantitative Zerfließen reduziert wird, und dadurch relativ und unbedeutend erscheint. Das qualitative Fortschreiten der inneren Zeit führt zu einer anders berschaffenen Einstellung zum Leben.

Die topographische Raumrelation Wohnung-Stadt fungieren als ein einander ergänzendes Paar. Während in der Wohnung die Prozesse im Bewusstsein durch Träume in Gang gesetzt werden, werden sie in der Stadt hinterfragt und aufgearbeitet. Es ist hierbei eine Lotmansche klassifikatorische Grenze[465] zu erkennen. Sowohl die Wohnung als auch die Stadt sind semantisch als Formen eines vorgetäuschten Lebens vermittelt. Keuschnig steigt aber nicht aus diesem topographischen Raum heraus, z.B. durch einen Ortswechsel. Im Gegenteil, innerhalb von diesem Raum vollzieht sich der Entwicklungsprozess. Keuschnig überlegt an einer Stelle:

„Im nächsten Moment, während er bewegungslos auf der Place Blanche stand, wollte er sofort von Paris wegfahren. Aber dann machte er sich klar, daß eine Reise vielleicht früher etwas geändert hätte – jetzt nicht mehr. Für das, was ihm zugestoßen war, gab es keine Fluchtmöglichkeit. Es war ihm auch nicht zugestoßen – es war eingetroffen. Er war schon lange fällig gewesen. San Diego und das Ballen der Fäuste: das bedeutete, daß er hier bleiben würde, und daß er noch nichts verloren gab. Ich werde es euch zeigen! dachte er.“[466]

---

[464] Vgl. Die Dissertation von Volker Schmidt *Die Entwicklung der Sprachkritik im Werk von Peter Handke und Elfriede Jelinek* aus dem Jahr 2007, in der der Ursprung, die Entwicklung und Ausprägung des Begriffs *kairos* in der modernen Literatur ausführlich behandelt wird.

[465] Unter Semantisierung des Raumes nach Lotman versteht man semantische Teilbereiche in einer Erzählung, die in einem oppositionellen Verhältnis stehen. Die klassifikatorische Grenze ist demnach die semantische Grenze, die seitens der Figur zu überschreiten wäre, um in einem Teilbereich die sujethafte Aufgabe zu vollenden, und damit die Spannung aufzuheben. Zu der Grenzüberschreitung siehe mehr in: Juri M.Lotman: *Die Struktur literarischer Texte,* 4. Auflage, W.Fink, 1993.

[466] Peter Handke: *Die Stunde der wahren Empfindung*, S. 42.

Diese Passage vermittelt, dass Keuschnig, obwohl in einem geschlossenen Rahmen verharrend, den festen Entschluss fasst, aus diesem nicht herauszusteigen, sondern sich innerhalb dessen mit seinem Selbst auseinanderzusetzen. Da er kein topographisches Entkommen wählt, verlegt er seinen Widerstand auf ein Laufen durch den inneren Raum, der die oppositionelle Linie zum Außenraum stellt. Die Dynamik der Wandlungen im Innenraum wird bildhaft durch das Laufen in der Stadt veranschaulicht. Somit ist die klassifikatorische Grenze im topologischen Paar Innen-Außen zu suchen und die Grenzüberschreitung vollzieht sich im Inneren von Keuschnig. Diese Grenzüberschreitung bedeutet, den Weg zur eigenen Identität zu finden.

Die Zeit und der Raum bilden dementsprechend eine Einheit, denn beide werden durch eine intensive existenzielle Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich in den qualitativen inneren Zeitraum verlegt, und somit dem äußerlichen physischen Zeitraum entgegengesetzt.

4 *Die linkshändige Frau*

Die linkshändige Frau ist eine Erzählung von Handke, die zugleich die zweite Phase in der Entwicklung seiner Poetik abschließt. Während man in den ersten Werken traditionelle narrative Formen bloßstellte und nach neuen Verfahren suchte, um die

authentischen Erlebnisse zu vermitteln, ist für die Werke der zweiten Phase kennzeichnend, dass sie den privaten Geschichten den Eingang in die Literatur verschaffen, und dies durch einen neugewonnenen narrativen Umgang. Er reflektiert sich auch in der *Linkshändigen Frau,* in der der Ehebruch, bzw. die Trennung vom Lebenspartner thematisiert wird. Das Thema der Trennung ist mit der Suche nach der eigenen Identität eng verknüpft. Ferner trägt diese Erzählung, die 1976 veröffentlicht wurde, eine filmische Struktur, was auf die ursprüngliche Form eines Drehbuches zurückzuführen ist. Die Erzählung wurde 1978 unter Mitarbeit von Wim Wenders verfilmt.

4.1 Die Elemente der Geschichte

Da als eine Erzählung verfasst, ist die Handlung in *Die linkshändige Frau* auf wenige Figuren und Ereignisse reduziert. Das Thema kreist um die Trennung der 30-jährigen Marianne von ihrem Ehemann Bruno, mit dem sie den achtjährigen Sohn Stefan hat. Dabei werden die Zustände der Hauptfigur verfolgt, ohne sie aber näher zu begründen. Die sich daraus ergebende handlungsarme Geschichte würde dem folgenden linearen Schema entsprechen: Trennung – Aufarbeitung in der Einsamkeit – Ein-sich-öffnen gegenüber der Welt. Da diese Stationen ohne nähere Deutung aneinander gereiht werden, ist die ganze Geschichte in eine geheimnisvolle Aura eingehüllt. Der Anfang, der in *medias res* die Problematik der Trennung eröffnet, lässt viele Fragen ungeklärt. Denn Bruno, Verkaufsleiter einer Porzelanfirma und Mariannes Ehemann, kommt von seiner Geschäftsreise aus Finnland zurück und erfährt dabei, dass sich Marianne von ihm trennen möchte. Eine Einführungsgeschichte über ihre Vergangenheit wird elliptisch ausgelassen, so auch die Gründe dafür, warum sich die Ehepartner auseinandergelebt haben. Die Vorgeschichte, da nicht explizit genannt, ist aus Andeutungen zu erschließen, vor allem aus den Gesprächen zwischen Bruno und Marianne. Auch der weitere Verlauf

der Geschichte – Mariannes Suche nach einem neuen Zusammenhang[467] – wird durch den Entzug der Kommentare und Deutungen vor der Folie des Rätselhaften und Unausgesprochenen entfaltet. Ein offenes Ende unterstreicht abschließend die Absicht, die Geschichte durch keine kausalen Zusammenhänge zu vermitteln. Der Leser ist mit einer Abfolge von selbständigen Sequenzen konfrontiert, in denen vor allem die Gespräche und das Verhalten der Hauptfigur nur registriert werden. Hinter diesen handlungsarmen Abschnitten ist ein leidensvoller Prozess der Selbstverwiklichung angedeutet, begrifflich aber nicht definiert. Auf das Fehlen der kausalen Zusammenhänge zwischen einzelnen Sequenzen und ihre Funktion verweisen auch Rainer Nägele und Renate Voris in ihrem Beitrag zur Analyse der Erzählung:

„Indem auf Motivation verzichtet wird, sollen mechanisch und zwangshaft gebildete Zusammenhänge in Frage gestellt werden ... Daraus folgt die zweite Funktion: indem der Text Kausalzusammenhänge verweigert, behauptet er das Recht der einzelnen Figur auf ein Sein für sich ...“[468]

In der Geschichte gibt es keine logischen Verknüpfungen, keine eindeutige Auflösung, was nach Manfred Mixner eine Hermetik des Textes[469] zur Folge hat.

Die vorherrschenden Motive, die bearbeitet werden, sind Liebesbeziehung, Trennung, Einsamkeit, Wahrnehmung, Schauen, Identität. Sie kreisen um den thematischen Schwerpunkt der Suche nach Selbstverwirklichung. Eine besondere Stellung gebührt dabei dem Motiv der Einsamkeit. Das Motiv der Einsamkeit, in der Geschichte mehrmals variiert, wird als ein Zustand des Für-sich-seins zur Voraussetzung dafür, die eigene Identität zu erfassen. Marianne wählt diesen Zustand und entpuppt sich dadurch als eine opositionelle Figur zu den restlichen Figuren, die diesen Zustand meiden. Nach der Trennung von Bruno stellt ihre Freundin Franziska die Frage: „Was willst du tun allein?“[470] Und an einer weiteren Stelle: „Hast du allein gelebt?“[471] Franziska flüchtet vor diesem Zustand, verharrt in falschen Liebesbeziehungen, um nicht allein zu sein. Sie vermeidet dadurch die Auseinandersetzung mit der eigenen Identität und versteckt sich

[467] Vgl. Christoph Bartmann: *Suche nach Zusammenhang.* Wilhelm Braumüller, Wien, 1984, S. 222.
[468] Nägele Rainer/Voris Renate: *Peter Handke.* Beck, München, 1978, S. 68, 69.
[469] Manfred Mixner: *Peter Handke.* Athenäum Verlag, Kronberg, 1977, S. 233.
[470] Peter Handke: *Die linkshändige Frau.* Suhrkamp, Frankfurt, 2002, S. 21.
[471] Ebenda, S. 22.

hinter einer feministischen Weltsicht, die ihr eine vordefinierte Identität gewährt. Auch die restlichen Figuren zeigen eine oppositionelle Stellung durch ihre negative Beurteilung der Einsamkeit. Von Bruno heißt es, dass er in einen regressiven Zustand zurückfällt, sobald er allein ist: „Franziska: ... Auch Bruno hält es allein nicht aus. Er fällt dabei sofort in die alten Kinderunarten zurück, sagt er.“[472] Der Verleger, der Marianne eine Übersetzungsarbeit verschafft und sich um eine Liebesbeziehung mit ihr bemüht, bedroht Marianne mit der Einsamkeit:

„Der Verleger, nach einer Pause: ´Nun beginnt die lange Zeit Ihrer Einsamkeit, Marianne.´ Die Frau: ´Seit kurzem drohen mir alle.´ Zum Fahrer, der daneben stand: ´Und Sie, drohen Sie mir auch?´ Der Fahrer lächelte verwirrt.“[473]

Bruno prophezeit ihr aus Rache ein fürchterliches Ende in der Einsamkeit:

„Du läßt es dir also gutgehen, allein mit DEINEM Sohn, in einem schönen warmen Haus mit Garten und Garage, in der guten Luft! Wie alt bist du eigentlich? Bald wirst du einen faltigen Hals haben, und aus deinen Leberflecken werden Haare wachsen. Dünne Froschbeine, und der Körper darüber ein Plundersack. Älter und älter wirst du werden und sagen, daß dir das nichts ausmacht, und eines Tages wirst du dich aufhängen. Du wirst so unbeleckt ins Grab abstinken, wie du gelebt hast. Wie vergeht dir denn die Zeit bis dahin? Wahrscheinlich sitzt du herum und beißt an den Fingernägeln, nicht wahr?“[474]

Das Motiv der Einsamkeit wird im Fall des Schauspielers zugespitzt, der, im Unterschied zu anderen Figuren, die durch verlogene Beziehungen die Einsamkeit meiden, wegen seiner Ungeschicktheit, eine Rolle zu spielen, in der äußersten Einsamkeit verloren verharrt. Marianne dagegen setzt die Einsamkeit in einen produktiven Zustand um, in dem sie zur eigenen Identität findet und zu einem neuen Verhältnis zwischen Ich und sozialem Umfeld, das ihr Selbst nicht mehr bedroht.

Das Motiv der Wahrnehmung begleitet ebenso die Suche nach der eigenen Identität. Marianne perzipiert das private und soziale Umfeld als ein auferlegtes und entwickelt durch ihren Rückzug in die Einsamkeit eine Wahrnehmung, die nicht auf dem

[472] Ebenda, S. 34.
[473] Ebenda, S. 43.
[474] Ebenda, S. 57, 58.

Vordefinierten und Eingespielten basiert, sondern auf einem persönlichen aufmerksamen Verhältnis zwischen Ich und den Einzelheiten der äußeren Welt. Diese Wandlung wird zum Schluss in der Zeichenszene zum Ausdruck gebracht.[475] Keine eingespielte, sondern eine spontane authentische Kommunikation mit der Umwelt wird zu einem neuen Zusammenhang.

Das Motiv der Wahrnehmung ist ferner mit dem Motiv des Schauens eng verknüpft. Nägele und Voris verweisen auf das motivische Oppositionspaar Schauen/Starren, wobei das Schauen für die Offenheit gegenüber der Welt steht, und das Starren für die Verschlossenheit und gesellschaftliche Machtausübung.[476] Die Starre löst sich am Ende in die Bewegung.[477] Diese Wandlung, durch das Motiv des Schauens entwickelt, verweist auf einen bewusstvollen offenen Umgang mit der Umwelt, was die letzte Szene signalisiert:

„Am hellen Tag saß sie auf der Terrasse im Schaukelstuhl. Die Fichtenkronen bewegten sich hinter ihr in der spiegelnden Fensterscheibe. Sie begann zu schaukeln; hob die Arme. Sie war leicht angezogen, ohne Decke auf den Knien.“[478]

Marianne erweist sich als eine Figur, die die Umwelt in ihrer Verlogenheit durchschaut und aus diesem Spiel der Machtstrukturen scheiden möchte. Die überlegene Stellung wird durch das Strahlen ihrer Augen unterstrichen.[479] Sie verweisen auf das Geheimnisvolle und Tiefsinnige ihrer Natur. Das Leuchten der Augen als ein authentisches Merkmal ihres Wesens verbindet Rolf Günter Renner in seiner Analyse mit einem geheimnisvollen Geschehen, dass sich jeder Beschreibung wie Erklärung entzieht.[480] Das unaussprechbare Anderssein, durch das Leuchten der Augen veranschaulicht, verleiht geheimnisvolle, ja mythische Züge[481] der Figur Marianne.

---

[475] Ebenda, S. 99.
[476] Nägele/Voris: *Peter Handke,* S. 68.
[477] Ebenda.
[478] Peter Handke: *Die linkshändige Frau,* S. 99.
[479] Thomas K. Thornton: *Die Thematik von Selbstauslöschung und Selbstbewahrung in den Werken von Peter Handke.* Peter Lang, Frankfurt am Main, Bern, New York, 1983, S. 83. Vgl. auch Peter Pütz: *Peter Handke.* Suhrkamp, Frankfurt, 1982, S. 90.
[480] Rolf Günter Renner: *Peter Handke.* Metzler, Stuttgart, 1985, S. 106.
[481] Vgl. Manfred Durzak: *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur.* Kohlhammer, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1982, S. 137.

Die Figurenkonstellation, wie oben erwähnt, fußt auf einer oppositionellen Stellung zwischen der Hauptfigur und den restlichen Figuren. Die einzige Figur, die Marianne als einen selbstverständlichen Teil ihres Lebens akzeptiert, ist ihr Kind, das sein Bewusstsein und die Identität erst zu entwickeln hat.

Das Motiv der Identität enthüllt alle Widersprüche zwischen Marianne und den restlichen Figuren. Sowohl ihr Ehemann Bruno als auch der Verleger als potenzieller Liebhaber finden keinen Zugang zu Marianne, da sie ihre Existenz vor dem gesellschaftlich Vorprogrammierten entwickeln, das vor allem auf eingespielten Machtstrukturen fußt. So versteht Bruno die Ehe als ein Rollenspiel, das zugleich alle Sphären seines Lebens bestimmt. Er bevorzugt diese Determination als eine historisch bedingte und positive, während sich Marianne diesem Spiel entzieht:

„Bruno aß nicht nur seinen Teller leer, sondern wischte ihn auch noch mit einem Stück Weißbrot ganz sauber. Nachher sagte er, indem er ein Glas Calvados, das in dem Licht der Deckenlüster leuchtete, in der Hand hielt und es betrachtete: ´Heute hatte ich es nötig, so bedient zu werden. Welch eine Geborgenheit! Welch eine kleine Ewigkeit´ ... ´Im Flugzeug habe ich einen englischen Roman gelesen. Da gibt es eine Szene mit einem Diener, an dessen würdevoller Dienstbereitschaft der Held des Buches die reife Schönheit jahrhundertealten Feudaldienstes bewundert. Das Objekt dieser stolzen, respektvollen Dienerarbeit zu sein, das bedeutet ihm, wenn auch nur für die kurze Stunde des Teetrinkens, nicht allein die Versöhnung mit sich selber, sondern, auf eine seltsame Weise, auch die Versöhnung mit der gesamten menschlichen Rasse.´ Die Frau wendete sich ab; ...“[482]

Bruno rechtfertigt die historisch bedingten Machtstrukturen, während die Frau durch ihr Verhalten ihren Protest demonstriert. Sie wendet sich ab. In diesem Zusammenhang wird zum Beispiel im Beitrag von Gudrun Brokoph-Mauch festgehalten, dass Mariannes Erleuchtung, sich von Bruno zu trennen, als eine Befreiung vom „jahrhundertealten Feudaldienst der Frau am Mann“ [483] betrachtet werden könnte.

Marianne durchschaut Brunos Selbstfixiertheit, die er durch einen gesellschaftlichen Rollenmechanismus als einen natürlichen Zustand rechtfertigt. Dieser kommt in der

[482] Peter Handke: *Die linkshändige Frau,* S. 16.

[483] Gudrun Brokoph-Mauch: „Fiktion und Wirklichkeit in Peter Handkes *Wunschloses Unglück* und *Die linkshändige Frau*“ In: *Search of the Poetic real.* Hg. John F. Fetzer, Roland Hoermann, Winder McConnell, Kümmerle Verlag, Göppingen, 1989, S. 71.

Szene zum Ausdruck, in der er nach der Reise seine Frau erneut in die Schranken ihrer Rolle als Geliebte weisen möchte:

„Im Wohnraum, während die Frau und Bruno gemeinsam die verstreuten Kindersachen von den verschiedenen Spielen des Tages aufräumten, richtete Bruno sich auf und sagte: ´Mir summen noch die Ohren von dem Flugzeug. Laß uns ganz feierlich essen gehen. Mir ist es heute abend zu privat hier, zu – verwünschen. Zieh dir das Kleid mit dem Ausschnitt an, bitte.´ Die Frau, die noch hockte und weiter aufräumte, fragte: ´Und was ziehst du an?´ Bruno: ´Ich gehe, wie ich bin; das war doch immer so ...“[484]

Marianne stört die Kommunikation, in der sie als Person gar nicht wahrgenommen wird. Auch nach der Trennung wird sie Bruno darauf aufmerksam machen, dass sie seine Selbstfixiertheit nicht akzeptieren will:

„Er spuckte zur Seite: ´Du und dein neues Leben! Ich habe noch nie eine Frau gesehen, die ihr Leben auf die Dauer geändert hat. Nichts als Seitensprünge – danach wieder die alte Leier. Weißt du was? Das, was du jetzt tust, wirst du später als vergilbte Zeitungsausschnitte durchblättern, als einziges Ereignis in deinem Leben! Und dabei wird dir klar werden, daß du nur der Mode nachgelaufen bist: Mariannes Wintermode!´ Die Frau: ´Das hast du dir vorher ausgedacht, nicht wahr? Du willst gar nicht mit mir reden, gar nicht mit mir sein.´ Bruno schrie: ´Lieber spräche ich mit einem Gespenst!´ Die Frau: ´Du siehst furchtbar traurig aus, Bruno.´[485]

Da Bruno in seiner vorgetäuschten Identität eingekapselt ist, kann er auch nach der Trennung die überlegene Wahrnehmung seiner Frau nicht verstehen. Die vorgetäuschte Identität, die nur ein Schauspiel ist, demonstriert Bruno noch einmal in seinem Büro:

„Bruno sagte zu dem Kind: ´Stefan, ich werde dir jetzt zeigen, wie ich die Leute einschüchtere, die zu mir ins Büro kommen.´... ´Erst einmal zwänge ich mein Opfer mit seinem Stuhl auf einen sehr engen Raum, wo es sich machtlos fühlt. Ich spreche ganz nah vor seinem Gesicht ... und das wichtigste dabei ist das Einschüchterungsgesicht.´ Er setzte sich vor die Frau hin und fing zu starren an; ... ´Ich habe mir auch eine bestimmte Salbe aus Amerika kommen lassen: die tue ich mir um die Augen, sie hindert mich am Blinzeln; oder um den Mund, da verhindert sie ein Mundzucken.´ Er rieb sich tatsächlich eine Salbe um die Augen: ´Und das ist nun also mein Macht-Starren, mit dem ich hoffe, bald Vorstandsmitglied zu sein.´“[486]

---

[484] Peter Handke: *Die linkshändige Frau,* S. 15.
[485] Ebenda, S. 58, 59.
[486] Ebenda, S. 47, 48.

Marianne ist fest entschlossen, sich seinem rollengesteuerten Umfeld zu entziehen, wenn sie sich auch dessen bewusst ist, dass die Alternative bleibt, sich einer ungewissen Einsamkeit auszuliefern. Sie lässt nicht mehr zu, ihre Person von anderen bestimmen zu lassen. So redet sie vor dem Spiegel: „´Meint, was ihr wollt. Je mehr ihr glaubt, über mich sagen zu können, desto freier werde ich von euch.´“[487] Sie will ihre authentische Persönlichkeit kennenlernen, die sie gegen alle Sprachfallen von Deutung scharf verteidigt. Deswegen geht sie auch mit der Sprache anders um, da sie die Sprache der Umgebung als einen Zwangsmechanismus und die Bedrohung der persönlichen Artikulation erlebt.[488] Das opositionelle Verhältnis zur Sprache wird an der Figur Franziska veranschaulicht. Franziska löst alle Lebensfragen durch feministische Begriffe, während das Leben selbst an ihr vorbei geht. In dem Kommentar zu ihrer Persönlichkeit wird deutlich, dass sie sich in ihrem tiefsten Inneren dessen bewusst ist, das pure Menschliche nie erreichen zu können, so wie sie das in Mariannes Umgang mit dem Kind erlebt hat:

„(Manchmal passierte es Franziska, daß sie plötzlich, über gar nichts Bestimmtes, in eine sprachlose Gerührtheit ausbrach, wobei ihr Gesicht in der Entspannung eine Ähnlichkeit mit vielen anderen, und sehr verschiedenen, Gesichtern bekam – als entdecke sie in dieser unbestimmten Rührung sich selber.)“ [489]

Franziska lebt nach dem Motto der vordefinierten Vorstellungen, statt nach einer authentischen Erfahrung und den Vorstellungen aus persönlicher Überzeugtheit, wie es ihre Erfahrung mit dem Krämerladen belegt[490] oder ihre Stellung zu den Kindern, die sie als Last und Bedrohung erlebt.

Im Verhältnis zu anderen Figuren ist es in Bezug auf die Sprache symptomatisch, dass alle nach dem Muster des Vorbestimmten die Gründe für Mariannes Trennung und ihre neue Zukunft nennen, nur sie nicht. Während die anderen vortäuschen, dass sie das Leben im Griff haben, ist Marianne die einzige Figur, die sich selbst offen gesteht, dass sie auf

[487] Ebenda, S. 29.
[488] Vgl. die Analyse zur Sprachskepsis als Merkmal der Erzählung In: Kurt Blattner: *Zu Peter Handkes Sprachverständnis.* Schweizer Buchagentur, Bern, 1982, S. 73.
[489] Peter Handke: *Die linkshändige Frau,* S. 23.
[490] Ebenda, S. 33.

der Suche nach der wahren Identität herumirrt und ihre Selbstverwirklichung erst zu erkämpfen hat. Die Sprachverlogenheit und Sprachstarre der restlichen Figuren zeigen, wie die Sprache ein mächtiges Instrument wird, ein Schauspiel von Identität für die wahre Identität auszugeben. Dies kommt in zahlreichen Dialogen zum Ausdruck, in denen Marianne im Umgang mit den Gesprächspartnern anders erscheint, da sie auf alle Fragen spontane und ehrliche Antworten bietet. So antwortet sie immer ehrlich auf die Fragen von Bruno, obwohl sie verstritten sind, sie spielt nichts vor. Im Gespräch mit dem Verleger beantwortet sie seine eindringlichen Fragen offen, und verschafft damit eine unüberbrückbare Kluft zwischen ihrem spontanen menschlichen Umgang und seiner eingespielten Überlegenheit:

„Der Verleger: ´Sind sie allein?´ Die Frau:´Das Kind ist bei mir, wie immer. Es schläft.´ Der Verleger: ´Ich bin auch allein. Es ist eine klare Nacht heute. Ich sehe bis zu den Hügeln hinauf, wo sie wohnen.´ Die Frau: ´Ich würde sie gern am hellen Tag sehen.´ Der Verleger: ´Sind sie auch fleißig, Marianne? Oder sitzen sie nur herum, da draußen in der Einöde?´ Die Frau: ´Ich bin mit Stefan heute in der Stadt gewesen. Er versteht mich nicht: die Bankhochhäuser, die Tankstellen, die U-Bahnstationen findet er nämlich wunderbar.´ Der Verleger: ´Vielleicht gibt es da wirklich eine neue Schönheit, die wir nur noch nicht sehen können. Ich liebe die Stadt auch. Von der Dachterrasse des Verlagshauses sehe ich bis zum Flughafen hin, wo in der Ferne die Flugzeuge landen und aufsteigen, ohne daß man sie hört. Das gibt ein zartes Bild, das mich im Innersten belebt.´ Und nach einer Pause: ´Und was werden sie jetzt tun?´ Die Frau: ´Mich schön anziehen.´ Der Verleger: ´Also wollen wir uns doch treffen?´ Die Frau: ´Ich werde mich schön anziehen zum Weiterarbeiten. Ich habe plötzlich Lust dazu.´ Der Verleger: ´Nehmen Sie Tabletten?´ Die Frau: ´Manchmal – um wach zu bleiben.´[491]

Aus dieser anders gesteuerten Kommunikation ziehen sowohl Bruno als auch Verleger Schlüsse, dass Marianne anders[492] ist, sind aber nicht in der Lage dieses Anderssein zu formulieren. Der Verleger, der sich hinter seinem sprachlichen Machtmechanismus versteckt, wird von Marianne immer wieder durchschaut. Sein unmenschlicher Umgang mit dem Fahrer oder dem jungen Mädchen zeigen, wie das Schauspiel von Überlegenheit und Macht dem Menschlichen entgegengestellt ist. Die Erniedrigung von anderen oder die Aggressivität entpuppen sich als eine Ohnmacht des vorgetäuschten Ichs. Ähnlich

[491] Ebenda, S. 52, 53.
[492] Vgl. Ebenda, S. 14, 38.

verhält es sich bei Bruno, der aus regressiven Angstanfällen Marianne gegenüber aggressiv wird. Dabei geht Marianne im Gegensatz zu anderen Figuren sehr behutsam mit der Sprache um. Während die anderen alles auf einen Begriff zu bringen versuchen, so Bruno, Franziska oder der Verleger, wird bei Marianne deutlich, dass sie jede vordefinierte sprachliche Formulierung a priori ablehnt, und die Autonomie der Persönlichkeit hoch schätzt. Die Persönlichkeit als Phänomen, das durch Sprache nicht zu erfassen ist, kommt in ihrem Dialog mit der Verkäuferin zum Ausdruck:

„Die Verkäuferin deutete auf die leere Kasse, und die Frau sagte in dem gleichen leisen Ton, sie würde wegen des Wechselgeldes morgen vorbeikommen. ´Oder besuchen Sie mich. Ja, besuchen Sie mich!´ Sie schrieb schnell ihre Adresse auf. ´Sie sind doch allein mit dem Säugling, nicht wahr? Es tut gut, in einer Boutique einmal jemand andern als ein geschminktes Gespenst zu sehen. Verzeihen Sie, daß ich von Ihnen rede, als dürfte ich das; als könnte ich das.´[493]

Das Ich und sein Verhältnis zur Welt bleiben für Marianne keine vorbestimmten Phänomene. Ihre sprachliche Artikulation soll auf authentischen Erlebnissen und Überzeugungen, die sinnlich erfahrbar sind, fußen, und deswegen nicht für selbstverständlich hingenommen werden. Diese Einstellung wird im Fall des schweigenden Schriftstellers noch einmal zugespitzt, der von dem auf eingespielte Kommunikation ausgerichteten Verleger scharf kritisiert wird. Die Macht und das Geld als gesellschaftliche Normen bestimmen auch den Sprachvorrat, der keine authentische menschliche Artikulation außerhalb dieses Rahmens duldet. Der Schriftsteller ist auch Mariannes Vater, der aus demselben Grund keine großen Werke mehr schreibt. Die authentische Schöpfung als ein von der Gesellschaft abgetanes anachrones Übel steht im scharfen Gegensatz zu einem montierten literarischen Werk, das sich im gesellschaftlich vorbestimmten Sprachduktus erschöpft.

Marianne besteht auf ihrer Suche nach der eigenen Identität, trotz aller sprachlichen Zergliederungen ihrer Lage. Diese Suche wird immer wieder durch die zitierten Texte reflektiert. Ihre Übersetzungstexte widerspiegeln die eigene Lebenssituation. Das Zitieren des Schulaufsatzes hat die gleiche Funktion, nämlich die Sehnsucht nach einer neuen Welt zu artikulieren. Der Text der Single-Platte, der die Symbolik des Titels aufgreift,

[493] Ebenda, S. 83, 84.

reflektiert ihre unerkannte Stellung in der Umgebung, und die Sehnsucht nach einem anderen Raum, wo sich ihre Authentizität offen wahrnehmen ließe. So wird die Schrift zu einem Spiegel, einer Veräußerlichung der Innerlichkeit – eine programmatische Schlussfolgerung, welche die Umsetzung der persönlichen Erfahrung in die Schrift als möglich propagiert.

Das Besondere, das schon im Titel als Linkshändigkeit angedeutet ist, ist ein Leitfaden, der die Autonomie und Einmaligkeit der Figur Marianne durch die unaussprechbaren inneren Wandlungen zu bewahren sucht.

4.2 Das Verhältnis von Diskurs und Geschichte

Das Unaussprechbare und Geheimnisvolle als Attribute der Innerlichkeit werden durch den Diskurs und dem sich daraus ergebenden narrativen Umgang mit der Geschichte bis zum Ende bewahrt. Der Erzähler ist ein distanzierter Betrachter, ein heterodiegetischer Erzähler, der die externe Fokalisierung die ganze Geschichte durch beibehält. Durch die Distanz des Erzählers wird erreicht, dass das Innere außerhalb des sprachlich Definierten konsequent bleibt. Er verzichtet auf Erläuterungen und Kommentare, mit wenigen Außnahmen, wie es die Charakterisierung der Figur Franziska und der Figur des Verlegers zeigen. Er lässt die Figuren sprechen, ohne die Gespräche zusätzlich zu begründen. So herrscht der dramatische Modus vor, der die Dialog-Passagen nur festhält. Der Bericht, der als ein Begleiter der zahlreichen Dialoge auftritt, registriert nur die Handlungen, die Außenwelt, ohne in die Innerlichkeit der Figuren einzudringen. Eine solche Erzählstrategie, wie es aus der Äußerung von Peter Handke hervorgeht, war eine vorgeplannte Absicht des Autors:

„ ... nach einigen Büchern, in denen das ´Er dachte´, ´er fühlte´, ´er empfand´ viele Sätze eingeleitet hatte, wollte ich eine Prosa ausprobieren, in der das Denken und Fühlen der Figuren nie beschrieben würde: wo also statt: ´Sie hatte Angst´stünde: ´Sie ging´, ´sie schaute aus dem Fenster´, ´sie legte sich neben das Bett

des Kindes´ usw. – Und diese Art Beschränkung empfand ich, was meine literarische Arbeit betrifft, als befreiend.“[494]

Durch die bloßen Registrierungen der Gespräche und Handlungen gewinnen die einzelnen Sequenzen an Selbstständigkeit und entziehen sich jeglichem kausalen Zusammenhang. Ein solches narratives Verfahren distanziert diese Erzählung von den vorigen Werken, in denen, obwohl sie die thematische Gemeinsamkeit der Trennung vom Lebenspartner aufweisen, der Erzähler das Innere der Figuren beleuchtet, wie im *Kurzen Brief zum langen Abschied* oder in der *Stunde der wahren Empfindung*. In *Wunschloses Unglück* ist auch eine distanzierte Erzählweise präsent, da man in das Innere der Hauptfigur nicht eindringt, dies wird aber durch viele Kommentare und Begründungen im Bericht ersetzt. In diesem Sinne ist die *Linkshändige Frau* eine Zuspitzung der distanzierten Haltung, da sich der Erzähler als ein Objektiv bewegt, das die äußeren Vorkommnisse nur registriert. Christoph Bartmann nennt eine solche Strategie die asketische Außensicht.[495] Durch dieses Verfahren wird die Innerlichkeit der Figur Marianne bis zum Ende im Geheimnisvollen bewahrt. Ihre wenigen Selbstgespräche, die als Monologe vermittelt werden, registrieren nur die ausgesprochenen Gedanken, ohne sie näher zu kommentieren. Das Geheimnisvolle an der Figur Marianne wird auch dadurch bewahrt, dass sie, im Gegensatz zu anderen Figuren, von dem Erzähler konsequent als „die Frau“ angesprochen wird, was signalisiert, dass sie durch eine Nennung als bekannt und definiert erscheinen würde. Nicht zuletzt wird dieses Geheimnisvolle auch durch Gespräche aufrechterhalten. Alle Figuren bieten Begründungen an, während Marianne nichts erklärt und die äußeren Tatsachen nur festhält. Dem Erzähler gelingt es ferner, durch die Beibehaltung der externen Fokalisierung die Handlungen der Frau zu verfolgen. Dadurch werden aber die inneren Wandlungen, wenn auch nicht explizit dargestellt, doch angedeutet. In der Analyse von Manfred Mixner wird dieser Punkt zum Ausdruck gebracht:

„Der Erzähler weiß nicht, was seine Figuren denken, er hält nur fest, was sie sprechen, was sie erleben (d.h. was ihnen widerfährt), was sie sehen, wie sie sich in bestimmten Situationen verhalten, aber er beschreibt

[494] Das Zitat ist Thornton entnommen. In: Thomas K. Thornton: *Die Thematik von Selbstauslöschung und Selbstbewahrung in den Werken von Peter Handke,* S. 76.
[495] Vgl. Christoph Bartmann: *Suche nach Zusammenhang,* S. 220.

nicht explizit ihre Empfindungen, Gefühle, Gedanken. Diese Distanz ist jedoch nur eine scheinbare. Sieht man den Text genau an, erkennt man, daß die Beschreibung wiederum ´nur´ eine Projektion von Bewusstseinszuständen ist, eine Veräußerlichung von extremer Innerlichkeit, erfahrbar gemacht in einem poetischen Akt.“[496]

Die innere Verfassung nach der Trennung von Bruno wird beispielsweise durch Tanz und Hüpfen veranschaulicht:

„Die Frau antwortete ohne Boshaftigkeit, eher fürsorglich: ´Für die ersten Tage kannst du sicher zu Franziska ziehen. Ihr Lehrerkollege hat sie gerade verlassen.´ Bruno: ´Ich werde es mir beim Kaffee überlegen.´ Er ging zum Hotel zurück, und sie verließ den Park. In der langen Allee, die zu der Siedlung hinausführte, machte sie einen Hüpfschritt; fing auf einmal zu laufen an. Zuhause zog sie die Vorhänge auf, schaltete den Plattenspieler an und bewegte sich wie tanzend, bevor noch die Musik einsetzte.“[497]

Ihre Nervosität in der Wohnung wird durch aggressives Verhalten gegenüber dem Kind dargestellt:

„Das dasitzende Kind schaute zu, wie sie sich ruckhaft um es herumbewegte. Sie bürstete den Sessel ab, auf dem es saß, und bedeutete ihm stumm, aufzustehen. Kaum aufgestanden wurde es von ihr mit dem Ellbogen weggestoßen, wobei sie schon seinen Sitz säuberte, der gar nicht schmutzig war. Das Kind zog sich ein wenig zurück und blieb still, wo es war. Plötzlich warf sie mit aller Kraft die Bürste nach ihm, traf aber nur ein Glas, das zerbrach. Sie ging mit geballten Fäusten auf das Kind zu, das nur schaute.[498]

Ihre Ängste widerspiegeln die äußeren Vorkommnisse in der Stadt, die für eine alleinerziehende Mutter als bedrohlich erscheint:

„Zwei Burschen gingen ganz nah an ihr vorbei und rülpsten ihr ins Gesicht. Sie gingen in eine öffentliche Toilette am Fluß, wo sie mit dem Kind, das sich nicht allein hineinwagte, in das Männerpissoir mußte. Sie schlossen sich in eine Kabine ein; die Frau machte die Augen zu und lehnte sich mit dem Rücken an die Tür. Über der Trennwand zur Nachbarkabine – die Wand reichte nicht bis zur Decke – erschien plötzlich der Kopf eines Mannes, der nebenan hochsprang; dann noch einmal. Dann zeigte sich das grinsende

[496] Manfred Mixner: *Peter Handke,* S. 229.
[497] Peter Handke: *Die linkshändige Frau,* S. 19.
[498] Ebenda, S. 54.

Gesicht des Mannes zu ihren Füßen, da die Trennungswand auch nicht ganz zum Boden ging. Sie flüchtete mit dem Kind aus der Toilette und rannte weg, stolpernd wegen des kaputten Schuhs ...“[499]

An keiner Stelle werden aber diese Zustände aus der Sicht von Marianne begründet oder aus der Sicht des Erzählers kommentiert und beurteilt. So wird die Erzählstrategie, wie es in der Analyse von Anja Pompe verdeutlicht wird, ein „montierendes Zeigen statt vermittelndes Deuten, Aufzählen und Beschreiben, statt Erklären und Erläutern“[500].
Dass die ganze Geschichte auf Registrierungen von zusammenhanglosen einzelnen Sequenzen basiert, beeinflusst ferner auch die Gestaltung der Zeit, da eine lineare Abfolge von selbständigen Bildern ohne Analepsen und Prolepsen vor sich herschreitet. Christine Winkelmann erläutert eine solche Zeitstrategie auf folgende Weise:

„Wir sehen oder hören nichts von ihren Gedanken, wir erfahren nichts von ihrer Vergangenheit oder ihrer Zukunft: jedes Bild strahlt fast absolute Gegenwärtigkeit aus ... Es ´geschieht´ kaum etwas, die Zeit tröpfelt, die Dinge nehmen nur langsam ihren (eigenen) Lauf.“[501]

Aus der Gestaltung der Zeit ergeben sich selbständige zeitliche Sequenzen, in denen vorherrschend eine Deckung zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit zu beobachten ist. Die Deckung ergibt sich vor allem aus zahlreichen Dialogen, die der Geschichte eine dramatische Struktur verleihen. In den Berichtpassagen sind außerdem Raffungen und elliptische Stellen präsent. Da es immer wieder zu Schnittsequenzen kommt, sind die Ellipsen eine natürliche Konsequenz einer solchen Verfahrensweise. Die folgende Stelle ist ein Beispiel für diese Zeitstrategie:

„Allein, hockte die Frau in der Küche vor dem offenen Fach, in dem der Abfalleimer stand, den nicht leergegessenen Teller des Kindes in der Hand, den Fuß schon auf den Tritt des Eimers gestellt, so daß der Deckel aufstand ...

---

[499] Ebenda, S. 50.
[500] Anja Pompe: *Peter Handke. Pop als poetisches Prinzip.* Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Band 15, Hg. Klaus Amann, Hubert Lengauer, Karl Wagner, Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien, 2009, S. 168.
[501] Christine Winkelmann: *Die Suche nach dem Grossen. Wahrnehmung und Weltbezug bei Botho Strauss und Peter Handke.* Peter Lang, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris, 1990, S. 163.

In der Nacht, auf dem Rücken im Bett liegend, öffnete die Frau einmal ganz weit die Augen. Völlige Geräuschlosigkeit; sie lief zum Fenster und machte es auf; aber die Stille wich nur einem leisen Geraune. Sie ging ins Zimmer des Kindes, ihre Decke im Arm, und legte sich neben dessen Bett auf den Boden.
An einem folgenden Morgen saß die Frau im Wohnraum tippend vor einer Schreibmaschine.“[502]

Die Übergänge zwischen Schnittsequenzen als elliptische Punkte führen dazu, dass sich daraus ein monotoner Duktus ergibt, der die einzelnen Zeitsequenzen bloß festhält, ohne sie miteinander in einen Bezug zu bringen. Die parataktischen Sätze, die an solchen Stellen dominieren, verstärken zusätzlich den Eindruck von bloßen Registrierungen der Außenwelt. Einen solchen Umgang mit der Zeit deutet Thomas K. Thornton als Zerstörung des Zeitkontinuums zwischen einzelnen Satzgliedern. Sie würde die Kontinuität auf Einzelmomente reduzieren.[503]
Die Zeit wird in der Erzählung auch thematisch aufgegriffen. Ein oppositionelles Verhältnis in der Auffassung der Zeit zwischen Marianne und den restlichen Figuren ist eindeutig. Während die anderen Figuren ein Zerfließen der physischen Zeit in den alltäglichen Tätigkeiten ohne Reflexion für selbstverständlich nehmen, besteht Marianne auf einem Innehalten und Durchdenken der Zeit. Sie verinnerlicht die Zeit als eine geistige Größe, indem sie außerhalb der äußerlichen Abläufe eine Kontemplation in der Gegenwart anstrebt. Ein Gegenpol ist beispielsweise der Verleger, der die Zeit mit Leistung gleichsetzt, und seinen Fahrer skrupellos stundenlang im Auto sitzen lässt. Die Problematik des gesellschaftlich determinierten Umgangs mit der Zeit, die auf ein pures Ereilen der Menschen im physischen Zerfließen reduziert wird, wird am Beispiel der Schule zu einem Höhepunkt gebracht:

„Beim Essen erzählte das Kind: ´Es gibt was Neues in der Schule. Unsere Klasse braucht jetzt nur noch vier Minuten, um Mäntel und Schuhe auszuziehen – Pantoffel und Schulkittel anzuziehen. Der Direktor hat heute die Zeit gestoppt, mit einer echten Stoppuhr. Und am Anfang des Schuljahrs waren wir noch bei zehn Minuten! Der Direktor sagte, bis zum Schuljahrsende könnten wir leicht den Rekord auf drei Minuten drücken. Wir wären auch heute schon so schnell gewesen, wenn nicht der dicke Jürgen sich mit den Mantelknöpfen so verheddert hätte. Und dann hat er den ganzen Vormittag geweint ... Weißt du, wie wir

[502] Peter Handke: *Die linkshändige Frau,* S. 26, 27.
[503] Vgl. Thomas K. Thornton: *Die Thematik von Selbstauslöschung und Selbstbewahrung in den Werken von Peter Handke,* S. 82.

die drei Minuten schaffen werden? Wir fangen gleich im Treppenhaus zu laufen an und ziehen uns schon im Laufen alles aus!'"[504]

Marianne dagegen besteht auf einer Verinnerlichung der Zeit, in der sie jede Einzelheit durch einen bewusstvollen Kontakt vergegenwärtigen kann, ohne Anspruch auf den physischen Ablauf und die veräußerlichte Leistung. Sie verharrt in einer verinnerlichten Zeit, in welcher jeder Moment aufmerksam durchdacht wird. Aus diesem Grunde erscheinen die einzelnen Sequenzen nach Bartmann als stehende Bilder. Christoph Bartmann notiert dazu: „Durch die Bewegungslosigkeit des Bildes wird die Alltäglichkeit aus der sozialen Zeit herausgehoben und ästhetisch-kontemplativer Zeit übergeben."[505]
Der innere Umgang mit der Zeit wird paradoxerweise durch die Registrierungen des Äußeren veranschaulicht. Dies zeigt aber, wie die Zeichenszene verdeutlicht, dass sich die quantitative und qualitative Zeit nicht ausschließen, sondern in ein produktives Verhältnis umgesetzt werden. Marianne hält inne und zeichnet ihre neue Lebensform, in der jede Einzelheit des Äußeren in ihrem Inneren eine Reflexion verursacht. Signifikant dabei bleibt, dass sich dieser Austausch durch das Bild präsentieren lässt, und nicht durch sprachliche Begriffe.

4.3 Filmische Elemente in *Die linkshändige Frau*

Die linkshändige Frau wurde 1975 zunächst in Form eines Drehbuches verfasst, ein Jahr später zur Erzählung umgearbeitet. Sie wurde 1978 unter Regie von Peter Handke und Produktion von Wim Wenders verfilmt. Die Entstehungsgeschichte verdeutlicht die filmische Struktur, die das Werk aufweist.
Die Erzählung ist, wie in der Analyse hervorgehoben, aus Dialogen und Berichtpassagen konstruiert. Allein die zahlreichen Dialoge verweisen auf die filmische Struktur. Hinzu kommt, dass viele Berichtpassagen als Regieanweisungen präsentiert sind:

[504] Peter Handke: *Die linkshändige Frau,* S. 31.
[505] Christoph Bartmann: *Suche nach Zusammenhang,* S. 222.

„Sie stieg zuerst ins Auto und öffnete ihm die Tür zum Nebensitz. Er blieb noch draußen stehen, schaute vor sich hin. Er schlug sich mit der Faust an die Stirn; hielt sich dann mit den Fingern die Nase zu und blies sich die Luft aus den Ohren, als seien ihm diese von dem langen Flug noch verstopft.“[506]

Ebenso an einer weiteren Stelle:

„Franziska hob ihr leeres Glas zum Mund; machte daran Trinkbewegungen. Sie setzte das Glas ab und schaute zwischen der Frau und dem Kind hin und her, wobei ihr Gesicht allmählich weich wurde.“[507]

Auch der Erzähler und die Fokalisierung in der Geschichte sind der filmischen Technik angepasst. Der Erzähler regisitriert nur die äußeren Vorkommnisse, die Gedanken und Gefühle der Figuren werden dabei ausgespart. Diese „objektive“ Art der Vermittlung von Wirklichkeit ähnelt einem camera-eye. Die externe Sicht entspricht der filmischen Technik.

Da die kausalen Zusammenhänge ausgefallen sind, wird der Leser mit selbständig „stehenden Bildern“[508] konfrontiert. So wechseln die Bilder, indem sie sich handlungsarm beispielsweise in der Wohnung, im Büro oder anderswo abspielen. Manfred Durzak bezeichnet die einzelnen Sequenzen als „stationäre Situationen“.[509] In Bezug auf diese Bilderfolge verweist Thomas Bleicher auf die mediale Vermittlung des Lebens. Er bezeichnet *Die linkshändige Frau* als einen neuen Literaturtyp, nämlich als filmische Literatur. Außer der Bilderfolge zählt er weitere Textkonstituenten für die neue Gattung, wie die Reduktion des Sprechens, die Kraft des Imaginierten oder den Realitätsrekurs.[510]

Die für die filmische Technik typischen parallelen Szenen kommen in der Erzählung auch vor:

„Die Verkäuferin löste sich vom Verleger und beugte sich herab, um mitzuwürfeln ... Der Verleger und Franziska, ihre gefüllten Gläser in der Hand, gingen im Kreis umeinander herum. Bruno schnitt dem Kind

---

[506] Peter Handke: *Die linkshändige Frau,* S. 11.
[507] Ebenda, S. 23.
[508] Siehe Christoph Bartmann: *Suche nach Zusammenhang,* S. 219.
[509] Manfred Durzak: *Peter Handke,* S. 139.
[510] Thomas Bleicher:“Filmische Literatur und literarischer Film – Peter Handkes Erzählung ´Die linkshändige Frau´ und Sembene Ousmanes Film ´Xala´ las Paradigmata neuer Kunstformen“ In: *Komparatistische Hefte,* Heft 5/6, Literatur und die anderen Künste, Universität Bayreuth, Lorenz Ellwanger, Bayreuth, 1982, S. 124.

im Badezimmer die Fußnägel. Der Verleger und Franziska gingen im Flur lächelnd langsam aneinander vorbei. Bruno stand neben dem Kind, das im Bett lag.“[511]

Die oft vorkommenden Schnittseqenzen, durch Ellipse und Raffung gekennzeichnet, ähneln den filmischen Schnitten. Manfred Durzak bezeichnet diese Stellen als Montage von einzelnen Textblöcken.[512] Sie trennen die einzelnen Bilder und raffen dabei die erzählte Zeit, wobei die Übergänge als elliptische Punkte immer wieder die Handlung unterbrechen. Die filmischen Elemente in der Erzählung behandelte auch Anja Pompe in ihrer Monographie, in der sie auf die Bedeutung der Zeit verweist, deren Gestaltung filmische Merkmale aufweist:

„Im Vordergrund des diskursstrukturell bedeutsamen Elements der *Zeitgestaltung* steht dagegen das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit, wobei neben der filmtypischen Form des zeitdeckenden Erzählens und des elliptischen Übergangs zwischen einzelnen Szenen nicht nur die technischen Tricks der Zeitlupe und des Zeitraffers realisiert werden, sondern auch die Erscheinung der filmspezifischen Rückblende ... Wird der verlangsamte Zeitfluss hier wie dort durch die Konzentration auf belanglose aktionsarme Augenblicke hervorgerufen, manifestiert sich das zeitraffende Erzählen in Aussparungen oder Zeitsprüngen, die die Erzählzeit gegenüber der erzählten Zeit verkürzen und aufeinander folgende Momentaufnahmen trennen, Filmschnitte mithin nachahmen.“[513]

Die linkshändige Frau lässt sich somit als eine Erzählung lesen, die sich durch Anpassung der Zeit, des Modus und der Erzählinstanz den filmischen Techniken angenähert hat. Die Überschneidung und Annäherung von verschiedenen Medien machte es möglich, sie als „einen neuen Literaturtyp“[514] auch verfilmen zu können.

5 Zusammenfassung

Aus der Analyse der vier Erzählungen, die der Gegenstand dieser Untersuchung waren, geht hervor, dass sie in Bezug auf die narrativen Verfahren gemeinsame Merkmale

[511] Peter Handke: *Die linkshändige Frau,* S. 89, 90.
[512] Manfred Durzak: *Peter Handke,* S. 140.
[513] Anja Pompe: *Peter Handke. Pop als poetisches Prinzip.* Hg. Klaus Amann, Hubert Lengauer und Karl Wagner, Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien, 2009, S. 166, 167.
[514] Thomas Bleicher: „Filmische Literatur und literarischer Film ...“, S. 124.

aufweisen, und somit ein einheitliches Opus bilden, das im Vergleich zu den Werken aus den 60er Jahren als eine neue narrative Phase betrachtet werden kann. Alle vier Werke sind in der ersten Hälfte der 70er Jahren entstanden. Die literaturgeschichtliche Konsequenz dessen ist, dass sie unter dem Einfluss des Neuen Subjektivismus erschienen sind, was in allen vier Werken zu belegen ist. In diesem Zusammenhang unterscheiden sie sich von den vorigen Werken vor allem darin, dass der Fokus nicht mehr auf der Auflösung der traditionellen narrativen Strukturen liegt, und dass eine Lösung von dem Einfluss des Nouveau Roman zu beobachten ist. Sie ist unter anderem im Rückgriff auf die Chronologie, individuelle Charakterisierung der Figuren und die Deutung der präsentierten Geschichte festzuhalten. Kennzeichnend für alle vier Werke ist der Umstand, dass sie den privaten Geschichten einen Eingang in die Literatur ermöglichen und daher entscheidend biographisch gefärbt sind. Was in der ersten Phase als Kritik an der traditionellen Erzählweise zu erkennen war, nämlich die Gestaltung von fiktiven Geschichten nach dem Aristotelischen Grundsatz der Wahrscheinlichkeit abzulehnen, ist hier durch die Umsetzung des Privaten und Authentischen in ein fiktionales Werk zu einer neuen Schreibmethode geworden, die schließlich auch einen neuen narrativen Umgang mit der Geschichte zur Folge hatte.

Das vorherrschende Thema, das Handke in diesen Werken aufarbeitete, ist die Trennung vom Lebenspartner. Im *Kurzen Brief zum langen Abschied* ist es die Trennung von Judith, in *Die Stunde der wahren Empfindung* die Trennung von Stefanie, in *Die linkshändige Frau* die Trennung von Bruno. Die Auflösung der Ehe erweist sich auf der Ebene der Tiefenstruktur als ein initiales Moment für eine umfassendere Trennung von den auferlegten sozialen Rollen, welche die Entwicklung des Individuums von Kind an prägen. Aus diesem Grunde wird die Trennung vom Lebenspartner zugleich als eine Trennung von der Kindheit problematisiert, was vor allem in *Der kurze Brief zum langen Abschied* und *Die Stunde der wahren Empfindung* zum Ausdruck kommt. Die Trennung wird ferner mit der Problematik der Suche nach der wahren Identität eng verknüpft. Die Erzählung *Wunschloses Unglück* belegt die Auffassung, dass die Befreiung von auferlegten sozialen Rollen die Voraussetzung für die Entwicklung der Individualität darstellt, und deren Verhinderung zu einer fatalen Vernichtung des Individuums führen kann. Da die Trennung als ein thematischer Schwerpunkt erscheint, ist für die

Erzählungen *Der kurze Brief zum langen Abschied, Die Stunde der wahren Empfindung* und *Die linkshändige Frau* kennzeichnend, dass die Geschichte von dem Moment an ansetzt, in dem die Trennung vom Lebenspartner in Gang gesetzt wird, und somit in *medias res* eröffnet wird. Danach wird eine Reihe von existenziellen Motivketten entfaltet, so die Einsamkeit, die Angst, der Traum, der Wunsch, die Wirklichkeit, die Desorientierung, die Wahrnehmung und die Auseinandersetzung mit dem eigenen Bewusstsein. In den drei Erzählungen, welche die Trennung als einen Einschnitt im Leben der Figuren vermitteln, wird die Handlung als eine Bewusstseinsreise präsentiert, die von der Hauptfigur aus initiiert wird. Somit erscheinen die Protagonisten in den erwähnten Werken als dynamische Figuren, die entwicklungsfähig sind. Die Handlung wird ferner auf die inneren Wandlungen der Hauptfigur versetzt, so dass die Zustände, bzw. Bewusstseinsvorgänge verfolgt werden, was den Geschichten eine statische Struktur verleiht. Die Verlegung der Handlung auf das Innere, als ein typisches narratives Verfahren in dieser Phase, wird in der Untersuchung von Margret Eifler als ein allgemeines Merkmal der Literatur des 20. Jahrhunderts bezeichnet.[515] In den erwähnten Erzählungen wird dieses Merkmal um so mehr zugespitzt, als die biographischen authentischen Erfahrungen des Autors von den subjektiven Vorgängen im Inneren der Figuren schwerlich noch zu trennen sind. Durch die Aufarbeitung der Trennung streben die Protagonisten nach einem authentischen Wechselbezug zwischen Ich und sozialem Umfeld, der nicht mehr von auferlegten gesellschaftlichen Mechanismen determiniert ist. Sie versuchen eine neue Lebensform zu gewinnen, die die Individualität bewahrt und gleichzeitig eine Balance zwischen Ich und Welt ermöglicht.

Bei der Trennung von einem Leben als einer von der Gesellschaft auferlegten Rolle spielt weiterhin die Sprache einen wichtigen Bestandteil von Geschichten, die im Unterschied zu den 60er Jahren nicht mehr als ein auferlegter Mechanismus in der Erzählpraxis bloßgestellt, sondern als ein gesellschaftlicher Mechanismus entlarvt wird, der jeden Lebensschritt eines Einzelnen vorbestimmt. Am ausdrücklichsten kommt diese Auffassung in *Wunschloses Unglück* zum Vorschein, wo die Sprache der Bräuche und Sitten, vor allem durch Floskeln vermittelt, die politische Sprache der Werbekampagnen,

[515] Siehe Margret Eifler: *Die subjektivistische Romanform seit ihren Anfängen in der Frühromantik.* Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1985.

die Sprache der Religion, zu Fetischen abgeschrumpft, als Mechanismus der gesellschaftlichen Machstrukturen das Leben der Bevölkerung determiniert. In *Die Stunde der wahren Empfindung* sind das die Zeitungsausschnitte, die belegen, wie eine Konsumgesellschaft durch sprachliche Floskeln den Besitz von Marktprodukten für ein authentisches menschliches Glück ausgibt. In *Die linkshändige Frau* wird die sprachliche Falle durch zahlreiche Dialoge vermittelt, in denen die Figuren die gesellschaftlichen Machstrukturen und Rollenexistenzen als eine wahre Identität vortäuschen. So steht die Sprache in diesen Werken immer noch im Fokus aller menschlichen Fragen. Der Zweifel an der vorgegebenen Sprache und ein aufmerksamer Umgang mit ihr wird zur Voraussetzung für die Befreiung von der auferlegten Identität und die Artikulierung der Umrisse einer authentischen Existenz. Die Artikulierung der Umrisse der Persönlichkeit deutet weiter auf die Einstellung hin, man könne sich der authentischen Persönlichkeit durch die Sprache nur annähern. Die Einsicht wird in *Wunschloses Unglück* vom Erzähler auch explizit geäußert. Die Aura des Geheimnisvollen um die Identität wird in allen Werken beibehalten. Die Sprache gelangt nur teilweise an das Innere. Dem Zweifel an der sprachlichen Definierung der Persönlichkeit wird andererseits die sinnliche Erfahrung gegenübergestellt. Die sinnlichen Erlebnisse, die sich in augenblickhaften Erleuchtungen vollziehen, sind ein unumgänglicher Bestandteil der Erzählungen aus diesem Opus. Da charakteristisch für Handkes Geschichten, werden sie als epiphanische Augenblicke in einzelnen Untersuchungen näher analysiert.[516]

In der Figurenwelt liegt der Schwerpunkt auf der Bewusstseinsentwicklung der Hauptfigur. Sie durchgeht einen mühevollen Prozess der Selbsterkenntnis, zu deren Voraussetzung die Befreiung von der auferlegten Rollenexistenz gehört. Die Selbsterkenntnis wird als ein erreichtes Ziel am Ende der Geschichte dargestellt, begrifflich aber nicht näher definiert. Sowohl der *Kurze Brief zum langen Abschied* als auch *Die Stunde der wahren Empfindung* und *Die linkshändige Frau* enden in einer entspannten Atmosphäre, die durch die Verlegung der Handlung auf das äußere Geschehen erreicht wird. So genießt der Ich-Erzähler in *Der kurze Brief zum langen Abschied* das Gespräch zwischen Judith und John Ford, und rückt somit nach einer

[516] Vgl. Manfred Durzak: *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur.* Siehe auch Schmidt Volker: *Die Entwicklung der Sprachkritik im Werk von Peter Handke und Elfriede Jelinek.*

leidensvollen Bewusstseinsreise in die entspannte Rolle eines Betrachters, Gregor Keuschnig ist am Ende nicht mehr im Fokus der Zergliederungen seines Inneren, sondern wird als ein Mann auf der Straße von außen beschrieben und Marianne entspannt sich in ihrem Schaukelstuhl, in dem sie erleichtert und befreit von allen ihren Ängsten erscheint. Obwohl sich am Ende diese Entspannung durch die Verlegung der Darstellung vom Inneren auf das Äußere abzeichnet, ist sie begrifflich nicht näher definiert. Sie fungiert als eine Andeutung eines neuen Anfangs und verleiht somit der Geschichte die Form eines offenen Endes. Das offene Ende kennzeichnet den *Kurzen Brief zum langen Abschied, Die Stunde der wahren Empfindung, Die linkshändige Frau,* aber auch *Wunschloses Unglück,* in dem eine Fortsetzung der Geschichte angedeutet wird. Die Hauptfiguren aus den ersten drei Erzählungen gelangen an ihr Ziel und erleben eine Zwischenstation der Entspannung nach einem langwierigen Prozess der Bewusstseinsveränderung.

Bei dem Aufbau der Hauptfiguren lässt sich ein bestimmtes Verfahren herauskristallisieren. Die Charakterisierung der Figuren vollzieht sich durch drei narrative Schritte. Der erste ist die Beschreibung. Sie bietet einmal die formellen Daten über die Lebenssituation der Figuren wie Beruf, Alter, Ehestand und Wohnort an, und ferner die Beschreibung des Äußeren. Bei der Darstellung des Äußeren der Figuren werden oft die besonderen Merkmale in den Vordergrund gerückt. So wird bei der Beschreibung der Mutter ihr Lachen in den Fokus gestellt, was mit Lebensfreude und einem unerschütterten Willen assoziert wird. Bei der Beschreibung des Äußeren von Marianne werden ihre leuchtenden Augen als ein besonderes Merkmal hervorgehoben, was auf die Tiefsinnigkeit ihrer Natur und das Geheimnissvolle hindeutet.

Das zweite Verfahren bezieht sich auf die Gedankenwelt und die Äußerungen der Figuren. Die Charakterisierung wird durch die Vermittlung der Gedanken und ihrer Artikulierung zusätzlich gefüllt, so dass es wichtig erscheint, was die Figuren sprechen. Ihr Sprachduktus bestimmt ihre Identität. Dabei fällt auf, dass die Annäherung des Erzählers an das Innere der Figur durch Selbstgespräche die wesentlichen Wahrheiten von der Figur an die Oberfläche bringt.

Und zuletzt werden die Figuren durch die Darstellung ihrer Handlungen charakterisiert. Dabei fällt auf, dass im Laufe der Registrierung ihrer inneren Vorgänge immer wieder

auf ihr Verhalten zurückgegriffen wird, um die Zustände der Unsicherheit, Angst und Desorientierung zu veranschaulichen. So irrt der Erzähler in *Wunschloses Unglück* durch die Wohnung, nach dem er die Nachricht vom Tode seiner Mutter erhalten hat, und vollzieht dabei unwillkürliche Handlungen. Gregor Keuschnig räumt in seiner Verzweiflung die Sachen in der Wohnung auf und Marianne stellt nach der Trennung hastig die Möbel um und putzt übertrieben jede Einzelheit. Die Beschreibung, die Darstellung der Gedankenwelt und ihre Artikulierung und das Verhalten der Figuren bilden das Gerüst, das die Charakterisierung der Figuren bestimmt.

Das vierte Element, das den Aufbau der Figuren vervollständigt, ist ihre Einstellung zu dem Raum und zu der Zeit. Jede Hauptfigur zeigt eine Sehnsucht nach einem anderen Raum. Dabei ist kennzeichnend, dass sie auch ihre Bewusstseinsveränderung räumlich erleben. Gregor Keuschnig träumt davon, sich umzudrehen als eine Vorwegnahme des Wunsches nach einer neuen Bewusstseinsrichtung. Dem Ich-Erzähler im *Kurzen Brief zum langen Abschied* dünkt, sich auf der Straße umgedreht zu haben, was mit der Veränderung der Richtung der Gedanken assoziiert wird. Die Mutter in *Wunschloses Unglück* sehnt sich ebenso nach einem anderen Raum, der nicht nur topographisch anders wäre, sondern auch qualitativ als ein anders erlebter Raum herbeigesehnt wird. Auch Marianne sehnt sich nach einem anderen Raum, wo sich ihre Authentizität erkennen ließe. Beim Ich-Erzähler, Gregor Keuschnig und Marianne erweist sich der andere Raum als ein verinnerlichter, der von Innen aus durch eine neue Weltsicht den äußeren Raum qualitativ bestimmt. So wird die Frage des Raumes zur Frage der neuen Wahrnehmung.

Ähnlich verhalten sich die Figuren zu der Zeit, die auch thematisch aufgegriffen wird. Der Ich-Erzähler im *Kurzen Brief zum langen Abschied* kommt zu der Einsicht, dass ihn die Verfolgung der physischen Zeit an Aufmerksamkeit gehindert hat. Er träumt von einer anderen Zeit und stellt im Laufe der Geschichte fest, dass die andere Zeit in seinem Inneren zu suchen sei. Eine andere Zeit bedeutet für die Figuren innezuhalten, aufmerksam zu werden, in dem gegenwärtigen Augenblick zu existieren und durch diesen neu gewonnenen Zustand zu authentischen Einsichten zu gelangen. Die thematische Behandlung der Zeit ist auch in der *Stunde der wahren Empfindung* und der *Linkshändigen Frau* vorzufinden, die durch ein Innehalten und Durchdenken jedes einzelnen Augenblicks zu einer neuen Wahrnehmung führt. In allen Erzählungen ist die

physische Zeit negativ konnotiert, sie schrumpft durch qualitative augenblickhafte Erlebnisse zu einem Stillstand.

Die thematisch behandelte Zeit reflektiert sich weiter auf ihre Gestaltung. Im *Kurzen Brief zum langen Abschied* und der *Stunde der wahren Empfindung* ist eine extreme Dehnung der Zeit die natürliche Konsequenz der durchgehenden Behandlung von einzelnen Momenten. In *Die linkshändige Frau* ist eher eine Deckung zwischen der Erzählzeit und der erzählten Zeit zu beobachten, aber die Schnitte zwischen einzelnen Sequenzen verweisen auf die Behandlung von nacheinander folgenden gegenwärtigen Momenten, und nicht auf die Behandlung ihrer kausalen Verknüpfungen in einem chronologischen Verlauf.

Eine weitere Rolle bei der Behandlung der Zeit spielt das Verhältnis zwischen Erinnerung und Reflexion, das zugleich eine Wechselbeziehung zwischen Gegenwart und Vergangenheit herstellt. Im *Kurzen Brief zum langen Abschied* wird die Geschichte durch die Verarbeitung der Vergangenheit präsentiert, im *Wunschlosen Unglück* balanciert der Erzähler ebenso zwischen Vergangenheit und den über sie gewonnenen Reflexionen. Auch *Die Stunde der wahren Empfindung* thematisiert die Verarbeitung von Erinnerung, deren weitester Faden bis zur Kindheit gelangt. Aus dem Zusammenprall zwischen Gegenwart und Vergangenheit entstehen zukunftsweisende Einsichten. In *Die linkshändige Frau,* wenn auch aus einer Außensicht vermittelt, ist die Auseinandersetzung mit der Erinnerung zukunftsweisend. Auffallend dabei ist, dass die Zukunft durch die Erinnerung determiniert wird. Die Gegenwart als Ort von aufmerksamen Reflexionen führt zu epiphanischen Erlebnissen, in denen die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammenschmelzen.

Die konsequente Verfolgung des Zustandes der Figuren ist ein gemeinsames Merkmal aller Erzählungen. Sie unterscheiden sich allein darin, ob diese Zustände von innen oder von außen beleuchtet werden. Im *Kurzen Brief zum langen Abschied* und in der *Stunde der wahren Empfindung* wird in das Innere der Figur eingedrungen. In *Wunschloses Unglück* und *Die linkshändige Frau* werden die Bewusstseinsveränderungen von außen beleuchtet. Dabei ist eine zunehmende Tendenz festzuhalten, nämlich die allmähliche Distanzierung des Erzählers von der Hauptfigur. Während im *Kurzen Brief zum langen Abschied* ein Ich-Erzähler die Geschichte vermittelt, der unmittelbar in die Geschehnisse

involviert ist, wird in *Wunschloses Unglück* zwar wieder ein Ich-Erzähler auftreten, der aber von einer anderen Person berichtet, um schließlich in den weiteren Erzählungen durch einen Er-Erzähler die Geschichte darzustellen. In der *Stunde der wahren Empfindung* beleuchtet der Er-Erzähler immer noch auch das Innere der Figur, in *Wunschloses Unglück* und *Die linkshändige Frau* ändert sich diese Einstellung und die Figuren werden nur von außen dargestellt. Die Tendenz, die Gedanken und Handlungen der Figuren bloß zu registrieren und eine Distanz zu der Beurteilung der Figuren zu gewinnen, wird ferner durch die Erzählhaltung erreicht. Der Erzähler registriert die Wandlungen der Hauptfigur, verhält sich aber neutral gegenüber diesen Veränderungen, da er sie an keiner Stelle kommentiert oder gar beurteilt. Die einzige Ausnahme ist *Wunschloses Unglück*, in dem der Erzähler durch seine Kommentare eine Stellung zu der Geschichte einnimmt. Dem Erzähler geht es zunehmend darum, die Geschehnisse bloß festzuhalten. Außer dem Wechsel zur Er-Form und einer neutralen Haltung schimmern in diesen Werken auch einige Stellen durch, an denen plötzlich ein Wechsel zur man-Form vollzogen wird. So wechselt die Stimme innerhalb einer Erzählung, und es scheint, als ob die Welt mit einem gleichzeitigen Verschwinden des Erzählers nur registriert werden solle. Mit der Ausnahme von *Wunschloses Unglück* bewegt sich der Erzähler durch die Geschichten wie ein Objektiv, das nur festhält und nichts beurteilt.

Trotz dieses Vorgangs wird der Eindruck erweckt, dass die Hauptfiguren in ihren Überlegungen und ihrem Verhalten immer Recht haben. Sie bestimmen die Norm des Textes im Sinne von Werten, die implizit aus dem Text herauszulesen sind, wenn sich auch der Erzähler jeglichen Kommentaren entzieht. Dieser Eindruck ergibt sich aus dem Fokus, der bei der Wandlung der Hauptfigur konsequent beibehalten wird. Die Gestaltung der Hauptfigur folgt in allen Erzählungen einem eindimensionalen Schema, nach dem sie sich als eine einmalige Individualität dargestellt jeglichem Einfluss von restlichen Figuren entzieht, die wiederum in ihren Rollenexistenzen gefangen scheinen. Durch eine durchgehende Beleuchtung der Zustände der Hauptfigur, ob von außen oder innen, wird sie in den Mittelpunkt der diegetischen Welt gestellt, wobei die restlichen Figuren nur so viel Raum durch ihre Äußerungen und ihr Verhalten beanspruchen, um die Überlegungen der Hauptfigur zu bestätigen. Sie fungieren als ein Spiegel, der die inneren Vorgänge bestätigt und rechtfertigt. Vom Leben der restlichen Figuren erfährt

man ausschließlich aus der Perspektive der Hauptfigur. Dies kommt vor allem in den Erzählungen *Der kurze Brief zum langen Abschied* und *Die Stunde der wahren Empfindung* zum Vorschein. In *Wunschloses Unglück* übernimmt diese Rolle der Erzähler, der von seiner Sicht aus die restlichen Figuren darstellt, und somit eine bestimmte Perspektive auf das Leben dieser Figuren auferlegt. In *Die linkshändige Frau* verzichtet man auf eine Innenperspektive, auch auf die Sicht des Erzählers, aber das Ergebnis ist wieder das Gleiche, die Hauptfigur bestimmt die Normen und Werte. In dieser Erzählung kompensieren die zahlreichen Dialoge die Innensicht, in denen die Äußerungen der restlichen Figuren, die als vorgespielt und künstlich erscheinen, die Weltsicht der Hauptfigur bestätigen. So wird durch den Diskurs erreicht, dass der Erzähler die Zustände der Hauptfigur nur registriert, sie aber nicht beurteilt, mit Ausnahme der Erzählung *Wunschloses Unglück,* und dabei doch die Weltsicht der Hauptfigur als Norm des Textes vermittelt, da sie die ganze Geschichte durch im Fokus der Darstellung bleibt, und deren oppositionelle Mitspieler nur so viel Raum beanspruchen, um ihre Weltsicht zu bestätigen. Dabei werden die Zustände nicht nur kontinuierlich, sondern auch ausführlich verfolgt, mit einem Reichtum an Einzelheiten, was den Eindruck von Authentizität und schließlich Glaubwürdigkeit erweckt.

Eine weitere Schicht, die sich in den Werken als bedeutend heraushebt, ist die metanarrative Schicht.[517] In jedes Werk ist diese Ebene eingebettet, ob explizit oder implizit, die wiederum auf die anfänglichen Überlegungen des Autors zurückzuführen ist. Sie spiegeln sich in der Absicht wider, den privaten authentischen Geschichten den Eingang in ein literarisches Werk zu ermöglichen. Jede dieser Erzählungen wird durch Überlegungen durchströmt, welche Schreibmethoden für die anfängliche Position passend wären. So wird die persönliche Entwicklung als Hauptthema zum Anlass für eine metanarrative Auseinandersetzung mit dem Prozess des Schreibens.

Die metanarrative Ebene als Thematisierung der Schreibtätigkeit ist weiterhin mit den intertextuellen Bezügen eng verknüpft. Die Prätexte, wie sie im *Kurzen Brief zum langen Abschied* und der *Stunde der wahren Empfindung* erscheinen, bilden die Grundlage, auf der der Prozess des Schreibens entsteht. Er wird zugleich mit denen kompariert, woraus

[517] Die Metanarration wird in dieser Untersuchung als eine Selbstreflexion der Erzählinstanz über den Prozess der Narration verstanden. Nach Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, 2010, auch bei Gerald Prince: *Diktionary of Narratology,* 2003.

sich eine produktive Auseinandersetzung mit Vorlagen ergibt, die schließlich zu eigenen Schreibmethoden führt. Im *Kurzen Brief zum langen Abschied* werden die Prätexte explizit genannt, in der *Stunde der wahren Empfindung* sind sie implizit vorhanden. Hinzu kommt, dass sich die Intertextualität im *Kurzen Brief zum langen Abschied* zu einer intermedialen Diskussion entfaltet, bei welcher nicht nur die Prätexte wie *Don Carlos, Anton Reiser, Der grüne Heinrich* oder *Der große Gatsby* die Grundlage für die Bildung und eine weitere Entwicklung der Schreibtätigkeit bilden, sondern auch Western-Filme, Reklameschilder, Comics und Rock´n Roll. Die Errungenschaften der Popkultur bestimmen die Entwicklung des Schreibprozesses im gleichen Maße wie die klassische Literatur. Man lernt von den Vorbildern und grenzt sich zugleich durch die eigene Schreibposition von ihnen ab. Dass beispielsweise in Filmen von John Ford auf die sinnliche Erfahrung der Wert gelegt wird, in denen die authentischen Geschichten die Handlung bestimmen, wird als eine Bestätigung der eigenen Schreibpositionen erkannt und in die Gestaltung der Gechichte als eine bestätigende Erfahrung integriert. Ebenso werden die Entwicklngsromane als Basis für die eigene Suche nach der Identität benutzt, und gleichzeitig durch die neugewonnenen Positionen des modernen Menschen korrigiert. Die Erfahrung aus diesen Romanen, dass man durch die Entwicklung die Selbstbezogenheit allmählich aufgibt, um einen freien offenen Blick für die Umwelt zu gewinnen, wird unmittelbar in den narrativen Akt umgesetzt, indem der Erzähler sich aus der Geschichte zurückzieht und einer man-Form die Darstellungsmöglichkeit eröffnet.

Der Erzähler besteht weiterhin auf einer authentischen Erfahrung und hebt sich dadurch von dem klassischen Drama ab, in dem die Figuren durch ihre Rollen auf einen Begriff gebracht werden. Ebenso grenzt sich der Erzähler von den Comics ab, da sie das Existenzielle als Problematik nicht anrühren, und somit den eigenen Positionen nicht entsprechen.

Den Krimis wiederum wird eine andere Funktion verliehen. Sie sind nicht wegen einer Konfrontation mit der eigenen Schreibtätigkeit in den Text einbezogen, sondern um den Leser für die Geschichte zu gewinnen. Sie bieten ihm auf der Oberflächenstruktur die Dynamik eines allgemein bekannten Gattungsmodells an, um auf der Ebene der Tiefenstruktur die Handlung auf die Zustände verlegen zu können. So konnte man die Statik der Verfolgung der privaten Bewusstseinskrisen vor der Dynamik der allgemein

akzeptierten fiktiven Geschichten entfalten. Nicht zuletzt zeigen sich auch die Techniken aus anderen Medien in der Literatur als anwendbar, so die filmische Technik des Heranholens oder parallele Szenen und Schnitte, wie sie in der *Linkshändigen Frau* präsentiert sind. Die intertextuelle, bzw. intermediale Disskusion ermöglicht die Erweiterung des Erfahrungshorizonts des Einzelnen und eine produktive Komparation mit der eigenen Lebens – und Schreibsituation, aus der man die neugewonnen Einsichten schöpfen kann. In diesem Zusammenhang unterstreicht Krajenbrink in ihrer Untersuchung, dass sich die intertextuellen Bezüge im *Kurzen Brief zum langen Abschied* nicht in einem Kopieren oder Parodieren erschöpfen, sondern eine „Transformation der alten Erzählmodelle"[518] bedeuten.

In der *Stunde der wahren Empfindung* werden die alten Erzählmodelle implizit thematisiert, und zwar durch eine Motivreihe, die in der neugewonnen Erzählung umfunktioniert wird. Das Motiv des Traumes, so wie es bei Kafka erscheint, ist in einen positiv ausgerichteten Wirklichkeitstraum umgesetzt. Das Motiv des Mordes an der alten Frau, anlehnend an den Prätext von Dostojewski, wird andersherum in einen Zustand des Traumes verlegt, um es in einen positiven Anlass für die Bewusstseinveränderung zu verwandeln. Der Bruch mit der Wirklichkeit, ein gemeinsames Motiv, dass auch bei Thomas Mann das zentrale Geschehen in den *Buddenbrooks* markiert hat, wird hier als kein endgültiger Bruch mit dem Leben veranschaulicht, sondern durch die Selbsterkenntnis in eine zukunftsweisende Bewusstseinsveränderung umfunktioniert. Die narrativen Techniken der Vorgänger, so die kafkaische nüchterne Sicht, die Verlegung der Handlung auf das Innere, wie es bei Modernen angewandt war, oder die Übernahme der filmischen Technik des camera-eye, sind auch in den Texten präsent.

Im Gegensatz zu den oben erwähnten Erzählungen ist *Wunschloses Unglück* das einzige Werk, in dem die narrative Tätigkeit explizit thematisiert wird. Der Autor/Erzähler führt eine Disskusion über den Prozess des Schreibens, die wiederum als ein integrierter Teil der Geschichte fungiert, so dass der thematische Punkt zwei Pole beinhaltet – die Schilderung des Lebenslaufs und die Disskusion über die Schreibtätigkeit. Die Problematik der Authentizität vs. Fingierung greift noch einmal das anfängliche

[518] Siehe Marieke Krajenbrink: *Intertextualität als Konstruktionsprinzip.* Rodopi, Amsterdam – Atlanta, 1996, S. 122.

programmatische Ziel auf, für die persönlichen Geschichten eine adequate Schreibmethode zu gewinnen. In diesem Werk bedient sich der Autor/Erzähler einer Schreibstrategie, die er auch explizit erläutert. Er veranschaulicht den allgemeinen Rahmen einer ländlichen Gesellschaft und bettet in deren Sprachduktus die persönliche Geschichte seiner Mutter ein, so dass sich aus Übereinstimmungen und Widersprüchen die eigentliche Geschichte ergibt. Auch in weiteren Werken wird die Darstellung der authentischen Erfahrung zum Anlass des Schreibens, mit dem Unterschied, dass die Erzählstrategie und die sich daraus ergebende metanarrative Ebene eine andere ist. In der *Stunde der wahren Empfindung* wird vor der Folie der allgemein bekannten Motive aus den Prätexten die eigene Bewusstseinsveränderung thematisiert, im *Kurzen Brief zum langen Abschied* wird außerdem das Vorwissen des Lesers aktiviert, indem man die erprobte dynamische Struktur der Gattung Krimi benutzt, um den Leser auf der Ebene der Tiefenstruktur für die Statik der Bewusstseinszustände zu gewinnen.

Nicht zuletzt ist das Motiv des Schriftstellers in allen Werken präsent und mit der Disskusion über die Schreibtätigkeit eng verknüpft. In *Wunschloses Unglück* ist die Trennlinie zwischen Erzähler und Autor nur eine vage, im *Kurzen Brief zum langen Abschied* ist der Erzähler zugleich ein Schriftsteller, der aus Prätexten lernt und dadurch zu neuen Schreibmethoden findet. In der *Stunde der wahren Empfindung* fungiert der Schriftsteller als eine Nebenfigur und eine Außeninstanz, die auf der Suche nach dem authentischen Zusammenhang alle vorbestimmten Begriffssysteme abwirft. Er versteckt sich nicht hinter fremden Ideen, und ist imstande, durch eine Außensicht die authentischen Einsichten zu vermitteln. Die Artikulierung eines Zusammenhangs verläuft in seiner Schreibtätigkeit in einzelnen Stationen. Nach einer abgeschlossenen Station zieht sich der Schriftsteller wieder in seine Einsamkeit des Schweigens zurück. So hat der Schriftsteller in der *Stunde der wahren Empfindung* zu Ende der Geschichte nichts mehr zu notieren, denn die Station des neugewonnenen Zusammenhangs ist abgeschlossen, ähnlich im *Kurzen Brief zum langen Abschied.* In *Die linkshändige Frau* greift man noch mal das Motiv des schweigenden Schriftstellers auf, der auf der Suche nach einem neuen Zusammenhang in seiner Einsamkeit verharrt. Allerdings wird in allen Texten unterstrichen, dass die Position des Schriftellers eine hervorgehobene ist, denn nur der Schriftsteller ist imstande, durch die Artikulierung der authentischen Erfahrungen, die auf

dem Sinnlichen, und nicht auf dem Begrifflichen basieren, diese auch zu veräußerlichen. So fungieren die Texte als Außenwelt der Innenwelt, was am ausdrücklichsten in *Die linkshändige Frau* veranschaulicht wird, wo die Übersetzungstexte als ein Spiegel fungieren, vor dem sich die Innerlichkeit erkennen lässt. Und schließlich ist der Schriftsteller die Instanz, die durch seine Schreibtätigkeit das Private als Vergängliche in einer Dauer bewahrt. Dieses große Geheimnis, das zugleich die persönliche Erlösung des Schriftstellers bedeutet, wird im *Kurzen Brief zum langen Abschied* zu Ende der Geschichte von Judith festgehalten, die verkündet, dass eine authentische Geschichte nun in einem literarischen Werk aufbewahrt ist, und ferner im *Wunschlosen Unglück* durch das Erlebnis auf dem Friedhof noch einmal unterstrichen.

III

Langsame Heimkehr

Die Lehre der Sainte-Victoire

Kindergeschichte

1 *Langsame Heimkehr*

1.1 Der diegetische Raum um die Figur Sorger

Langsame Heimkehr ist 1979 als erster Teil der Tetralogie erschienen, in die weiterhin *Die Lehre der Sainte-Victoire, Kindergeschichte* und *Über die Dörfer* eingegangen sind. *Langsame Heimkehr,* ähnlich wie *Der kurze Brief zum langen Abschied* und *Die Stunde der wahren Empfindung,* verursachte in der Forschung einen Wirrwarr hinsichtlich der Bezeichnung der Gattung. Das Werk wird beispielsweise von Margret Eifler[519] und Nie Jun (Xi´an)[520] als Roman bezeichnet, von Caroline Markolin[521] und Inge Raatz[522] als

[519] Margret Eifler: *Die subjektivistische Romanform seit ihren Anfängen in der Frühromantik.* Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1985.
[520] Nie Jun (Xi´an): „Die Ästhetik der Langsamkeit in Peter Handkes Erzählkunst" In: Wei, Liu/Müller, Julian (Hg.): *Österreich im Reich der Mitte* (*Österreichische Literatur in China 1).* Wien, Praesens, 2013, S. 149-158.
[521] Caroline Markolin: *Eine Geschichte vom Erzählen. Peter Handkes poetische Verfahrensweisen am Beispiel der Erzählung „Langsame Heimkehr".* Peter Lang, Bern-Frankfurt-New York-Paris, 1991.
[522] Inge Raatz: *Geschichte-Erzählen. Peter Handkes Weg zu einem neuen epischen Gattungsverständnis in seiner Tetralogie Langsame Heimkehr.* Shaker Verlag, Aachen, 2000.

Erzählung. Der Wirrwarr ergibt sich wieder mal daraus, dass die Handlung in das Bewusstsein einer Figur verlegt wird, wobei die äußeren Geschehnisse und Nebenfiguren auf ein Minimum reduziert sind. Die Entfaltung der Geschichte einer Bewusstseinsentwicklung nimmt dabei den Umfang eines Romans ein, denn das Werk erstreckt sich auf über 200 Seiten. Es ist an dieser Stelle angemessener von einer Erzählung zu sprechen, was auch durch die Anmerkung des Autors unter dem Titel unterstützt wird, der das Werk als eine Erzählung bezeichnet hat.

Die sich oft widersprechenden Meinungen gibt es auch in Bezug auf das Thema in der Erzählung. Nach Christoph Bartmann ist das der Wille zur Form[523], nach Volker Michel der Prozess der Suche nach einem Zusammenhang, der erzählt wird,[524] nach Caroline Markolin wiederum handelt es sich um eine Geschichte von erzählten Schauplätzen[525], nach Tilman Siebert um Sorgers Entwicklung zum Künstler als Wunschbild[526]. Die verschiedenen Meinungen über die grundlegenden literatur-theoretischen Begriffe wie Gattung oder Thema lassen sich auf die komplexe Poetik in diesem Werk zurückführen, die zum einen von den üblichen narrativen Schemas abweicht, und zum anderen, wie so üblich bei Handke, immer darauf aus ist, die Lebenserfahrung mit der Problematik des Erzählens eng zu verknüpfen. Dieser konsequente poetologische Leitfaden, der schon in früheren Werken an Form gewann, schlägt sich hier endlich als Summe der Entwicklung aus der vorigen Schaffensperiode nieder.

Der Titel und die Handlung lassen viele Fragen offen. Wolfram Malte Fues notiert beispielsweise bezüglich der Analyse des linearen Schemas folgendes:

„Wer kehrt woher wohin wie heim? Das läßt sich in einem einzigen Satz beantworten: Der Geologe Valentin Sorger, der in Alaska arbeitet, schickt sich auf einer Reise über San Francisco und New York

---

[523] Christoph Bartmann: *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß.* Wiener Arbeiten zur deutschen Literatur 11, Braumüller, Wien, 1984, S. 217.

[524] Volker Michel: *Verlustgeschichten. Peter Handkes Poetik der Erinnerung.* Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 245, Königshausen&Neumann, Würzburg, 1998, S. 63.

[525] Caroline Markolin: *Eine Geschichte vom Erzählen. Peter Handkes poetische Verfahrensweisen am Beispiel der Erzählung „Langsame Heimkehr“,* S. 10.

[526] Tilman Siebert: *Langsame Heimkehr. Studien zur Kontinuität im Werk Peter Handkes.* Cuvillier Verlag, Göttingen, 1995, S. 37.

allmählich zur Rückkehr nach Europa an. Die Geschichte dieses Buches bedeutet nichts als ein Deuten, das sie in jeder Deutung überschreitet und verschwinden läßt.“[527]

Solche Überlegungen bestätigen die Schwierigkeit der hermeneutischen Annäherung an das Werk. *Die langsame Heimkehr* thematisiert vor allem eine neue Bewusstseinsperspektive, die nach dem Verfahren des „Hier und Jetzt“ entfaltet wird, und in einem engen Zusammenhang mit der Problematik des Erzählens zu lesen ist. Dementsprechend werden alle üblichen narrativen Formen im Werk gebrochen. Es gibt kaum Handlung, wenige Nebenfiguren, die nicht entwicklungsfähig aufgebaut werden, es gibt keine Progressivität der Handlung im Sinne der kausalen Abfolge von Geschehnissen, die Zeit wird auf einen Stillstand reduziert, und die selbständigen Abschnitte als Raumerlebnisse bilden den Kern der Tiefenstruktur, die auf einer philosophisch-ästhetischen Ebene entfaltet wird. Dieser Umstand, dass statt der Entwicklung der Handlung durch Beziehungen unter Figuren das Bewusstsein des Subjekts, das sein Ich in Raum und Zeit überdenkt, im Vordergrund steht, verlegt den Schwerpunkt des fiktionalen Werkes auf die Ebene einer literatur-philosophischen Abhandlung, wie sich das in den Plänen der Hauptfigur Sorger, eine Abhandlung über Räume zu schreiben, niederschlägt.

Dieser spezifischen Struktur eines Erzählwerkes wird auch die Erzählstrategie angepasst. Um die Prozesse im Bewusstsein der Hauptfigur dem Leser überhaupt verständlich zu machen, wird zunächst eine lange Einführungspassage entfaltet, in der ein heterodiegetischer Erzähler die existenzielle Lage der Figur Sorger ausführlich erläutert. Dieser Erzähler scheint am Anfang durch eine Nullfokalisierung über die Geschehnisse zu vermitteln, da er in das Innere der Figur eindringt, dieses bis zum Äußersten beherrscht, und durch seine explikativen Kommentare einen allumfassenden Einblick in Sorgers Lebenslage darbietet. Er veranschaulicht die Bewusstseinslage der Figur Sorger, ferner die Voraussetzungen für die Herstellung eines neuen Verhältnisses zur Welt und schließlich die Bewusstseinsformen wie das Verhältnis zur Sprache, Geschichte und Religion, die das Gerüst um die neue Bewusstseinsperspektive erläutern. Dass der Fokus

[527] Wolfram Malte Fues: „*Das Subjekt und das Nicht.* Erörterungen zu Peter Handkes Erzählung ´Langsame Heimkehr´“. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 3/1982, S. 478.

in der Einleitung auf der existenziellen Form der Figur beruht, unterstreicht auch Christoph Bartmann: „Die Geschichte beginnt mit einem Porträt des Helden, das nicht sein Aussehen, sondern seinen Daseinszustand und seine Arbeit beschreibt.“[528] Demzufolge wird der Aufbau der Figur an dieser Stelle durch den Erzähler vollzogen, und zwar nicht nach der Veranschaulichung ihres Äußeren, sondern ausschließlich durch Vermittlung der Inhalte des Bewusstseins.

Valentin Sorger, ein aus Europa stammender Geologe, der an einer Universität an der Westküste von Amerika tätig ist und für ein paar Monate im Hohen Norden von Amerika arbeitet, verspürt einen unmittelbaren Drang nach Heil, der auch als Sehnsucht nach der Heimkehr verstanden werden kann. Um sich auf die Suche nach dem Heil zu begeben, musste er sich aus allen Beziehungen lösen, sich von den auferlegten Lebensformen entfernen, um einen freien und unabhängigen Zustand zu erreichen, der ihm ein offenes Verhältnis zur Welt erst möglich macht:

„Sorger hatte schon einige ihm nah gekommene Menschen überlebt und empfand keine Sehnsucht mehr, doch oft eine selbstlose Daseinslust und zuzeiten ein animalisch gewordenes, auf die Augenlider drückendes Bedürfnis nach Heil. Einerseits zu einer stillen Harmonie fähig, welche als eine heitere Macht sich auch auf andere übertrug, dann wieder zu leicht kränkbar von den übermächtigen Tatsachen, kannte er die Verlorenheit, wollte die Verantwortung und war durchdrungen von der Suche nach Formen, ihrer Unterscheidung und Beschreibung, über die Landschaft hinaus, ... wo diese oft quälende, dann auch wieder belustigende, im Glücksfall triumphierende Tätigkeit sein Beruf war.“[529]

Der Name Sorger, wie das in vielen Interpretationen unterstrichen wird (Rolf Günter Renner, Inge Raatz, Martin Todtenhaupt, Volker Michel), verweist auf den Heideggerschen Begriff der Sorge, eines Entwurzeltseins des Menschen, der seinen Unzuhause-Zustand in der Zeitlichkeit zu lösen sucht. Um diesen existenziellen Knoten zu lösen, entfernt sich Sorger in den Hohen Norden, eine Naturlandschaft, wo er ein Giebelhaus am Rand einer indianischen Siedlung mit seinem Kollegen Lauffer teilt. Die Naturlandschaft, fern von den zivilisierten Räumen, ist ein idealer Ort, um ein ursprüngliches Verhältnis zur Welt wiederherzustellen. Sorger wählt dazu bewusst diesen Ort und findet in tiefen kontemplativen Betrachtungen der Landschaft die Verknüpfung

[528] Christoph Bartmann: *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß,* S. 227.
[529] Peter Handke: *Langsame Heimkehr.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984, S. 9.

zu den verloren gegangenen Vorzeitformen, nach denen der erste Teil der dreigliedrigen Erzählung auch benannt wird. Diese Vorzeitlandschaft als ein auserwählter Ort für die Verwandlung des Bewusstseins wird in zahlreichen Bildern veranschaulicht:

„An dessen Lehmsockel – er hätte hinabspringen können – begann der ungeheure Bereich des zum gesamten Horizontrund wegfliehenden, menschenleerglänzenden, den Kontinentschild von Ost nach West durchflutenden und zugleich stetig in dem wohl punkthaft besiedelten, doch eigentlich unbewohnten Tiefland nach Nord und Süd mäandernden Stroms, welcher zu Sorgers Füßen, infolge der jahreszeitlichen Trockenheit und gestoppten Gletscherschmelze hinter eine breite Kiesel- und Schotterbankfläche und noch einen feuchten Schlammabhang zurückversetzt, mit leichten, langgestreckten Seewellen an Land schlug. Die Stromebene erschien als ein stehendes Gewässer auch dadurch, daß sie sich allseits bis zum Horizont ausdehnte, wo die Horizontlinien selber aber, als ein Phänomen der Mäanderbiegungen, nicht von den ost-westströmenden Fluten, sondern von festem Land, den Ufern der dortigen Flußkrümmung mit dem obenauf wachsenden Strauchpappeldickicht oder den sehr kleinwüchsigen, an sich schütteren, auf die Entfernung jedoch wie dichtgereiht stehenden Zacken der Nadelholzurwälder gebildet wurden ... Sorger war beflügelt von der Vorstellung, daß diese Wildnis vor ihm durch die Monate der Beobachtung, in der (annähernden) Erfahrung ihrer Formen und deren Entstehung, zu seinem höchstpersönlichen Raum geworden war; ...“[530]

In dem Bild des Stromes als stehendes Gewässer werden die Naturgesetze herbeigerufen, die sich ewig in dem kreisförmigen Ablauf des Jetzt niederschlagen, und dieses Bild nimmt ferner ein In-der-Welt-Sein vorweg, das durch gewaltige Augenblicke des Jetzt und Hier in den bevorstehenden Raumbildern seine Bestätigung findet. Der Strom, der als eine Metapher für die von der Natur erschaffene Lebensform fungiert, wird später von Sorger durch den Namen „schönes Wasser“[531] getauft. Diese Landschaft, die in einer Opposition zu den zivilisierten Landschaften, aus denen sich Sorger entfernt hat, steht, vereinigt immer noch in ihren Gesetzen auch das Menschenleben, das als ein Teil der gestaltenden Kräfte der Natur erscheint. In diesem Sinne ist auch die indianische Siedlung als ein archaisches Bild der Naturformen dargestellt:

„Das Siedlungsgebiet wurde von zahllosen Pfaden gekreuzt, die aber oft nicht einmal die Hütten miteinander verbanden, sondern bloß so in eine Baumgruppe hineinführten, oder ins Dickicht, und dort abbrachen, oder als Tunnelschlüpfe doch wieder in verschiedene Richtungen weiterliefen und vielleicht in

[530] Ebenda, S. 10, 11.
[531] Ebenda, S. 75.

einem Fuchslabyrinth unter der Erde endeten. Nicht nur, daß das Dorf von der Wildnis umgeben war: der Urwald und die Vorzeitlandschaft waren im ganzen erhaltengeblieben und herrschten immer noch auch innerhalb der Gemeindefläche. Das Gebiet war nie gerodet worden, und so hatte es darin nie etwas wie Fluren oder überhaupt Zivilisations-Landschaftsformen gegeben ...“[532]

An dieser Quelle, an der die Menschen immer noch mit der Naturgeschichte vertraut leben, und nach ihren Gesetzen lauschend ein friedliches Mitsein reflektieren, findet Sorger den Anhaltspunkt, von dem aus er seine alte Lebensform in eine neugewonnene verwandeln wird. Entsprechend dieser idealen Symbiose zwischen Mensch und Natur wird auch die indianische Bevölkerung, bzw. die Indianerin als ein Naturwesen dargestellt. Wie Sorger in der Natur nach ihren Gesetzen suchend zahlreiche Erscheinungen täglich wahrnimmt, zum Beispiel die Glätte der Oberfläche des Stroms, unter welcher sich die tiefen Regungen bemerkbar machen, so erlebt er auch die Indianerin als eine Naturerscheinung:

„´Die Indianerin´ ... erschien ihm in dieser zwar flachen, doch, mit all ihren Gegenständen, Pflanzen, Tieren und Menschen, täglich neu aufgerauhten, wie beinernen, schneidend scharfen Weltgegend mit einladender, dabei kühl leuchtender Glätte – als sei ´die Glatte´ ihr beständiger Schmuckname.“[533]

Um zur Indianerin eine authentische Beziehung aufzubauen, muss Sorger zunächst die eigene Verwandlung durchmachen. Die Indianerin als Naturwesen und Sorger als ein am Übergang zwischen Zivilisation und Natur lebender Mensch bilden die Figurenachse in „Vorzeitformen“. Die Figur Lauffer, wie das bei Volker Michel unterstrichen wird, ist eine Doppelgängerfigur, der ewig andere, der auch nach dem Abschied im Appelativum stets präsent bleibt. [534] Sorger nennt ihn „der ewig andere“[535], „eine seltsam hilfsbedürftige Figur“[536], er ist für ihn „ein Lügner“[537], dessen Lippen „Sorger an seinen Bruder denken ließen“[538]. Und er ist für Sorger der komisch andere: „Lauffer sang jetzt

[532] Ebenda, S. 44, 45.
[533] Ebenda, S. 29, 30.
[534] Michel Volker: *Verlustgeschichten. Peter Handkes Poetik der Erinnerung.* Königshausen & Neumann, Würzburg, 1998, S. 140.
[535] Peter Handke: *Langsame Heimkehr,* S. 20.
[536] Ebenda, S. 20.
[537] Ebenda, S. 21.
[538] Ebenda, S. 66

wirklich im Schlaf. ´Komischer anderer, lächerliches Selbst, lachender Dritter.“[539] Lauffer ist derjenige, der die Sprache verschwendet, während Sorger behutsam mit der Sprache umgeht und sich bemüht, den treffenden Ausruf zu finden.[540] Wenn man von der Spiegelfigur Lauffer absieht, fungiert außer der Indianerin nur noch die Katze, da ein Naturwesen, als Ansprechspartner von Sorger. Er beneidet die Katze, die im Unterschied zum zivilisierten Menschen von Anfang an sesshaft in der Welt ist. Er sagt zu der Katze: „Sei froh, mein Tier, daß du eine Heimat hast.“[541] Pflanzen, Tiere und Menschen in dieser Gegend sind im Kreis der Naturgeschichte verborgen und Sorger muss erst durch seine Verwandlung einen Weg zu diesen Räumen finden und imstande werden, die Sprache der Natur zu erhorchen, z.B. die Sprache einer Katze, wie es in einer seiner Verwandlungen gezeigt wird:

„Sie schauten beide in die Nacht hinaus, die Katze weit aufmerksamer als der Mensch ... Ein für die Gegend seltener Wind donnerte draußen und tickte auch innen im Holz des stillen Hauses. Sorger saß so lange regungslos da, bis er glaubte, mit dem Schädel das eigene Gehirn zu wiegen: eine Waage, deren Tätigkeit darin bestand, daß sie das von ihr Gewogene schwerelos machte. Ein Flattern der Nerven ging noch einmal um den Kopf herum wie etwas Flügelschlagendes unter der Haut; dann trat eine vollkommene Ruhe ein, in der sich alles mit den Worten sagen ließ: ´Nacht – Fenster – Katze´; und Sorger fühlte die Kälte und den Wind von draußen als Wohltat in seinen Lungenflügeln. Er lüpfte das Tier an den Vorderbeinen auf, so daß es hochgestreckt dastehen mußte, und legte das Ohr an sein Maul: ´Jetzt sag etwas. Hör auf, dich zu verstellen, scheinheiliger Vierbeiner, elternloses Ungeheuer, kinderloser Räuber. Bemüh dich. Jeder weiß doch, daß ihr sprechen könnt.“[542]

Da Lauffer als ein alter ego fungiert und die restlichen Figuren die Naturwesen repräsentieren, wird auf der Figurenebene deutlich, dass in „Vorzeitformen“ nur eine Figurenrelation verfolgt wird - ein unbeständiges zivilisatorisch belastendes Ich und die Naturwesen als Vertreter der Natur.

In dieser ursprünglichen Landschaft sind alle von der Natur entfremdeten und von der Menschheitsgeschichte auferlegten Namen verwischt. Nur die Spuren in der Natur gelten

[539] Ebenda, S. 39.
[540] Vgl. Ebenda.
[541] Ebenda, S. 39.
[542] Ebenda, S. 36, 37.

als wahrhaftige Zeichen. So entspricht auch die Lebensform der hier angesiedelten Menschen diesem befreiungsstiftenden Rahmen:

„Wege ohne Namen führten an Hütten ohne Nummern vorbei ... In der verlorenen Kolonie, zu welcher keine Straße des amerikanischen Überlandsystems mehr hinführte – sie war auch nicht mit dem Schiff, nur mit kleinen Flugzeugen zu erreichen -, gab es doch viele schmale, kurz in die Urwälder bis zu den Sümpfen reichende und dort abbrechende Wege, ...“[543]

Sorger kann an dieser namenlosen Quelle seine neue Lebensform durch die Verwandlung der auferlegten Sprache erreichen. Der Schwerpunkt in seinem Bewusstsein liegt an der Erkenntnis der Sprache der Natur, die sich durch Raumbilder erahnen lässt, und an deren Artikulierung. Aus diesem Grunde ist der treffende Ausdruck, die authentische Nennung der Einzelheiten, ein Anliegen, dass Sorgers Entwicklung bis zum Ende verfolgt. Christoph Bartmann weist in seiner Analyse auf die Stellen hin, an denen die Nennung der Dinge die eigentliche Handlung ausmacht. Er notiert bezüglich der Bedeutung der Sprache in diesem Werk folgendes:

„In der ´Langsamen Heimkehr´ findet sich wiederum die Ansprache der Objekte, diesmal in der vertraulichen Anrede des ´Du´, aber nicht weniger archaisch auf die Registratur erlebter Dingpräsenz hinzielend: ´ ... Du, der Fluß. Du, das Haus.´ Das sind nicht zufällig keine erzählenden, also prädikatlose Sätze. In ihnen wird nicht erzählt, sondern benannt. Die Namen der Dinge sind die kleinsten Einheiten der Geschichte. Wie der Name die kleinste Einheit des Beschreibens, so ist das Ding die kleinste Einheit des Beschriebenen.[544]

Durch den treffenden Ausdruck, einen authentischen Ausruf, der die Subjekt-Objekt Beziehung verwischt, und statt dessen ein unmittelbares Verhältnis zur Welt bestätigt, wird auch ein In-der-Welt-Sein, das das Subjekt durch ein Teilnehmen an der Welt erreicht, konkret präsent. Dessen Artikulierung bestätigt ferner, dass Sorger zu der ursprünglichen Sprache wieder finden möchte, die das Bewusstsein von einer schuldbeladenen Menschheitsgeschichte endlich befreit hätte:

---

[543] Ebenda, S. 29.
[544] Christoph Bartmann: *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß,* S. 96.

„Aber gab es nicht doch, bei allem Bedürfnis, sich zu verschweigen, die Lust an einem spontanen Ausruf, am Ausrufen überhaupt, mit dem nicht nur die Abwesenheit von Schuld bewiesen, sondern jene strahlende Unschuld wiederhergestellt würde, mit der sich dauerhaft leben ließe?“[545]

Der Lösungs– und Verwandlungsprozess findet in dieser Landschaft durch die Aufgabe der entfremdeten Sprache und der von der Menschheitsgeschichte auferlegten Vorstellungen statt. Sorger ahnt, dass die wahren Gesetze der Natur durch determinierte Begriffe und Vorstellungen von der Zeit und Geschichte nicht zu erreichen sind. Die Konsequenz dieser Einsicht ist die Verwandlung der Perspektive – die Aufgabe der chronologischen Zeitvorstellung und der geschichtlich verankerten Sprache:

„Sorger dagegen konnten die Sprachformeln seiner Wissenschaft, bei allem Überzeugtsein, immer von neuem als ein fröhlicher Schwindel erscheinen; ihre Riten der Landschaftserfassung, ihre Beschreibungs- und Benennungsübereinkünfte, ihre Vorstellung der Zeit und der Räume, kamen ihm fragwürdig vor: daß in einer Sprache, welche sich aus der Menschheitsgeschichte gebildet hatte, die Geschichte der unvergleichlich anderen Bewegungen und Gebilde des Erdballs gedacht werden sollte, bewirkte noch immer einen ruckhaften, körperlichen Taumel, und es war ihm oft geradezu unmöglich, mit den zu untersuchenden Orten die Zeit mitzudenken. Er ahnte die Möglichkeit eines ganz verschiedenen Darstellungsschemas der Zeitverläufe in den Landschaftsformen und sah sich, verschmitzt und schmunzelnd wie seit jeher die Umdenker ..., der Welt seinen eigenen Schwindel unterschieben.“[546]

Entsprechend diesem Wechsel der Zeitperspektive enthüllt sich Sorger die Landschaft in Raumbildern der ewigen Gegenwart:

„In diesem Zeitraum war ständige Gegenwart, ständige Allerwelt, ständige Bewohnheit. Die Gegenwart war eine Allgegenwärtigkeit, wo die einst geliebten Toten mitatmeten und die entferntesten Lieben in einem zugänglichen Nebenraum geborgen und guter Dinge waren; die Allerwelt war eine Fremde, in der es keinen Flucht – und Heimkehrzwang mehr gab, aber auch nicht die zwanghafte Teilnahme an den Gewohnheiten der Alteingesessenen; und die Bewohnheit war eine Haus – und Werkstatthaftigkeit des ganzen Landstrichs, wo persönliches Abgesondertsein ohne die Gewohnheitszwänge durch Innenräume möglich war.“[547]

---

[545] Ebenda, S. 39.
[546] Ebenda, S. 18, 19.
[547] Ebenda, S. 52.

In dieser Allgegenwart als einer neugewonnenen Zeitperspektive fühlt sich Sorger geborgen und er verinnerlicht die kreisförmige Vorstellung von der Zeit, in der die ewig wiederkehrenden Jahresabläufe die Zeit in vielfältige räumliche Ereignisse verwandeln:

„In dieser Zeit spielten sich solche Vorgänge nicht bloß ab als die absonderlichen Verwechslungen von einem für sich, der die Einzelheiten zufällig nicht auseinanderhielt, sondern waren zwingende Winke an den Vorgängen selber, die, wie im ganzen die Jahreszeit in einen großen Kreis (den ´Jahreskreis´), sich im einzelnen für gleich welchen Betrachter, aus einsinnigen zeitlichen Abläufen in vielfältige räumliche Ereignisse verwandeln konnten: ...“[548]

Die neue Perspektive über den Raum und die Zeit beansprucht Sorgers Bewusstsein. In diesem Sinne ist auch der ursprüngliche Arbeitstitel der Erzählung aufschlussreich, worauf Ulrich von Büllow hinweist:

„Handkes Hauptfigur betreibt die Beschreibung der Landschaft nicht als Wissenschaftler, sondern auf der Suche nach einem ´Heil´, das er an ein neues Verständnis von Raum und Zeit bindet. (Dementsprechend erwog der Autor als alternativen Titel ´Die Zeit und die Räume´.)“[549]

Durch Sorgers neugewonnene Bilder schrumpft die Zeit zum Raum, und wird dabei räumlich vergegenwärtigt. In der Räumlichkeit, die Sorgers Aufmerksamkeit bis zum Äußersten beansprucht, wird immer wieder in einzelnen Erscheinungen das Ursprüngliche erkannt, wodurch auch eine Synthese der Zeitlichkeit erreicht wird. In Zusammenhang mit der Beschwörung des Raums als Erkenntnisgrund erinnert Inge Raatz in ihrer Untersuchung an die Parallelen zu Heidegger, nach dessen philosophischem Konzept das Dasein in einem ursprünglichen Sinne räumlich war[550]. So wird der Raum als die ursprüngliche Perspektive der Erfassung der Welt beschworen. Auch Sorgers Abhandlung „Über Räume“ entspricht dem Versuch, die ursprünglichen Gesetze als ein Wieder-holen des Seins im Raum zu vergegenwärtigen, es anwesend erscheinen zu lassen. Durch deren Artikulierung wird ferner erreicht, dass diese Anwesenheit auch dauerhaft gemacht wird. Sorger entfaltet durch seine Reflexionen die

[548] Ebenda, S. 53.
[549] Ulrich von Büllow: „Raum Zeit Sprache. Peter Handke liest Martin Heidegger“ In: *Heidegger und die Literatur.* Hg. Günter Figal und Ulrich Raulff, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2012, S. 144.
[550] Inge Raatz: *Geschichten-Erzählen,* S. 85.

Raumbilder, die Vergangenheit mit der Gegenwart dabei verknüpfend, und erlebt dadurch den Raum auch synchron, indem er die Raumerlebnisse in seiner Phantasie allumfassend erstreckt, dabei auch selbst räumlich allgegenwärtig werdend:

„ ..., und in einer ortlosen Finsternis, jenseits aller Breiten – und Längengrade, erzitterten die Wasserlachen und drehten sich im Kreis herum. Weiße Schafgarbenblüten kräuselten sich im Frost; gelbköpfige Kamillenbüschel wurden Luftaufnahmen von brennenden Wäldern. Wie ein Alarmrasseln der Orientierungslosigkeit ging es jetzt aus Sorgers tiefstem Innern durch das nächtlich schweigende Tiefland immer weiter nach Norden – was war im Augenblick Norden? – bis zum Schwemmland der Tundra und ließ dort einen Eiskegel einbrechen, der sich als Blase vor tausend Jahren aufgewölbt hatte und, mit Sand und Schotter bedeckt, von außen gar nicht als Eisstück zu erkennen gewesen war; ein Krater mit einem See würde sich nun bilden, als hätte da in der Polnähe einmal ein kleiner Vulkan gestanden. Der Strom hinter der Hausböschung floß nur noch an der Oberfläche: knapp darunter, die obenauf schwimmenden Zweige und Blätter schon erfassend und schnell einkapselnd, füllte ein glatter Eiskörper vom Quellgebiet bis zur Mündung das Flußbett aus und gab dem Wasser schon seine Glasfarbe. Die Stirnen vieler Menschen lagen gerade auf dem kühlenden Emailrand eines Waschbeckens, und die Kinder hier im Bett würden sich die ganze Nacht nicht mehr umdrehen.“[551]

Die neugewonnene Wahrnehmungsweise und die daraus entstehenden Raumbilder sind die Ergebnisse der vollzogenen Verwandlung von Sorger, die sich durch Gleichmaß, Aufmerksamkeit und Nüchternheit vorzeigt. Von seiner anfänglichen Unreife vor der Verwandlung hinsichtlich der Erfassung der Landschaften zeugen die scheiternden Versuche, die für einen kurzen Augenblick gelungenen Raumbilder gewaltig verewigen zu wollen:

„Aber auch diese Wasserfläche mit den eingelagerten Sandbänken ruhte nicht mehr in sich, sondern ging ohne unterscheidbare Grenzlinie in den die ganze Horizontferne einnehmenden und wie ein Sinnbild für den Polarkreis stehenden lichten Himmelsstreifen über: die dünnen schwarzen Wolkenbänder darin konnten auch die hintersten Inseln im Stromland sein, und die oben um die Wolken sich gabelnde letzte Himmelshelligkeit war vielleicht immer noch der westwärts fließende Strom. Sorger hatte gestoppt und wollte dieses Raumereignis festhalten. Aber es gab schon keinen Raum mehr, nur noch, ohne Vorder- und Hintergrund, bei endlich sich verlierender Perspektive, eine mächtig und sanft sich erhebende Offenheit vor ihm, nicht leer, sondern glühend stofflich, und der aufgeregte Sorger, zu Häupten und im Rücken um so heftiger den stockdunkeln Nachthimmel, und zu seinen Seiten und Füßen die tiefschwarze Erde

[551] Ebenda, S. 33, 34.

empfindend, versuchte die Naturerscheinung und die in ihr geschehende Selbstvergessenheit am Vergehen zu hindern, indem er die widersprüchlichen Einzelheiten geradezu wild aus dem Bild herausdachte – bis sich doch wieder Perspektive und Fluchtpunkte und ein klägliches Alleinsein einstellten.“[552]

Die Raumbilder stehen für eine Lebensform, die auf ein offenes selbstloses Verhältnis zur Welt, die Verantwortung, bewusste Gestaltung und ein Mitsein aus ist. Sorger muss diesen Zustand des selbstlosen Betrachtens erst erreichen, um das Erschaute in einer strengen Ordnung getreu vermitteln zu können. Das entspannte selbstvergessene offene Verhältnis summiert Sorger unter dem Begriff des Humors. Zu dieser Verwandlung verhilft ihm auch sein Beruf, der ihm durch Messen und Beschreiben der Räume die Idee von Überschaubarkeit der Existenz erahnen lässt und somit eine Orientierung gewährt:

„Er war überzeugt von seiner Wissenschaft, weil sie ihm half, zu fühlen, wo er jeweils war; das Bewusstsein, gerade jetzt auf dem Gestade eines Flachufers zu stehen, während das meilenweit entfernte, durch die Inseln dazwischen kaum sichtbare andere Ufer tatsächlich doch um einiges steiler war, und diese seltsame Asymmetrie der abdrängenden Kraft der Erddrehung zuschreiben zu können, war nicht unheimlich, gab vielmehr eine Idee von der überschaubaren Zivilisiertheit und Heimatlichkeit des irdischen Planeten, die seinen Geist spielerisch und seinen Körper sportlich machte.“[553]

Der Gewinn der Raumbilder wird schließlich als ein kreativer Akt des Subjekts veranschaulicht. Das Subjekt kehrt heim zu dem ursprünglichen Sein durch Artikulierung der Dinge in ihrem Sein. Das Artikulieren der Dinge lässt sie anwesend erscheinen und dem Subjekt wird dadurch signalisiert, dass es einen Bezug zur Welt hergestellt hat. Deswegen wird in der Geschichte der kreative Akt mehrmals unterstrichen, zum Beispiel dadurch, dass Sorger das Zeichnen dem Fotografieren vorzieht.[554] Durch den kreativen Akt wird das Subjekt sesshaft in der Welt. So stehen die Raumbilder für die Erfassung der Welt, die nicht nach dem Schein, sondern in ihrem vom Subjekt aus hervorgeholten Sein erkannt und vermittelt wird.

Das selbstlose Sich-Offen-halten für die Welt und die daraus resultierende Teilnahme an derselben steigert sich bei Sorger zu einem religiösen Akt. Dieser impliziert zugleich, dass Sorger seine Beziehung zur Religion nicht durch Hoffnung auf jenseitige Erlösung

[552] Ebenda, S. 27, 28.
[553] Peter Handke: *Langsame Heimkehr,* S. 12.
[554] Vgl. Ebenda, S. 47.

aufzubauen sucht, sondern durch Ein-sich-Einlassen auf die Welt, die umgekehrt ihre Geheimnisse vor ihm erschließt:

„Sorger war sich bewußt, wie sehr er mit seiner Wissenschaft zugleich eine Religion ausübte: ... Seine Erfassung der Erdgestalt, nicht fanatisch betrieben, sondern so inständig, daß er sich selbst dabei allmählich als Eigengestalt mitfühlte, hatte, indem sie ihn von der mit bloßen Launen und Stimmungen drohenden Großen Formlosigkeit abgränzte, tatsächlich bis jetzt seine Seele gerettet ... Sorgers Glaube war an nichts gerichtet; er bewirkte bloß, wenn er ihm gelang, ein Teilhaftigwerden an ´seinem Gegenstand´ ... und begabte ihn, den oft Bedrückenden, der sich nun wirklich als Forscher fühlen konnte, mit Humor: in ein stilles Vibirieren versetzt, schaute er sich dann einfach seine Welt näher an. In solchen Zeiträumen der selbstlosen Zuneigung (in den flüchtigen Momenten der Hoffnung sah er sich als den Dummen) war Sorger nicht göttlich; er wußte nur, kurz, doch verewigbar durch Formen, was schön und gut war.“[555]

Sorger erreicht durch diese Lebensperspektive die Einsicht, dass seine Berufung in der Welt nicht in einem nützlichen Beruf, sondern in der Vermittlung der Landschaftsformen liege, welche die Kräfte des Guten, Schönen und Friedlichen vor ihm erschließen, und somit auf eine Selbsterfüllung gerichtet sind. Sie machen aber durch deren Vermittlung auch den anderen eine neue Möglichkeit als Lebensalternative präsent:

„Sorger hatte in seinem Beruf noch keine Arbeit verrichtet, mit welcher er jemandem ausdrücklich nützlich gewesen wäre oder vielleicht sogar irgendeiner Gemeinschaft gedient hätte: weder hatte er bei einer Ölbohrung mitgewirkt, noch ein Erdbeben voraussagen können, noch auch nur als Verantwortlicher die Untergrundfestigkeit eines Baustellenprojekts geprüft. Aber er war sich ´seiner Tatsache´ gewiß: ohne seine Anstrengung, das Befremdende jeder Erdgegend auszuhalten, mit den verfügbaren Methoden in der Landschaft zu lesen und das Gelesene in einer strengen Ordnung weiterzugeben, wäre er kein Umgang gewesen, für niemanden.“[556]

Die neue Bewusstseinsperspektive, die in „Vorzeitformen“ den thematischen Schwerpunkt bildet, wird durch vier vorherrschende Motive entfaltet: das Motiv der Verwandlung, das Motiv der Schwelle, bzw. der Grenze oder des Übergangs, ferner das Motiv des Kreises und der Kuppel. Dieses motivische Viereck bildet das Gerüst um das Thema der neuen Bewusstseinsperspektive.

---

[555] Ebenda. S. 15, 16, 17.
[556] Ebenda, S. 16.

Das Motiv der Verwandlung, wie in den vorigen Beispielen verdeutlicht, wird oft variiert. Außer der Entfaltung des Motivs im Bewusstsein der Hauptfigur, wo sich die Verwandlungen der Vorstellungen von der Zeit und der Sprache vollziehen, wird das Motiv auch veräußerlicht, bzw. bildhaft präsent gemacht. Dabei spielt die Vorzeitlandschaft, in der die vier Grundelemente – Wasser, Luft, Erde und Feuer, eine immer präsente Kulisse darstellen, die Voraussetzung für die Entfaltung der bevorstehenden Verwandlung. An einigen Stellen wird das Motiv mit biblischen Anspielungen verbunden, wie die Reinigung und Einweihung durch das Wasser:

„ ... indem ihm die verschiedenen an dem Landschaftsbild beteiligten Kräfte, ohne daß er sie in der Vorstellung erst herbeibemühen mußte, schon im bloßen Wahrnehmungsvorgang, zugleich mit dem Erfassen des großen Wassers, dessen Strömens, dessen Wirbel und Schnellen, gegenwärtig waren, wirkten sie, mochten sie in der Außenwelt einst auch zerstörerisch gewesen sein ... , durch ihre Gesetze zu einer guten Innenkraft verwandelt, stärkend und beruhigend auf ihn.“[557]

Ähnlich an einer weiteren Stelle:

„Obwohl der Strom selbst im Sommer unzugänglich kalt war, hatte Sorger auf einmal ein Bild, wie er darin schwamm, untertauchte und selig badete. Hatten vorzeiten die Flüsse nicht auch Götter verkörpert? ´Schönes Wasser´, sagte er, und merkte dann, daß er den Strom gerade getauft hatte ...“[558]

Die Verwandlung als Motiv wird auch durch das Handeln der Hauptfigur veranschaulicht. Sorger ändert dadurch sein Verhalten, wird unbefangen und öffnet sich gegenüber der Welt. Erst durch das Einmischen in das Weltspiel kann er es auch nachvollziehen:

„Der Kollege Lauffer, schon wieder mit seiner Vieltaschenweste und den Schafstiefeln uniformiert, lief im Hintergrund vor einem wehenden Netz hin und her, das über der Giebelhaustür angebracht war, und spielte mit sich selber Basketball, und der zurückkehrende Sorger begann zu laufen, fing dem Freund den Ball weg und spielte schon mit ... von dem Augenblick an, da Sorger sich in das Spiel einmischte, verwandelte sich die Zeit, wie auf einer offenen Bühne, in einen dämmrig-sonnigen Raum, ohne besonderes Vorkommnis,

[557] Ebenda, S. 11, 12.
[558] Ebenda, S. 75, 76.

ohne Tag- und Nachtwechsel, und ohne Eigengefühl: wo er weder tätiger war noch Müßiggänger, weder Eingreifender noch Zeuge.“[559]

Der Höhepunkt seiner Verwandlung spiegelt sich in dem Zustand der Selbstlosigkeit, die jede fließende Grenze zur Außenwelt aufhebt, und das Subjekt in einen selbstlosen aufmerksamen Empfänger der Weltbotschaften verwandelt. Der Vorgang der Verwandlung, der Sorger in eine neue Bewusstseinsperspektive eingeweiht, und ihn somit für seinen weiteren Weg in die Welt der Namen vorbereitet hat, wird an dieser Urquelle abgeschlossen, die die Besinnung auf ein ursprüngliches Dasein einzuhauchen vermag:

„ ... eine andere Ruhe wurde in ihm bestimmend ... und griff zugleich über ihn hinaus; erhitzte seine Handflächen ..., wölbte seine Fußballen, ließ ihn seine Zähne spüren und verwandelte ihn als Ganzes in einen Körper, der zu einem Organ für alle Sinne wurde und sich vollkommen nach außen richtete: den in den Dunkelheits-Streifen sich selber Zuschauenden überwältigte die in dem einzigen Wort ´schön´ zu fassende Ruhe eines Wilden.“[560]

Der Vorgang der Verwandlung vollzieht sich an den Randzonen und knüpft damit eng an das Motiv der Schwelle an. Das Motiv der Schwelle, bzw. der Grenze oder des Übergangs ist ebenso vielfältig präsent und in einem engen Zusammenhang mit dem Motiv der Verwandlung zu verfolgen. Sorger ist schon an sich ein Randmensch, der zwischen Zivilisation und dem Drang nach Erkenntnis der ursprünglichen Gesetze sich hin bewegt. Seine Reflexionen verweisen auf den Zustand des aus der Welt der Namen Kommenden, seine Entfremdung auf die Aufgabe dieses Zustandes und die Annäherung an die ursprüngliche Empfindungskraft. Zudem wählt er auch örtlich eine doppelte Randposition – er lebt am Rande des zivilisatorischen Amerikas und zugleich am Rande einer indianischen Siedlung. Diese Grenzposition wird immer wieder variiert. Seine entscheidenden Verwandlungen beispielsweise, die ihm die bisherigen Vorstellungen als verlogene und falsche erscheinen lassen, vollziehen sich im Halbschlaf, also in einem Übergangszustand, der als eine Zone zwischen Wirklichkeit und Traum markiert wird:

[559] Ebenda, S. 50, 51.
[560] Ebenda, S. 83.

„Sorger hatte nichts auszurufen, in keiner Sprache. Im Halbschlaf wurde ihm klar: wieder ein Tag vergangen, an dem er etwas aufgeschoben hatte, das bald nicht mehr aufschiebbar war. Eine Entscheidung wurde fällig, die in seiner Macht stand, oder auch nicht – jedenfalls war es an ihm, sie herbeizuführen. Tief atmend, wobei er, ohne sich zu bewegen, sich eine Haltung annehmen sah, spürte er jetzt ein Verlangen nach einer solchen Entscheidung, eine fast empörte Erwartung und Ungeduld; und das Seltsame, für Sorger ganz Unerhörte, und im Einschlafen auch gar nicht Lächerliche an diesem Vorgang war, daß er sich dabei nicht allein sah, sondern erstmals im Leben als jemanden aus dem Volk.“[561]

Durch Sorgers Verwandlung und Einweihung in die ursprünglichen Formen des Hohen Nordens erschließt sich ihm eine kreisförmige Weltgeschichte, die in vielen Erscheinungen ihre ewigen Gesetze räumlich offenbart. Deswegen fungiert der Kreis als eine neugewonnene Zeitperspektive in Sorgers Wahrnehmung. Der Kreis als Motiv verweist auch auf die Geborgenheit und Abgeschlossenheit sowohl der indianischen Siedlung als auch des Bewusstseins von Sorger. Er fungiert als ein Schutzwall gegenüber der falschen Bewusstseinsperspektive der Menschheitsgeschichte. Zugleich signalisiert er auch die Form der neugewonnenen Bewusstseinsprozesse bei Sorger:

„Sorger war mit der Katze, die ihm folgte und ´an diesem Tag einiges zu wissen schien´, ins Freie gegangen. Am Strand waren Schwemmholzprügel zu Kreisen gelegt oder zufällig so angetrieben worden, und er stellte sich vor, daß die Indianer sich mit solchen Kreisen vielleicht gegen den Feiertag und das aus seinem Anlaß zu Gedenkende abgrenzen wollten, und die ganze Ansiedlung erschien ihm da als ein geheimer Bannkreis, in dem er als Eingeweihter seinen letzten Rundgang machte ... ´Kreisgang und Gedankenspiele´, sagte Sorger zu der hinter ihm herlaufenden und jeweils mit ihm im Abstand stehenbleibenden Katze.[562]

Sorger verinnerlicht diese kreisförmige Bewusstseinsperspektive, er nimmt den Kreis in vielen Einzelheiten wahr als die Form eines abgeschlossenen Verwandlungsprozesses, der ihn für seinen Abschied von dieser Landschaft bereit macht:

„Mit dem Tier hinter sich den Kreis am Stromgestade wieder schließend (zuletzt war aus dem energischen Gehen ein Laufen geworden), dachte Sorger: Ich habe heute zum ersten Mal die Höfe um die Behausungen herum gesehen und entdeckt, daß die Siedlung eine Ringstraße hat. Der Stromspiegel war in der letzten

[561] Ebenda, S. 40.
[562] Ebenda, S. 67, 68.

Zeit so gesunken, daß sich zwischen den Sandbänken viele Teichinseln gebildet hatten, wo das Wasser rundum wirbelte wie von einem darin gefangenen Fisch: ´auch hier der Kreis´.“[563]

Der Kreis wird schließlich noch einmal im Kartenbild symbolisch variiert. Er bringt die Weltsicht der indianischen Bevölkerung als ein Verborgensein ihrer Reflexionenen in den Naturelementen zum Vorschein, eine Bewusstseinsperspektive, die sie gegenüber aller geschichtlichen Gewaltszenen, die hier als relativ, vorübergehend und nichtsbedeutend erscheinen, abgrenzt und unverwundbar macht, und zu deren Eingeweihten sich nun auch Sorger mitzählen kann:

„Danach saßen sie zu dritt um den Tisch und spielten Karten, aus einer neuen, frisch riechenden Packung, die die Frau als Abschiedsgeschenk gebracht hatte. Die Karten zeigten Raben, Adler, Wölfe und Füchse; und auf dem Joker bildeten alle diese Tiere einen großen Kreis um ein Indianergesicht in der Mitte.“[564]

Durch die Entfaltung der genannten Motive wird deutlich, dass das vierte Motiv, das Motiv der Kuppel, eine übergeordnete Stellung einnimmt im Sinne einer Synthese der neugewonnenen Weltsicht. Es fungiert als eine bestätigende Form für die gelungene Raumerfahrung als Erkenntniszustand. Auf die Erkenntniszustände von Sorger hinweisend, notiert Christoph Bartmann über die narrative Funktion dieser Form folgendes:

„Mit seinem Zeichnen verfolgt Sorger keinen wissenschaftsinternen Zweck, sondern strebt ein ästhetisches Erlebnis an, das ihm den Zusammenhang von Menschen und Dingen unter einer ´Kuppel´ sichtbar machen soll. ´Weltgespannt´ werden die gelingenden ´Vorstellungsbilder´ genannt, an anderer Stelle ist von einem ´übergreifenden Humor´ die Rede. Sorgers Praxis der Topographie ist vom ´Versöhnungswunsch´ geleitet; dieser Wunsch imaginiert in ständigen Variationen konkave Formen ... Die konkave Form soll alle und alles umspannen. Diese Formvorstellung ist aus der Anschauung entstanden und hat sich durch Phantasie im Zeichen des ´Versöhnungswunsches´ zur subjektiven Form entwickelt.“[565]

Sorger strebt eine Synthese der Raumbilder an, sie sollten als nebeneinandergereihte Seinsvorstellungen zu einer abschließenden Synthese über den Zeitraum führen. Diese

[563] Ebenda, S. 69.
[564] Ebenda, S. 79.
[565] Christoph Bartmann: *Suche nach Zusammenhang,* S. 230.

Versuche vollziehen sich im „Jetzt und Hier“ und signalisieren dadurch, dass die kurzweiligen Erkenntnisse des Daseinsursprungs, indem sie die Zeitebenen der Vergangenheit und Gegenwart zusammenhängend verknüpfen, die Zeit in ein gewaltiges Raumerlebnis des Jetzt bahnen, woraus eine Kuppelform entsteht, die diese Erkenntnisgewinne in ein Bild von der Geborgenheit des Subjekts verwandelt:

„ ... deswegen war es mit der Zeit Sorgers Leidenschaft geworden, draußen bleibend und die erste Leere aushaltend, diese so schnell verspielten Räume durch Betrachtung und Aufzeichnung für sich zurückzugewinnen; seit langem ja nirgends zu Hause und also nicht in der Lage, nach solchen touristischen Demütigungen durch die Erdgegenden sich zwischen eigenen vier Wänden wiederzufinden, sah er in dem Ort jetzt und hier seine einzige Möglichkeit: wenn er sich nicht auf ihn (oft verdrossen) mit einer Arbeitsanstrengung einließe, gebe es auch keine Zuflucht mehr zu den Räumen seiner Vergangenheit – im Glücksfall aber, in der seligen Erschöpfung, fügten sich alle seine Räume, der einzelne, neueroberte mit den früheren, zu einer Himmel und Erde umspannenden Kuppel zusammen, als ein nicht nur privates, sondern auch den anderen sich öffnendes Heiligtum.“[566]

Durch die Verschmelzung der Zeit mit dem Raum wird die Zeit verdichtet und wölbt sich über dem Menschen als ein geborgenheitsstiftender Schirm, der aus der gelungenen Erfassung der Daseinsformen entsteht und dem Menschen ein Zu-Hause-Gefühl wieder bewusst macht, wie das auch im folgenden Bild veranschaulicht wird:

„ ... Verwechslungen nur auf den ersten Blick, doch danach als Verwandlungen draußen willkommen, wo in einem tiefen Schauraum die Pflanzen mit den Tieren und auch den Menschen, und das Abwesende mit dem dort Vorfallenden kraft des Naturspiels ´immer wieder einmalig´ zusammentrafen. Die Landschaft, Sorgers besondere Geschichte mit dem Geschehen des nördlichen Herbstes sich einverwandelnd, wurde von dieser menschlichen Geschichte wieder gekehrt in ein zeitliches Gewölbe, wo der selbstvergessene Mann, ohne Schicksal, aber auch ohne Mangelgefühl (überhaupt von Wechselgefühlen erlöst), auch noch da war.“[567]

Das Motiv der Kuppel als Ausprägung der konkaven Form wird als synthetisches Bild in den Momenten der abgeschlossenen Verwandlung präsent. Durch dieses Motiv wird zugleich impliziert, dass die neugewonnene Bewusstseinsperspektive ausschließlich auf

[566] Peter Handke: *Langsame Heimkehr,* S. 14, 15.
[567] Ebenda, S. 53.

die Anschauung, bzw. Wahrnehmung zurückzuführen ist. Durch die selbstlose Wahrnehmung gewinnt der Mensch die allumfassenden Einsichten in die Weltgeschichte, die sich zu einer schutzstiftenden Kuppel zusammenziehen:

„ ... von der gespaltenen Erdoberfläche flog den Mann etwas an, das seinen Körper stark, warm und schwer machte. Bewegungslos dastehend und über das Muster hinschauend, stellte er sich vor, ein Empfänger zu sein, nicht einer Nachricht oder Botschaft, sondern einer zweifachen und auf den zwei verschiedengestellten Ebenen seines Gesichts zu empfangenden Kraft: an der Stirn spürte er auch wirklich den verqueren Knochen verschwinden, bloß dadurch, daß er nichts anderes mehr im Sinn hatte, als dieses Hindernis der Luft auszusetzen; und die Fläche von den Augenhöhlen abwärts, fast im rechten Winkel zum Erdboden, bekam wie neu die Züge eines Gesichts, mit Menschenaugen und einem Menschenmund; jedes für sich, doch nicht durch Bewußtsein voneinander getrennt; und er empfand die Wölbungen der gesenkten Lider tatsächlich als Empfangsschirme. Der sich immer tiefer neigende Kopf bedeutete dabei nicht Selbstaufgabe, sondern Entschiedenheit: ´Ich bin es, der bestimmt.´ [568]

Durch die Erläuterung der existenziellen Lage von Sorger, die Veranschaulichung seines Berufs als Geologe als einen Verknüpfungspunkt zu den Überlegungen über seine Position als Ich in der Welt und die Ankündigung seiner Entschiedenheit, einen Verwandlungsprozess einzugehen, wird auch die weitere Entwicklung der Handlung festgelegt, die in die Bewusstseinsprozesse verlegt wird, und sich da auf der Ebene der Tiefenstruktur in ihrer Progressivität fortbewegt. Caroline Markolin verweist daher in ihrer Untersuchung zu Recht auf die Bedeutung der Einführungspassage: „Der erste Abschnitt der Erzählung ..., in dem Sorger – den Blick auf den Strom gerichtet – vorgestellt wird, ist der Schlüssel zum Verständnis der ´Langsamen Heimkehr`. Hier wird gezeigt, wie der Geschichte Sorgers nachzugehen ist.“ [569]

Die explikative Einführungspassage endet mit Sorgers Fahrt zur Indianerin. Da setzt zugleich die Handlung auf der Ebene der Oberflächenstruktur ein. Der sporadische Ortswechsel, so an dieser Stelle die Fahrt, und wenige Begegnungen mit anderen Menschen und Tieren, wie Indianerin, Lauffer oder Katze, haben die Funktion, den Lauf der Handlung an der Oberfläche zu erhalten, um das narrative Gewebe durch die puren philosophisch-ästhetischen Reflexionen nicht völlig aufzulösen. Somit bilden sie nur die

[568] Ebenda, S. 71.
[569] Caroline Markolin: *Eine Geschichte vom Erzählen,* S. 61.

vordergründige Folie, hinter welcher sich die langen deskriptiven Passagen als Reflexionsbilder vollziehen, die als Raumerlebnisse in einer, wie das Christoph Bartmann feststellt, Zustandszeit[570] entfaltet werden, und dadurch die Tiefenstruktur vorantreiben. Nach dem hier vollzogenen Verwandlungsprozess durch gelungene Raumbilder ist die erste Phase der Entwicklung von Sorger abgeschlossen und er begibt sich zurück in die Welt der Namen. Diese neue Welt als eine andere Landschaft wird durch das Bild der von zivilisatorischen Errungenschaften umgebenen Straße mit der Urlandschaft kontrastiert, in der der Strom als stehendes Gewässer die Form der Weltgeschichte abbildet:

„ ..., und so vergingen, in einer neuen, traurigen, formvollendeten Freundlichkeit, die Stunden bis zum nächsten Tag, an dem Valentin Sorger, mit einem anderen Koffer aus dem namenlosen, schon winterlich dämmrigen Landstrich ... in die Welt der Namen zurückflog. In der Universitätsstadt an der Westküste des Kontinents, wo er seit ein paar Jahren hauptsächlich lebte, gab es eine sehr breite, vor allem von Tankstellen und Einkaufszentren gesäumte Straße, die ´Northern Light Boulevard´ hieß.“[571]

Sorger kommt in die Welt der Menschheitsgeschichte zurück. Im Unterschied zum Anfang in „Vorzeitformen“ beginnt dieser Abschnitt mit einer langen deskriptiven Passage, in der die Landschaft der Siedlung an der Westküste dargestellt wird. In der Urlandschaft der „Vorzeitformen“, die als eine ideale und vom Ursprung nicht abgerückte scheint, eröffnet die erste Passage die Veranschaulichung des Bewusstseins von Sorger, dessen Aufbau und Verwandlung erst bevorstehen. Nun steht die von den zivilisatorischen Merkmalen überdeckte Landschaft im Vordergrund, zu der ein rehabilitiertes Bewusstsein erst eine Verknüpfung herzustellen hat. Damit enthüllt sich die Opposition zwischen den beiden Teilen in der Darstellung einer Existenz, die in der von der Menschheitsgeschichte nicht verfälschten Natur selbstverständlich ruht, und der Existenz, die in der zivilisierten Landschaft erst zu den verdeckten ursprünglichen Gesetzen finden und sich ein mögliches Mitsein in einem solchen sozialen Umfeld verschaffen muss. Nach dem Eintritt in die Welt des modernen Lebens vollzieht sich zunächst ein Bewusstseinsschock, der zu einer völligen Desorientierung und dem

[570] Vgl. Christoph Bartmann: *Suche nach Zusammenhang,* S. 76.
[571] Peter Handke: *Langsame Heimkehr,* S. 92, 93.

Raumentzug führt. Dementsprechend wird der zweite Teil mit „Raumverbot“ betitelt. Davon zeugen die ersten Erlebnisse auf dem Flughafen, der in Sorgers Bewusstsein das Bild von der Dressur des modernen Lebens hervorruft:

„ ... – und schon ging er auf dem künstlichen Boden einer Flughafenhalle an den Rückseiten kleiner Fernsehgeräte vorbei, die eine Einheit bildeten mit den eiförmigen Stühlen und den in den Eiformen kauernden Zuschauern; und obwohl er schon so lange hier lebte, sah er erst bei dieser Rückkehr in die ´Unteren Regionen“ ... des wie selbstverwalteten Kontinents den Nachdruck eines Staates, und das grell erleuchtete Flughafengebäude erschien ihm (auch wenn keine Soldaten zu sehen waren) als Militärreservation.“[572]

An einer weiteren Stelle machen die Berührung des ungewöhnlichen Bodens, des Asphalts, und der Wechsel der Zeitzone den ähnlichen Eindruck:

„ ... die Häuser im Wald wirkten still und zugleich, durch die Lichter überall, festlich. Er ging auf dem ungewohnten Asphalt, einig mit der Vorstellung von sich als einer von Anonymität strahlenden Figur in den zwischen Ankunfts – und Abflugsebenen kreuz und quer strebenden, wie er jeder Herkunft ledigen Weltbürgerscharen, und weil es für ihn, der aus einer anderen Zeitzone kam, noch nicht Nacht war ..., spürte er das Tageslicht auf den Augen und blinzelte durch die Dunkelheit, als sei diese künstlich.“[573]

Die Berührung der modernen Landschaft reflektiert sich negativ auf das Bewusstsein von Sorger. Diese Erfahrung steht für den Raumentzug und wird durch das Motiv der Starre entfaltet. In einer solchen Gegend muss Sorger zu seinen Räumen erst wieder finden. Der dieser Aufgabe entsprechende Entwicklungsweg vollzieht sich durch eine deutlich hervorgehobene Motivkette – Starre, Sprache, Schwelle, Verwandlung, Form.
Zunächst wird Sorger in einen extremen Zustand der Geistesstarre zurückversetzt:

„ ... ein paar standen da wie der Teil eines Kartenhauses und richteten sich mit ihren glänzenden Schnittkanten und den zerfransten Rändern der Umschläge gegen den nicht mehr stimmungsvoll ruhig, nur noch geräuschlos dasitzenden Empfänger, nicht mehr handgreifliche Gegenstände, sondern das letzte um ihn, das er benennen konnte – sonst nichts als Vorhänge, nicht weich fallend, sondern starr gegen ihn gewölbt. Hatte nicht schon beim Aufschließen der Haustür, sogar schon beim Abbiegen von der Straße, ein

[572] Ebenda, S. 99.
[573] Ebenda, S. 100.

stetiges Wehen jäh aufgehört? Kein Augenblick, und aus der atmenden Ruhe war Starre geworden. Aufrecht, sitzend, war jemand zugleich umgekippt; ohne, wie sonst ein Umgefallener, wenigstens aufzufliegen. ´Derjenige´ saß bewegungslos, und die Ebene des Gekippten schlitzte ihn querdurch. Sorger, ohne Blut, nur noch Hitze, sah sich in dieser Nacht der Rückkehr in die westliche Welt, ohne Traum, ausgeboren zu einem atmosphärelosen Planeten ..., steinschwer, ohne zu fallen; nicht allein auf der Welt, sondern allein ohne Welt; und in ihm – Unzeit – stehen die Sterne und Spiralnebel, als Augen, die ihn nicht anschauen. Er ist nicht nur von der Sprache verlassen, sondern auch von jeder Tonfähigkeit; so wie er innerlich stumm liegt, so bleibt er nach außen hin tonlos.“[574]

An dieser Stelle wird deutlich, wie sich die Lebensform der zivilisierten Welt als eine Geistesstarre in Sorgers Bewusstsein reflektiert. Sie findet ihre Ausprägung im Raumentzug und einem inneren Zustand, den Sorger als „Unzeit“ bezeichnet. Zugleich wird das Motiv der Starre in eine unmittelbare Verbindung mit der Sprache gesetzt. So wie die innere Leere eingesetzt hat, wird auch ein Sprachentzug deutlich. Inge Raatz verweist in ihrer Analyse auf das Tempus an dieser Stelle, das zusätzlich die Tiefe der Gefahr eines Raumverlusts hervorhebt:

„Die einzige Textstelle in der gesammten im Präteritum verfaßten Erzählung, die Präsensformen enthält – entgegen Fues´ Behauptung: *´Langsame Heimkehr* ist ausnahmslos im Präteritum erzählt´ ... weist auf die tödliche Gefahr einer Verhaltensweise hin, die dem ´Ruf der Sorge´ keine Beachtung schenkt:...“[575]

Der Verlust der Erkenntnis des Daseins, das, wie sich das in Heideggers Thesen niederschlägt, in der Sprache seine Anwesenheit und Geborgenheit bestätigt, in der Sprache als Haus des Seins, wird durch Sprachverlust zu einer unüberbrückbaren Kluft zwischen dem Ich und der Welt. In einem solchen Zustand ist Sorger der Menschheitsgeschichte ausgeliefert. Er hat keine Möglichkeit, durch Gewinn der Erkenntnis an einer verantwortungsvollen Mitgestaltung der Geschichte mitzuwirken, sondern muss sich als ein passives Opfer der Geschichte der Gewalt und Geistesstarre erleben. Er schrumpft zu einem puren Nachkommen der Täter.[576] Das Motiv der Starre ist in diesem Teil mit den Bildern der zivilisatorischen Errungenschaften immer verknüpft. Durch diese Erlebnisse schimmern ab und zu die erquickenden Kräfte der Natur als ein

[574] Ebenda, S. 102, 103.
[575] Inge Raatz: *Geschichten-Erzählen,* S. 115.
[576] Vgl. Peter Handke: *Langsame Heimkehr*, S. 103.

Nachbild der Erfahrungen im Hohen Norden durch. Sorger sucht das Heil in der Natur, die ihm die bestimmte Form seines Bewusstseins dargeschenkt hat, und versucht diese Kräfte in der modernen Umgebung gültig zu machen, bzw. auch in dieser entfremdeten Landschaft zu einem unmittelbaren Bezug zur Welt zu gelangen. So stehen die unmittelbaren Einsichten, die wieder zu erkämpfen sind, für die Rettung und den Wiedergewinn der Sprache. Das ist zugleich ein mühevoller Bewusstseinsprozess, der zu einem Übergangszustand führen muss, durch das Motiv der Schwelle veranschaulicht, um letztlich zu dem Wiedergewinn der Raumformen zu gelangen. Die belebenden Kräfte der ursprünglichen Natur, die in Sorgers Bewusstsein verankert sind, melden sich immer wieder als ein inneres Licht, das vor einem Sprachverlust schützt und zugleich die Gewissheit verleiht, dass ein authentischer Bezug zur Welt durch Erkenntnis und deren treffende Artikulierung doch möglich sei:

„Auf den Grund gesehen zu haben, gab ihm aber seine Sprache zurück, und er konnte sich dann selber hassen, weil er von den Untoten besessen gewesen war, als sei er ´mit ihnen verwandt´. Im Haß atmete er tiefer; atmete sich aus dem Gruftsog heraus. ´Ich habe keinen Vater mehr.´ Er machte die Augen zu und sah hinter den Lidern das helle Nachbild des Stroms. Seine Sprache war das ´Spiel´, in dem er wieder ´beweglich´ wurde: er stand auf, entkleidete sich und wusch sich; sang unter Wasser ein böses Lied, das über Wasser gut endete; zog dann alle Vorhänge zur Seite. Sprache, die Friedensstifterin: sie wirkte als der ideale Humor, der den Betrachter mit den äußeren Dingen beseelte.“[577]

Durch die Erkenntnis des Grundes für den üblen Zustand und deren Artikulierung wird Sorger zugleich nicht mehr dem Zustand des Opfers ausgeliefert. Er schlüpft wieder in die Rolle des Einzelgängers, der mit den Untoten nicht verwandt ist. Die Untoten stehen dabei für die Mehrheit, eine unreflektierte Existenz. Er entreißt sich dieser Lebensform, indem er den Bezug zum Grund des Daseins nicht aus den Augen verliert. Eine solche Lebensform in dieser neuen Umgebung zu erhalten, heißt, den erneuten Verwandlungsprozess einzugehen. Der Aufbau der dynamischen Figur Sorger, die entwicklungsfähig ist, schlägt sich durch das wiederholte Motiv der Verwandlung nieder. Dabei werden die Verwandlungsprozesse nicht nur im Bewusstsein geschildert, sondern

[577] Ebenda, S. 104.

sie werden auch durch Synthese zwischen Geist und Körper nachvollziehbar, da diese auch physisch erlebbar werden:

„In der Tat war Sorger am Morgen nach seiner Starr-Nacht auffälliger als sonst. Wenn er als Passant unter vielen ging, oft verwechselt mit Busfahrern, Elektrikern, Zimmermalern. Der Körper schien breiter geworden, das Gesicht ruhig, und bei jedem Hinschauen immer noch ruhiger, wie nur je das Gesicht eines Hauptdarstellers ..., die Augen tiefer in ihren Höhlen, mit einem Schimmer von Allwissen: so ließ er sich sehen. ´Ja, heute geht meine Macht von mir aus´, sagte er.“[578]

Bei dem Prozess der Verwandlung stören das Bewusstsein immer wieder die Stadtbilder. Sorger erlebt sie als einen starren Raum, der sich von seinen ursprünglichen Daseinsformen losgerissen hat, und somit zu einem nicht mehr ortbaren Stadtplanet[579] geschrumpft ist, der eine außer Reichweite geratene Vorvergangenheit[580] reflektiert. Die Spuren der Geschichte, die er an Befestigungen aus dem Weltkrieg erlebt, wirken als entfremdete Objekte, die mit der Zeit zu unverständlich gewordenen Zeugensteinen einer gemeinsamen Vorgeschichte[581] geworden sind. Die Menschen führen somit ein unreflektiertes Leben, sie lassen die Gegenwart vor sich hin ziehen, die weder einen Verknüpfungspunkt zu der Vergangenheit herstellt noch einen zu der restlichen Welt. Er vergleicht die Stadt mit Maschine[582] und verfällt in dieser künstlichen Welt einer völligen Desorientierung:

„Obwohl er die Stadt gut kannte, endete jedes Unterwegssein mit einem Abbiegen, das wie ein Verirren war: er ´verirrte´ sich in eine Kirche; ans Meer; in eine Nachtbar. Zwar orientierte er sich und verlor nie seinen Ortssinn, doch der ließ ihn trotten, statt ihn wachzuhalten wie sonst. Wo er auch war, war er hingekommen ohne Entschluß; und oft dachte er erst im nachhinein: ´Jetzt bin ich also hier.´[583]

Er kann in seinem Raumverlust kein spontanes „Hier und Jetzt“ erleben, sondern muss in der Abgehobenheit der Westküste von der restlichen Welt sein Raumerlebnis immer wieder mit Anstrengung ins Bewusstsein rufen, ohne an ihm spontan teilzunehmen. Sein

[578] Ebenda, S. 107.
[579] Vgl. Ebenda, S. 119.
[580] Vgl. Ebenda, S. 119.
[581] Vgl. Ebenda, S. 120.
[582] Ebenda.
[583] Ebenda, S. 121, 122.

Bewusstsein klafft mit der äußeren Welt auseinander, und ein natürlicher Bezug zu ihr scheint nicht möglich zu sein. Die Stadt als ein entfremdeter Körper wird durch Reflexionen im Bewusstsein deutlich veranschaulicht, was zugleich das narrative Hauptmittel bei dem Aufbau der Figur Sorger darstellt. Durch die ständigen Reflexionen auf die Umwelt wird das Bewusstsein in den Vordergrund gerückt. Er erlebt die Lebensform dieser durch die Menschheitsgeschichte erreichten Zivilisationsstufe immer wieder als eine entfremdete, nichtssagende, künstliche, von den ursprünglichen Gesetzen des Daseins entfernte. Er erlebt sie als eine „ahnungslos junge“ [584] Welt. Das Zentrum der Stadt wirkt als eine „starr leuchtende Ordnung“[585]. Die technischen Errungenschaften dieser jungen Welt, die von der langen Vorgeschichte nichts ahnt, überfluten die Stadt und zeigen, dass sie der ursprünglichen Natur des Menschen nicht entsprechen und mit ihr auseinanderklaffen:

„In den Autos, die dicht hintereinander und unablässig vorbeizogen, saßen die Fahrer fast immer allein; sie näherten sich aus der Dunkelheit als Silhouetten, herausgeleuchtet von dem jeweils nachkommenden Auto in dem leeren Inneren ihrer Karosserien, und die unaufhörliche Folge der einzeln vorbeirollenden, reglos ausgerichteten schwarzen Büsten (die gesichtlosen Köpfe von einem Lichtkranz umstrahlt) bildete auf die Dauer, trotz der Schnelligkeit und der wechselnden Motorengeräusche, eine gemessene Kavalkade; als seien da keine Lenker in ihren Fahrzeugen, sondern Personenumrisse in gleichmäßig ausgeleuchteten, immer gleichen Gestängen, ohne Verbindung mit den vier Rädern, welche die Oberteile wie selbsttätig durch die Nacht transportierten.“[586]

Der Stadtraum ruft im Bewusstsein immer wieder die Empfindung der Starre hervor, die eine Geistesentfremdung markiert. Diese kann Sorger ausschließlich durch die Teilgebiete an der Westküste überbrücken, die für die Natur stehen, so das Meer, der Park, der Strand, der Sand. Da in der Natur des Hohen Nordens für die Erfassung der Räume fähig gemacht, kann er nun auch in dieser Umgebung die verdeckten Zeichen der ursprünglichen Gesetze erahnen. Er hat diese Annäherung an den Daseinsgrund zu einer Methode entwickelt, bei der er einen Zeitbogen zwischen Vergangenheit und Gegenwart herstellt, und durch den Wiederruf der vergangenen Geschehnisse diese zu eigenen

[584] Vgl. Ebenda, S. 122.
[585] Vgl. Ebenda, S. 134.
[586] Ebenda, S. 135.

Räumen der Gegenwart umformt. Die spontane, unerklärbare, sich den wissenschaftlichen Methoden entziehende Art der Raumerfassung, die durch eine in der Vergangenheit erlebte Ahnung und deren Wiederruf und Verknüpfung mit der Gegenwart vor sich geschieht, nennt Sorger die Kindheitsgeographie[587]. Die Teilräume, die für die Natur in der Stadt stehen, lassen Sorger immer bedachtsam in Bezug auf das Ursprüngliche bleiben, und sie stellen zugleich die Schwellen dar, die den Verwandlungsprozess erst möglich machen. Dank der Erfahrungen in der Natur kann Sorger, obwohl die Stadt zu einem völlig entfremdeten Körper geschrumpft ist, sich doch ins Bewusstsein rufen, dass es eine Epoche gegeben hat, in der die Menschen auch innerhalb der von der Technik überfluteten Menschheitsgeschichte eine Sprache herausgehört haben, die ein Zusammenleben reflektierte und alle Menschen untereinander beziehungsfähig machte.[588] Er ahnt die Vorzeitbilder in den Gesichtern der Passagiere, die einst die wahren Menschen waren. Diese Vorzeitformen gilt es in einer durch falsche Zeichen überdeckte Landschaft erneut zu entdecken, so muss die Schwelle von Starre zu einer regen Geistesform erst überschritten werden. Daraus ergibt sich bei Sorger eine Weltsicht, die nach Worten von Jürgen Wolf nicht eine gesellschaftliche Entfremdung problematisiert, sondern eine Weltentfremdung, bei welcher er versucht, die Beziehung zwischen Ich und Welt wieder-zu-holen, bzw. wiederherzustellen.[589] Die sich immer deutlicher herauskristallisierende Methode, durch die Raumerfassung zu einem Zusammenhang zu gelangen, beginnt Sorger auch innerhalb der Menschheitsgeschichte zu verwenden. So entwickelt er den Plan, durch die vorüberflutenden Bilder des modernen Lebens angestoßen, nach Europa in seine Heimat zu fahren und die Feldformen seiner Kindheit zu beschreiben.[590] Er möchte also eine Reise in die Vergangenheit zu seiner Kindheit machen, um sie mit der Gegenwart zu verknüpfen, und somit zu einem Zusammenhang zu gelangen. Dabei korrespondiert die Kindheit, bzw. die Heimat immer mit den ursprünglichen Formen des Daseins. Diese Erfahrung würde dem ziellosen Herumirren durch die Welt ein Ende machen, er wäre durch den gewonnen Zusammenhang wieder sesshaft in der Welt: „Er würde einen Sprung machen, vielleicht

[587] Vgl. Ebenda, S. 114.
[588] Vgl. Ebenda, S. 123.
[589] Jürgen Wolf: *Visualität, Form und Mythos,* 1991, S. 81.
[590] Vgl. Peter Handke: *Langsame Heimkehr*, S. 114.

nirgendwohin, doch von irgendetwas weg.“[591] Die Methode der Verknüpfung der Zeiträume kraft der Phantasie dient der Einsicht in den Zusammenhang. Dabei ist bei dem Aufbau der Figur Sorger zu merken, dass die Ergründung dieser Einsichten immer in Schwebe bleibt. Die Einsicht in die eigene Existenz steht zwar im thematischen Fokus, bleibt aber in dem tiefsten Inneren der Figur verborgen und kaum aussprechbar, wie die oben zitierte Stelle über den unbestimmten Sprung verdeutlicht.

Sorger erlebt sich ferner beim Erfassen der Räume als Friedensforscher. Indem er die Gesetze der eigenen Existenz durch die Erinnerung ins Bewusstsein ruft, lässt er sie auch anwesend und gültig erscheinen. Er zeichnet die Räume und kann sie durch einen zweiten Schritt, die Einmischung der Phantasie im Wachzustand, dazu bewegen, ihre Geheimnisse auszusprechen. Durch diese Feststellung kommt er zu einer weiteren bedeutenden Einsicht im Prozess der Verwandlung:

„Im Zeichnen wurde ihm warm, und das Wasser der Bucht im Hintergrund rückte näher. Nichts lenkte ihn ab, er hatte Zeit. Das Gezeichnete begann seinen Blick zu erwidern. Selber ausdruckslos, wartete er in der Landschaft auf ´die Gestalt´: ´Nur versunken sehe ich, was die Welt ist.´ Der Zeichner war etwas auf der Spur, und seine Striche, zuerst eng nebeneinandergesetzt, fast pedantisch, zeigten breitere Abstände; waren nur noch auf das Ereignis aus. Aufgeregt merkte er, wie sich der formlose Lehmhaufen verwandelte und zu einer Fratze wurde; und er wußte dann, daß er sie schon gesehen hatte: im Haus der Indianerin, als hölzerne Tanzmaske, welche ´das Erdbeben´ darstellen sollte ... ´Der Zusammenhang ist möglich´, schrieb er unter die Zeichnung. ´Jeder einzelne Augenblick meines Lebens geht mit jedem anderen zusammen – ohne Hilfsglieder. Es existiert eine unmittelbare Verbindung: ich muß sie nur freiphantasieren.´“[592]

Diese Gewissheit über einen möglichen Zusammenhang wird durch Methode greifbar. Das Erlebte wird in der Gegenwart in Erinnerung gerufen, mittels Reflexion gegenwärtig gemacht und durch Phantasie in einen Zusammenhang umformt. Sorger verharrt auf dieser Entwicklungsstufe in einem Zwischenzustand, in dem er außer der Natur auch die Kunst als Leitform beschwört:

„Er brauchte inzwischen Leitformen, die, anders als die Abschlußklänge der Lieder, ihm die Idee von einem immer neuen Anfang gaben, wie etwa die ersten, jahrtausendalten, noch poetisch zuredenden statt

[591] Ebenda.
[592] Ebenda, S. 116, 117.

kalt beweisenden Schriften seiner Wissenschaft, oder die Formenerforschungen der Maler, in die er sich wohl auch verlor wie in die Musik des Sängers, doch zugleich als Selbstbestärkten wiederfinden konnte.“[593]

Er wartet auf einen Übergang, im Motiv der Schwelle veranschaulicht, um diese Daseinsweise im sich darbietenden Umfeld möglich zu machen. Den Höhepunkt des Raumentzugs in der neuen Umgebung markiert die folgende Stelle:

„´Für mich gibt es niemanden mehr. Jeder hat einen anderen.´ Er ging hin und her, denkunfähig. Er hatte sich doch für unzerstörbar gehalten. Er blieb stehen und spürte, wie er dabei war, was die geplante Abhandlung betraf, für immer zu scheitern: er konnte diese vielleicht schreiben, würde aber ´von niemandem mehr gehört werden´. ´Kein Chaos!´ war das einzige, was er noch sagen konnte: dann sauste er wie in einer Sprachlosigkeitskanzel aus dem Raum hinaus, der sich verzerrte und dann ganz weg war. ´Raumverbot!´“[594]

Dieses Erlebnis entspricht jenem, das er als „allein ohne Welt“ erlebt hat:

„Sorger, ohne Blut, nur noch Hitze, sah sich in dieser Nacht der Rückkehr in die westliche Welt, ohne Traum, ausgeboren zu einem atmosphärelosen Planeten ... steinschwer, ohne zu fallen; nicht allein auf der Welt, sondern allein ohne Welt;...“[595]

Sorger leidet also nicht unter einem Verlassensein durch die entzogene Menschenbeziehung, sondern unter einem Verlassensein durch die entzogene Raumerfassung. Erst durch die Erschaffung dieser eigenen Form wird er auch beziehungsfähig. Und diese zu vermitteln, heißt, ein Zusammenleben möglich zu machen. Da ohne Räume, bzw. ohne Form der eigenen Existenz, bedrängt ihn das drohende Scheitern, und der Niedergang wird auch physisch durch sein desorientiertes Handeln und den nachfühlbaren Schmerz greifbar:

„Er ging auf und ab; blieb stehen ... Zerstört war der Lebensplan: Es gab keinen ´Bereich´ mehr, nirgends; nicht einmal die Orientierung an der Bodenschichtung unter den Fußsohlen. Mit dem ´Schönen Wasser´

[593] Ebenda, S. 126.
[594] Ebenda, S. 137, 138.
[595] Ebenda, S. 102.

vertrocknete auch er; platzte auf, die Haut wurde abgezogen; und aus dem Untergrund fuhr ´der lebende Tote´ in ihn. Sorger ging auf und ab ...“[596]

Ein zielloses Hin– und Herbewegen des Körpers wirkt im Einklang mit der inneren Lage. Der Geistesabgrund wird dabei physisch erlebt. Er sieht sich in „den lebenden Toten“[597] verwandelt, der für Geistesstarre und Sprachlosigkeit steht. Durch dieses Scheitern könnte er als einer von vielen enden, die entfremdet von ihrem Dasein ihr Leben vor sich hin fristen. Das ist zugleich die schrecklichste Vorstellung für Sorger, nachvollziehbar duch das hyperbolische Bild, dem Sorger verfällt. Er erlebt es als einen endgültigen Tod, wobei sich im lebenden Zustand die Seele von dem Körper trennt. Diese Stelle unterstreicht noch einmal die Bedeutung der Form für Sorger. Ohne Form ist er einer vorprogrammierten Existenz der Mehrheit ausgeliefert. Auf diesen Punkt verweist Kurt Blattner in seiner Analyse und notiert dazu folgendes:

„Ohne Glauben an die Kraft der Formen, so kann Sorger nachfühlen, ist einer auch ohne Möglichkeit ... Formlosigkeit ist identisch mit der Haltlosigkeit, in der sich Sorger wie tot fühlt, und in der er in die Verallgemeinerungen und Klischeevorstellungen zurückfällt ...“[598]

Dieser Rückfall ist aber kein endgültiger, denn er schöpft darin von Neuem die Kraft, indem er sein Leben vor der Mehrheit als Weltrichterstimme doch behaupten will. Er spielt in den Gedanken mit den schematisierten Tatsachen als allgemeiner Stimme und er kann sich diesen widersetzen, vor allem durch seinen Namen, der einen Sucher nach dem Daseinsgrund enthüllt, und sich zugleich vom oberflächlichen Leben distanziert und die Verantwortung übernimmt.[599] In diesem entscheidenden Augenblick der Annäherung an die Schwelle bietet ihm die Rettung die heimatliche Stimme seines Nachbarn. Somit wird das Motiv des Anderen, schon in „Vorzeitformen“ präsent, noch einmal aufgegriffen, mit dem Unterschied, dass es im ersten Teil in der Figur Lauffer als Spiegel von Sorger fungiert, und hier die restliche Welt präsentiert, zu der er trotz seiner einzelgängerischen

---

[596] Ebenda, S. 138, 139.
[597] „Der lebende Tote“ ist ein Ausdruck, den Handke auch in *Über die Dörfer* verwendet, um eine unreflektierte Existenz, die für die Mehrheit in der Gesellschaft steht, unter einer kritischen Lupe zu unterstreichen. In: Peter Handke: *Theaterstücke in einem Band.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1992, S. 419.
[598] Kurt Blattner: *Zu Peter Handkes Sprachverständnis.* Schweizer Buchagentur, Bern, 1982, S. 105.
[599] Vgl. Peter Handke: *Langsame Heimkehr*, S. 140.

Lebensform fähig werden muss, eine Beziehung herzustellen. Sorger kommt durch diese Begegnung wieder in das Weltspiel. Ebenso das Motiv der Schwelle, das in „Vorzeitformen“ für die Erkenntnis des Ursprünglichen steht, wird hier umgeformt, indem es als ein Verknüpfungspunkt zum sozialen Umfeld entfaltet wird. Nicht zufällig verweilt Sorger nach diesem rettenden Treffen im Hause der Nachbarn, wo er die neugewonnene Beziehung zu der Umgebung durch Begriff der Schwelle feiert:

„Sorger folgte dem Nachbarn in dessen Haus. Im Vorraum blieb er lange stehen, als sei das jetzt ein besonderer Ort. Bei dem Schritt ins Wohnzimmer das Erlebnis der ´Schwelle´: wieder im Spiel der Welt sein. Er sagte, sogar mehrere Male, zu der Frau und zu den Kindern: ´Ich bin´s.´ Mit ihnen an einem Tisch sitzen; die Kinder emporheben ...; die Speisen betrachten ...; überhaupt unter einem Hausdach zu sitzen: es war für Sorger ein Abend der Vergewisserungslust ... Es war nichts mehr von der üblichen Gemessenheit des etwas steifen Gastes an ihm; er stützte die Ellenbogen auf den Tisch, zupfte die anderen an ihren Kleidern und forschte in ihren Mienen mit einer familiären Zutraulichkeit. Er konnte keinen Moment allein bleiben und ging den Leuten überallhin nach: dem Mann in den Keller, den Kindern ins Schlafzimmer, der Frau in die Küche. Schönheit der Schwellen!“[600]

Sorger kehrt durch diese Erfahrung in das Spiel der Welt zurück und es wird ihm klar, dass ein Zusammenleben erst dann möglich, wenn die eigene Form geschaffen und vermittelbar wird. Sorger fängt an dieser Stelle wieder mit dem Aufbau der kleinen Formen an, wenn er auch die großen verloren hat. Die eigene Form als Daseinsform ermöglicht erst den Umgang mit den anderen, ohne sie gibt es auch keinen anderen. Die Veräußerlichung dieser Form durch deren Artikulierung ermöglicht ihm eine Beziehung zu dem Mitmenschen wieder herzustellen:

„Sorger setzte sich wieder an den Tisch und fing, statt im Spiel die Schachfigur zu ziehen, zu reden an. Selber immer noch wie unsichtbar, blickte er in die Gesichter der anderen hinein, als sei er von ihnen schon getrennt, nicht durch einen Zeitsprung, sondern durch einen ganz allmählich ihn (mit dem Reden) entrückenden Zeitfall, den er, indem er sprach und erzählte, als gleichbleibend linde Berührung spürte; so sich bedächtig frei sprechend, dachte er mittendrin: ´Was ich je für mich gedacht habe, ist nichts: ich bin nur, was mir gelungen ist, euch zu sagen.´“[601]

---

[600] Ebenda, S. 141, 142.
[601] Ebenda, S. 145, 146.

Die Beschwörung der Sprache und die Bedeutung der Heimkehr, die sein Leben bestimmt, wird an einer weiteren Stelle noch einmal verdeutlicht:

„´Hören Sie mich an. Ich möchte nicht zugrunde gehen. Im Augenblick des großen Verlusts hatte ich den Reflex der Heimkehr, nicht nur in eine gewisse Gegend, sondern ins Geburtshaus zurück; und wollte doch immer weiter in der Fremde bleiben, mit ein paar Leuten um mich, die nicht zu nahe wären. Ich weiß, dass ich kein Bösewicht bin. Ich will auch kein Außenseiter sein. Ich sehe mich in der Mitte der Menge gehen und glaube, gerecht zu sein ... Ist es vermessen, daß ich die Harmonie, die Synthese und die Heiterkeit will? Sind Vollkommenheit und Vollendung meine Zwangsidee? Ich erlebe es als eine Pflicht, besser zu werden: besser ich selber zu sein ... Ich kann leben! Ich spüre die Macht zu Sagen, wie es Ist, und möchte doch gar nichts sein und gar nichts sagen: allen bekannt sein und niemandem, durchdringend lebendig. Ja, ich fühle ein zeitweises Recht auf den Weltraum. Und meine Zeit ist Jetzt; jetzt ist Unsere Zeit. Ich erhebe also Anspruch auf die Welt und dieses Jahrhundert – denn es ist meine Welt und mein Jahrhundert.´“[602]

Sorger sieht in der Erfassung der Räume seine Berufung, die ihm die Gewissheit über die eigene Daseinsform bestätigt. Indem er sie auszurufen vermag, bestimmt er dadurch auch seine Stellung in der Welt als einen verantwortungsvollen Mitmenschen. Die Artikulierung der Daseinsform des „Jetzt und Hier“ heißt, sich verantwortlich zu dem Jahrhundert zu bekennen, d.h. durch das hervorgeholte Schöne und Gute an der Gestaltung des Jahrhunderts aktiv mitzuwirken. So ist die Ergründung des Daseins und deren Artikulierung, bzw. die Erschaffung der Form ein Anliegen, das Sorgers Weg thematisch bestimmt.

Sorger kann diese existenziellen Grundsätze nur schwer innerhalb der Menschheitsgeschichte verwirklichen. Er wird immer wieder in die Bahn des entfremdeten Lebens zurückgeworfen, das ihn in seinem Mikrokosmos zu ersticken droht. Die Geräusche des modernen Lebens rufen in seinem Bewusstsein die auferlegten Lebensformen aus seiner Kindheit zurück:

„Dem Weitergehenden verwandelte sich, zunächst mit dem Rumpeln eines Leiterwagens, der Meereslärm in die Geräusche seiner Vergangenheit. In einem ratternden und sirrenden Sägewerk wurden Bretter abgeladen und knallten aufeinander; und Möbelpacker gingen achtlos mit schweren Sachen um. Die Geräusche waren nicht gleichmäßig; es ergab sich dazwischen oft eine wie auf Dauer eingerichtete, fast wonnige Stille, aus welcher nur die kleinen Laute eines in sich gekehrten Haushalts herauszuhören waren:

[602] Ebenda, S. 146, 147.

... (Es war, als könnte das Meer in einem Topf gesammelt werden.) ... Kurz das Rasseln von Weihrauchfässern; dann Manövergeschrei. Panzergedröhn; Splittern und Krachen; kurze Zeit herrschte Krieg. Nacher die Stille des Friedens; oder? Vor dem die Augen öffnenden Sorger streckte sich über dem Meer bis zum Horizont ein weiter antiker Säulenraum ... "[603]

Eben diese negativen Einflüsse, welche die authentische Existenz verneinen, bedrohen Sorger immer wieder und dauern seit seiner Kindheit an. Die Natur als Leitform, in der der Mensch den Bezug zur Welt herstellt, und die Sorger verhilft, zu der Raumerfassung zu gelangen, wird ihm durch die negativen Erfahrungen entzogen. An einer Stelle wird das Meer beispielsweise als Inbegriff der heilenden Natur durch Sorgers Raumentzug bedroht. Diese Gefahr wird bildlich veranschaulicht, indem das Meer zu einem Topf zusammenschrumpft, der methaphorisch für die Enge der schematisierten Existenz steht.[604] Sorger muss einen Weg in seinem Bewusstsein finden, aus diesem erstickenden Kreis der auferlegten Selbstheit zu entkommen. Und er findet ihn in der Natur und Kunst. Ein gewaltiges Bild als eine Mischung von Natur und Kunst, die durch Phantasie verbunden werden, öffnet Sorger die Augen, schenkt ihm endlich die rettende Perspektive des künftigen Bewusstseins:

„Hinter den letzten Säulen ging gerade der Mond unter, und für ein paar Augenblicke, ganz kurz, gab es dort einen Monduntergangshimmel, mit einem von unten angeleuchteten Wolkenfeld, in der Farbe von Eisenblüten; dann war der Himmel wie überall schwarz, nur die Sterne flimmerten vage im Wellendunst. Sorger spürte das Meer in seinem Hinterkopf, der eine große, sehr kalte Stelle wurde. Die Schaumkämme waren schneeige Bergketten. Die Luft trug ihm Brandgeruch zu, und er hatte erstmals an der Küste ein Herbstgefühl. Meeresherbst und Säulenraum: die Welt wurde wieder alt. Er stand in der Jahreszeit wie angekommen. Sein Körper wurde fühlbar an der dreifachen Grenze zwischen Erdreich, Wasser und Luftraum, und seit langem wieder erlebte er, als ein ungebärdiges Aus-der-Brust-Hinauswollen, Sehnsuchtskraft; und zugleich freute er sich aufs Bett."[605]

Natur, Phantasie und Kunst sind Leitformen, an die sich Sorger künftig halten wird. Die Verschränkung ergibt sich aus dem Umstand, dass die Natur das Vorbild für die Kunst darstellt, wie es in der Interpretation von Olaf Hansen unterstrichen wird:

---

[603] Ebenda, S. 150, 151.
[604] Vgl. Ebenda, S. 150.
[605] Ebenda, S. 150, 151.

„... Sorgers langsame Heimkehr ist eine in die Kunst, der die Natur Vorbild sein kann, im wörtlichen Sinn ein Bild *vor* der Kunst, dessen Idee allerdings sich in der Kunst mitteilt. Die Übereinstimmung von Natur und Kunst, die friedliche Wiederkehr eines solchen Zusammenhangs bilden das Motiv der Reise Sorgers, an deren Ende gesagt werden kann: ´Das bin ich!´.“[606]

Zudem erscheint am Ende des „Raumverbots“ noch mal das doppelgängerische Bild, im Brief von Lauffer verborgen, das für Sorger ein Korrektiv darstellt. Es zeigt, vor welchen Gefahren sich Sorger künftig schützen solle. Er soll den Raumentzug, sprich Verlust der Form, bzw. die Sprachlosigkeit meiden, aber ebenso die Stofffülle, bzw. die Extase, die keine dauerhaften harmonischen Zustände darbieten kann, eine Erfahrung, die Sorger in diesem Teil mit zwei Frauen bestätigt fand.

Durch diese Einsicht gestärkt, bewegt sich Sorger durch den letzten Teil der Erzählung, der mit „Das Gesetz“ betitelt ist. Er soll hier zu seinem abschließenden Gesetz kommen, das für eine festgelegte Lebensform steht. Und dieses Gesetz wird durch das vorherrschende Motiv der Form entfaltet, das wiederum durch begleitende und sich wiederholende Motive wie Doppelgänger, Schwelle und Verwandlung gestützt wird. Sorger verlässt die Westküste mit der Absicht, nach Europa zurückzukehren, ändert aber bei einer Zwischenlandung seinen Plan, um einen Freund zu besuchen. Zugleich gewinnt er nach all jenen durchgemachten Erfahrungen ein neues Bewusstsein, das von einem neuen Anfang vergewissert ist: „Mit mir fängt etwas Neues an.“[607] Die Phantasie, die er neben Natur und Kunst nun beschwört, vollzieht sich auch weiterhin in einem Wachzustand, in dem es möglich wird, die Vergangenheit in der Gegenwart wiederzurufen und dadurch eine leitende Form zu gewinnen. Aus diesem Tagtraum erwächst auch sein Plan, den Freund, der ein Skilehrer ist, zu besuchen:

„Die Flocken stießen leicht gegen die Scheibe vorn und flogen wieder weg. Die Tagträume leuchteten tiefer und tiefer. Innerlich über die eigenen Grenzen treiben: das war seine Art, an andere zu denken. Er dachte sie nicht eigens herbei, sondern sie kamen ihm, indem er frei phantasierte, allmählich in den Sinn. In der Ferne stand bewegungslos ein schneebedecktes Pferd neben einer abgestorbenen Weide, deren Stamm

[606] Olaf Hansen: „Die Muse Atropos. Überlegungen zu Peter Handke als schwierigem Erzähler“. In: *Peter Handke.* Hg. Raimund Fellinger, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985, S. 216.
[607] Peter Handke: *Langsame Heimkehr*, S. 159.

schief in das Erdreich gesunken war ... Im Tagtraum erschien dann ein Gesicht, mit runden, weit auseinanderstehenden Augen, von denen die Runzeln wie Strahlen ausgingen. Jetzt war Sorger sicher: er würde in der kleinen Gebirgsstadt, wo der Bus hinfuhr, für eine Nacht ein Hotelzimmer nehmen und den Schulfreund überraschen, der dort Schilehrer war.“[608]

Er erfährt durch eine Todesanzeige, dass der Freund gestorben ist und besucht ihn in einer Todeskapelle. Erst nachdem er sich aber die Schneelandschaft gehend vertraut gemacht hat, auf einem Berg herumwandernd, kann er durch diese räumliche Erfahrung die Existenz des Freundes nachvollziehen und ihn schließlich auch betrauern. In der menschenleeren Schneelandschaft, in der er die ewigen Gesetze des Vergehens ins Bewusstsein ruft, kann er auch die anderen Toten beweinen. In seine Reflexionen hineinversenkt, die die Schneelandschaft in seinem Bewusstsein hervorruft, beneidet er die Toten und verspürt einen starken Wunsch nach Selbstauflösung, nach einem „Nicht-mehr-vorhanden-Sein“[609]. Er nutzt aber nun den Vorteil seiner Erkenntnis, um nie mehr in die Extase zurückzufallen. An dieser Stelle wird noch mal die Einsicht aufgegriffen, welche Zustände künftig zu meiden sind, da sie keine Erfüllung beibringen – die Extase und die Formlosigkeit. Der Zustand der Extase dauert nur einen Augenblick lang und zieht sich durch das Traumbild der schönsten Frau fort, die Sorger in einer Furche abgebildet sieht[610]. Durch diese Erfahrung wird auch die Erlösung durch das weibliche Prinzip in eine Extase umgewandelt, die im Rahmen des Traumhaften und Unwirklichen nur ein unerfüllter Wunsch bleibt. Ein Erlebnis, das im vorigen Teil im Bild der Schaumgeborenen variiert war. Sorger entreißt sich den extatischen Momenten, nun schon wissend, dass sie keine dauerhafte Erfüllung bieten. Und er sucht wieder den Halt, die eigene Form. Er sucht von Neuem nach der entsprechenden Form der Existenz, die seine persönliche wäre, und ist erleichtert durch die Einsicht, dass diese Suche, bzw. der Zustand der Sorge für jeden Menschen bestimmt ist:

„´Und? Wenn es kein allgemeines Gesetz für mich gibt, werde ich mir nach und nach ein persönliches Gesetz geben, an das ich mich halten muß ...´ Als die Räder die Piste berührten, gingen in der Kabine die

[608] Ebenda, S. 159, 160.
[609] Ebenda, S. 166.
[610] Ebenda, S. 166.

Lichter an, und vor den Lehnen wurde geklatscht; der Landung oder der Stadt? So erfuhr Sorger, daß er nicht allein unterwegs gewesen war.“[611]

In New York angelandet setzt er seine Reflexionen fort, und kommt dadurch wieder in einen Zustand der Schwelle, der Müdigkeit, zu einem wichtigen Verknüpfungspunkt zwischen der Weltgeschichte und der Menschheitsgeschichte, und zwar mitten in einer Weltstadt - es ist die Einsicht in die Wiederkehr der Dinge, die eine kreisförmige Geschichte vor seinen Augen erneut lebendig macht.[612] Das ist ein wichtiges Erlebnis, denn es gelingt ihm inmitten der Menschheitsgeschichte die Zeit als kreisförmige Form wieder zu erleben, die das Ewige bewahrt und wiederholt:

„Aufschauend sah er dann in einer weiten, noch schattigen Mulde zwischen zwei Hügeln die Leute vorbeigehen wie die Indianer im Hohen Norden: und in dieser unablässigen Prozession zeigten sich jetzt sprunghaft die Inbilder seiner Verstorbenen. Diese ergaben sich nicht aus Ähnlichkeiten, sondern es genügte, sich in die kreuz und quer gehenden Weltstadtmassen zu versenken, und hier und da, in einer kleinen Geste, einer Wangenlinie, einem schnellen Blick, einem Stirnband, erweiterte sich das Bild ganz selbstverständlich, ohne Traum oder Beschwörung, zu den Abgeschiedenen hin, die die allgemeine Lebensbewegung jedoch nicht (wie in den Träumen) hemmten, vielmehr erst entzündeten und neu entfachten ...Seine Toten sehend, wie sie gelenkig in der Menge gingen, rieb der Überlebende unwillkürlich die Hände an den Granitrillen, aus Freude über das Neubegreifen der Zeit, welche er sich nur als feindliche hatte denken können. Hier bedeutete sie nicht mehr Verlassenheit und Zugrundegehen, sondern Vereinigung und Geborgenheit; und einen hellen Moment lang ... stellte er sich die Zeit als einen ´Gott´ vor, der ´gut´ war.“[613]

Obwohl in die Zivilisation versetzt, knüpft er also wieder an die alte Vorstellung der Zeit, in der die ewigen Formen immer wieder von Neuem auftauchen. Er erlebt die Zeit als Licht[614] und es gelingt ihm im Coffee Shop, das Wahrzeichen einer modernen Stadt, die Vergangenheit mit der Gegenwart zu verknüpfen und zu der Einsicht zu kommen, dass die Zeit eigentlich eine räumliche Fläche ist, auf der alle Elemente wie Farben, Töne und Bilder als ewige Menschenmöglichkeiten erscheinen. Dieses qualitative Moment in

[611] Ebenda, S. 169.
[612] Vgl. Ebenda, S. 173.
[613] Ebenda, S. 172, 173.
[614] Vgl. Ebenda, S. 176.

der modernen Umgebung signalisiert, dass die Lebensform von Sorger gewissere Umrisse bekommt, was auch durch den Erzähler unterstrichen wird:

„ ... hier vollzog Sorger, mit dem Blick auf die sonnendurchschienenen Busse draußen, in denen die auf Längsbänken sitzenden, nur von hinten sichtbaren Passagiere als verschiedenfarbig glänzende Haartrachten vorbeikutschiert wurden, seine zweite, zukunftsgewissere Rückkehr in die westliche Welt. Damit begann der Raum, in dem er gerade war, wichtig zu werden.“[615]

Sorger entfaltet in diesem Raum sein Gesetz, aus allen dargebotenen Möglichkeiten und Erfahrungen die eigene Form zu stiften und sich so der Formlosigkeit zu entziehen, die immer schuldbeladen ist, da sie das Subjekt von der Geschichte bestimmen lässt und es somit in die Rolle des passiven Opfers drängt. Durch die Form gestaltet man die Welt, man stiftet also Frieden durch ein Tätigwerden. Es gelingt ihm auch die Extase zu verjagen, indem er den Verknüpfungspunkt zu den Naturformen wieder findet. [616] Er kann die Stadt als eine in der Natur wurzelnde Möglichkeit erleben. Und durch das Doppelgängermotiv, in der Figur des Esch noch mal präsent gemacht, wird erreicht, dass der Andere die Worte der Formlosigkeit ausspricht und Sorger dadurch erleichtert wird. Sorger sieht dabei in die „eigenen weitgerissenen Augen“[617] und erkennt die Formlosigkeit: „Erst als Vorführer seiner selbst, inbrünstig und zugleich lakonisch, gab er ein Bild von seinem Unglück und wurde zum Verkünder seiner Wahrheit;“[618] In dieser Introspektion, durch das Doppelgängermotiv veranschaulicht, wird Sorger von Esch die Geistesabwesenheit, die schuldhaft ist,[619] vorgeworfen. Es wird dadurch impliziert, dass seine künftige Lebensform die Geistesanwesenheit und Offenheit beschwört, die zu einer Formstiftung der Existenz verleiten. Die Formlosigkeit entspringt aber bei Sorger immer wieder aus der beschränkten Existenz der auferlegten Lebensformen. Die auferlegten Plagen, die von Kind an andauern, hindern ihn daran, sich der Welt gegenüber offenzuhalten. Das Unverständnis seitens der Geliebten beispielsweise, mit denen er telefoniert, verleitet ihn zur Formlosigkeit. Dabei wird es deutlich, dass er auch die

[615] Ebenda, S. 175.
[616] Vgl. Ebenda, S. 180.
[617] Vgl. Ebenda, S. 182.
[618] Ebenda, S. 184.
[619] Ebenda, S. 194.

Geliebten räumlich erlebt, als einen Teil seiner Existenz, der im Nebenraum verweilt.[620] Die Kluft zwischen ihnen wird ebenso räumlich vergegenwärtigt in dem Bild des Ozeans, das sich zwischen ihnen dehnt.[621] Diese hindernde individuelle Erfahrung bewirkt wieder den Raumentzug und die Bilder der Gewalt. Sorger hat aber ein qualitatives Moment erreicht, indem er die Einsicht in die Gründe der Formlosigkeit gewonnen hat. Er wird künftig mit diesen Erfahrungen umgehen können und das Heil im Friedlichen und Schönen suchen. Deswegen kann er auch selbst sein Leben als eine Aufwärtsbewegung betrachten, sich also für entwicklungsfähig aus der eigenen Kraft halten.[622] Die neue Lebensform wird zum Schluss durch das Motiv der Schwelle bestätigt. Sorger erlebt noch einmal im Traum als einem Grenzzustand seine Verwandlung, und findet darin durch das Herbeirufen der Naturformen und der daraus hergeleiteten Erkenntnis, die im Bild von Baum und Äpfeln in das Bewusstsein eindringt, die neue Lebensform bestätigt, in der alle Möglichkeiten zu einer zusammenhängenden Form eingeschlossen werden:

„Es war ein Schlaf der Verwandlungen: aus dem zwischen die Knie geschobenen Arm wurde ein Baum, die Finger wuchsen als Wurzeln in die Erde. Und er war dabei nicht allein: Lauffers ungebärdige Schulter zuckte unter einem breiten Hosenträger in dem Telefonraum des Indianerdorfes in Alaska; es rundeten sich die Augenbrauen der Nachbarsfrau vom Pazifischen Ozean; Esch bezauberte den Erdball mit dem Gesicht eines berühmten Schauspielers, und Sorger war der Joker, der sie alle einschloß. Sie saßen dann zusammen auf einem Schneefeld in der hellen Sonne und hielten an einer Tafel Familienrat (zu dem auch Unbekannte gehörten). Ein Obstbaum, dessen Zweige wie Elchgeweihe waren, hing voll von großen, gelbweißen Frühäpfeln, von denen auch zahlreiche unten im Schnee lagen. Zugleich blieben seine Sinne wach: er sah, mit geschlossenen Lidern, wie der Morgen graute, und hörte durch die Verbindungstür einem Mann im Nebenzimmer zu, der da bis ans Ende der Nacht, ohne auch nur einmal abzusetzen, in einer immer wüsteren Litanei alle Dinge und Menschen zwischen Himmel und Erde verfluchte. Das Kopfpolster berührte ihn wie die nackte Fußsohle eines Säuglings, und im Aufwachen wirkte ein Kind in ihm, das dann still, ohne Wimpernzuken, mit dem eigenen Atem spielend, zum Fenster hinschaute. Alles, was er an sich organisch wünschte, war organisch; und alles Anorganische anorganisch. ´Das bin ich!´“[623]

Die Bestätigung der neuen Lebensform wird zusätzlich durch das Wiederholen des Jokerbildes vermittelt. So wie das Indianergesicht auf der Karte im ersten Teil der

[620] Ebenda, S. 196.
[621] Ebenda.
[622] Ebenda, S. 199.
[623] Ebenda, S. 202, 203.

Geschichte, umgeben von den verschiedenen Möglichkeiten der Naturformen, sie alle zu seiner Bewusstseinsform einschließt, so kann auch Sorger die verschiedenen Details aus seinem Weltkreis in eine mögliche Form seiner Existenz umsetzen. Dass es sich um eine durch den mühevollen Bewusstseinsprozess erreichte Verwandlung handelt, zeigt auch das Bild des Kindes, das für einen neuen Anfang steht. Durch die Einsicht in seine Existenz, dabei immer sein Dasein unter der Wölbung des Verknüpfens zwischen Vergangenheit und Gegenwart in Zusammenhang bringend, ist er auch gegen die Formlosigkeit geschützt. Dies belegt auch sein nächstes Reflexionsbild, in dem er die Dämmerung in einer heiteren Stimmung einverleibt, sich also gegenüber der Welt offen zeigt:

„Einmal hatte Sorger die Idee von einem geglückten Tag gehabt: an einem solchen müßte allein die Tatsache, daß es Morgen und Abend, hell und dunkel würde, Schönheit genug sein. Eine Ahnung davon bekam er während der Abschiedsstunden in New York, wo er, rasch und leise aufgestanden und gewaschen ´mit dem Wasser dieser Stadt´, in festlicher und zugleich kühler Stimmung eine lange Morgendämmerung erlebte, so als würde das Tageslicht eigens für ihn noch ein wenig hinausgezögert. Er war nackt und hatte auch Lust, sich so zu zeigen. Er empfand Freiheit unter den Achseln und im Kopf einen lateinischen Scharfsinn; konnte überallhin sinken, und es wäre nicht der Tod.“[624]

Dieses Erlebnis bestätigt noch mal die tiefste Wahrheit, dass nämlich das Gelingen der Raumerfassung, die für die Erfassung des Daseins steht, ausschließlich von ihm abhängt. Und die auf diese Weise gestiftete Form ermöglicht ihm ein Mitsein, in dem er an der Gestaltung der Welt teilnehmen kann. Der Entwurf der Form, sprich des Friedlichen und des Schönen, lässt ihn auch sich verantwortlich gegenüber der Geschichte zeigen. Nicht zufällig ist seine letzte Station in Amerika das Museum, wo in dem ewigen Kreisen der Formen das Schöne und Friedliche daraus herausgelöst und für die Menschheit aufbewahrt wird, dabei den verknüpfenden Bogen zwischen Vergangenheit und Gegenwart immer präsent erhaltend. In diesem Sinne ist auch der offene Schluss der Geschichte, Sorger, der im Flugzeug nach Europa zurückkehrt, nicht auf sein abgeschlossenes Lebensziel aus, vielmehr weist er auf die Richtung, in der sich sein künftiges Bewusstsein bewegen wird – aus den zahlreichen und immer wiederkehrenden

[624] Ebenda, S. 203.

Möglichkeiten[625] eine eigene Daseinsform zu stiften, sie weiterhin in eine vermittelbare Form zu versetzen, die den Frieden und die Schönheit auch der restlichen Welt als Möglichkeit darbieten kann.[626]

1.2 Der Diskurs in *Langsame Heimkehr*

Langsame Heimkehr, wie schon am Anfang der hier vorliegenden Analyse hervorgehoben ist, entzieht sich den üblichen narrativen Strategien eines Erzählwerkes. Dies wird vor allem auf der Ebene der Zeit und der Stimme sichtbar. Die in dem Werk sich vorfindende Erzähltechnik ist der Weltsicht der Hauptfigur, bzw. des Erzählers angepasst, und sie ist somit den philosophisch-ästhetischen Reflexionen untergeordnet, um sie durch eine adäquate narrative Form treffend vermitteln zu können.

Auf der Ebene der Zeit wird ersichtlich, dass sich die Erzählordnung einer chronologischen Erzählweise entzieht, da sich diese aus einer temporalen Abfolge der Geschehnisse, die durch kausal-logische Verknüpfungen nacheinander gereiht werden, ergibt. Statt dessen wird in der Erzählung ein Verfahren des Nebeneinander vorgezogen, wie das in der Analyse von Fues als ein bedeutendes Merkmal hervorgehoben wird.[627]

---

[625] An dieser Stelle ist der These von Gerhard Metzler zuzustimmen, dass nämlich unter diesen Möglichkeiten, die sich in Handkes Werk aus der zyklischen Vorstellung der Zeit ergeben, nicht die ewige Wiederkehr gemeint ist, sondern der ewige Anfang, dessen Möglichkeit immer wieder wiederkehrt. Vgl. dazu den Beitrag: „Der Dichter als Hüter der Verwandlung. Zur Wiederbelebung des Mythos bei Elias Canetti und Peter Handke“. In: Melzer, Gerhard (Hg.): *Die verschwiegenen Engel*. Aufsätze zur österreichischen Literatur., Droschl, Graz/Wien, 1998, S. 119-134.

[626] Bezüglich der Beschwörung der Langsamkeit im Sinne von Abwehr gegenüber dem modernen Zeittempo interpretiert Theo Elm die Zeitauffassung in diesem Werk nicht als eine statische Bewusstseinsform, sondern als eine auf die Zukunft gerichtete Dynamik und sieht darin eine der Aufklärungslogik nicht widerstrebende Zeiterfahrung: „Handkes Zeitauffassung ist nicht antiaufklärerisch-regressiv, sondern verteidigt im Gegenteil die voranstrebende Aufklärung in der Sehnsucht nach der ‘ewigen Vernunft‘, in der Wahrung der Individualität und des metaphysischen Moments der Wesenserkenntnis ...“ In: „Langsam – aber schnell! Zeiterfahrung in der deutschen Gegenwartsliteratur“ In: Knobloch, Hans-Jörg / Koopmann, Helmut (Hg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur* (Stauffenburg Colloquium 44). Stauffenburg, Tübingen, 1997, S. 76.

[627] Wolfram Malte Fues: „Das Subjekt und das Nicht. Erörterungen zu Peter Handkes Erzählung *Langsame Heimkehr*“, S. 480.

Das Verfahren des Nebeneinander der Reflexionsbilder ergibt sich eigentlich aus der in der Geschichte beschworenen Weltsicht, die nach einem unmittelbaren Bezug zur Welt in der Räumlichkeit sucht. Durch das Einweihen der Figur in die zyklische Vorstellung der Zeit wird eine chronologische Sicht negiert, so dass sie sich auch auf der Ebene des Diskurses nicht mehr als gültig bewähren kann. Es vollziehen sich durch das ganze Werk die Reflexionsbilder, die nicht auf eine Deskription der Umwelt als Anschauungsraum gerichtet sind, sondern auf eine Erfassung der Welt im Sinne einer existenziellen Annäherung an den Ursprung des Daseins. So werden diese Bilder, die den eigentlichen Inhalt des Werkes ausmachen, in langen Passagen eines versunkenen Ichs entfaltet, wobei, wie das Jürgen Wolf notiert, die Distanz zwischen Ich und Umwelt so gering wie möglich gehalten wird.[628] Deswegen kann der auf diese Weise dargestellte Raum auch nicht als gestimmter bezeichnet werden, sondern eher als ein existenziell durchdringender, der den Urfunken des seit jeher vorhandenen Weltbezugs im Subjekt wieder an das Tageslicht bringt. Man kann daher von keiner Entfaltung der Handlung im üblichen Sinne sprechen, sondern von einer Bilderfolge[629], wodurch sich ein Erzählwerk der Räumlichkeit vor dem Leser entfaltet, das die Zeit in eine räumliche Fläche bahnt. Dementsprechend ist auch auf der Ebene der Erzähldauer ersichtlich, dass die Erzählzeit und die erzählte Zeit scharf auseinanderklaffen, da man immer wieder eine extreme Dehnung als Konsequenz der lang sich vor sich hinziehenden Reflexionsbilder erfahren kann. Die Erzählzeit, die eine so gering wie möglich gehaltene erzählte Zeit überdeckt, schlägt sich in den Reflexionspassagen nieder, und verursacht paradoxerweise durch deskriptiv-reflexive Abschnitte keine Erzählpause, sondern treibt die eigentliche Handlung dadurch voran. Dieses Verfahren entzieht sich eben der traditionellen Vorstellung von der Progressivität der Handlung, die nicht durch Deskription, sondern durch Handlung vorangetrieben wird. Die Dehnungen der Reflexionen verweisen darauf, dass sich die eigentliche Handlung im Bewusstsein der Figur abspielt. Zu der Erzähltechnik auf der Ebene der Zeit ist noch zu merken, dass auch Anachronien gewisse Passagen prägen, sie erfüllen aber keine übliche Funktion, die Gegenwart der Handlung

---

[628] Jürgen Wolf: *Visualität, Form und Mythos in Peter Handkes Prosa.* Westdeutscher Verlag, Opladen, 1991, S. 63.

[629] Vgl. Christoph Parry: „Das sind jetzt die richtigen Bilder. Zu Peter Handkes erzählerischem und polemischem Umgang mit Bildern“ In: *Der Bildhunger der Literatur.* Festschrift für Gunter E. Grimm, Hg. Dieter Heimböckel und Uwe Werlein, Königshausen&Neumann, Würzburg, 2005, S. 359-370.

durch Rückblende zusätzlich explikativ zu füllen, sondern werden eingeschoben, um die beschworene philosophische Ebene zu entfalten, die das Dasein als Raumbilder präsentiert, in denen die Vergangenheit immer wieder zurückkehrt, um mit der Gegenwart eine Kuppel des Zusammenhangs zu stiften. Die einzige Ausnahme ist die Analepse, die sich im ersten Teil auf die Indianerin bezieht[630], bzw. es wird durch diese externe Analepse erläutert, wie es zu dieser Bekanntschaft gekommen ist. Sie erfüllt somit die übliche explikative Funktion, um die Geschehnisse in der Gegenwart zu ergänzen. Alle übrigen Einschübe, die im zweiten und dritten Teil vorzutreffen sind, haben eine andere Funktion – sie werden zur Methode der Raumerfassung. Indem man die Vergangenheit mit der Gegenwart verknüpft, entspringt dadurch eine zusammenhangstiftende Zeitlichkeit des Jetzt. Ein Beispiel wäre die Passage, in der Sorger die Indianerin, die Katze und die Tanzmaske in Erinnerung ruft und sie in der Gegenwart mitdenkt,[631] ein weiteres Beispiel die Passage, in der Sorger die Erlebnisse aus der Kindheit wiederholt, welche die Gegenwart der modernen Welt als eine auferlegte und vorprogrammierte im Bewusstsein bestätigt.[632] Er gewinnt dadurch die Einsicht in die kontinuierliche Formlosigkeit und will sich künftig dieser bewusst entziehen.

Bei dem Aufbau der Figur Sorger wird durch Erzählstrategie erreicht, dass sie immer im Mittelpunkt der Geschichte verbleibt. Dies erreicht man vor allem durch den Modus. Obwohl ein heterodiegetischer Erzähler von den Geschehnissen berichtet, ist er nur dem Anschein nach ein neutraler Betrachter, denn die ganze Geschichte wird aus der Sicht der Figur vermittelt, d.h. durch die interne Fokalisierung. Der Erzähler bedient sich bei den Darstellungstechniken verschiedener Modi, so wird das Leben von Sorger durch Bericht, transponierte und direkte Rede vermittelt. Ganz ungeachtet davon, welchen Modus der Erzähler wählt, bleibt der Fokus immer auf den Zuständen der Hauptfigur, wobei die Sicht der restlichen Figuren nicht in Betracht gezogen wird. Da eine interne Fokalisierung die Geschichte determiniert, wäre es zu erwarten, dass der innere Monolog oder der Bewusstseinsstrom angewandt werden, was aber nicht der Fall ist. Der Erzähler hält sich mal näher mal ferner an der Hauptfigur, überschreitet aber an keiner Stelle die

[630] Vgl. Peter Handke: *Langsame Heimkehr*, S. 30.
[631] Vgl. Ebenda, S. 151.
[632] Vgl. Ebenda, S. 150.

Grenze, von wo aus eine unmittelbare Beleuchtung der inneren Regungen vollzogen wäre. Die Konsequenz dieser Technik ist die Beschwörung der Unantastbarkeit der Individualität, was an vielen Stellen durch nur erahnte, aber keine explizit dargestellten inneren Vorgänge zum Ausdruck kommt:

„Und das war auch Sorgers erste Idee gewesen: die Feldformen der (seiner) Kindheit zu beschreiben ... Er wußte dabei wohl, daß ein solches `Spiel` ... zu nichts dienen könnte, aber er träumte jedenfalls oft davon ... Er würde einen Sprung machen, vielleicht niergendwohin, doch von irgend etwas weg.“[633]

Die zitierte Stelle verdeutlicht, wie das Spiel zwischen dem Bericht und der transponierten Rede, in diesem Fall die indirekte Rede, den Text füllt, ohne in den inneren Monolog überzugehen. Die gleiche Technik vollzieht sich durch das ganze Werk, wobei die tiefsten inneren Regungen nur angedeutet, nicht aber explizit veranschaulicht werden. Mit der gleichen Absicht werden gelegentlich die infinitiven Konstruktionen angewandt, um eben zu unterstreichen, dass sich die inneren Prozesse nicht deutlich aussprechen lassen. So verspürt Sorger an einer Stelle einen Zustand, der als „Aus-der-Brust-Hinauswollen“[634] bezeichnet wird, oder an einer anderen Stelle den Zustand des „Nicht-mehr-vorhanden-Seins“[635].

Somit beschwört man das Geheimnisvolle der Individualität, das nicht aussprechbar bleibt. Alle Zustände, in denen sich die Verwandlungen vollziehen, werden durch Bericht und transponierte Rede nur annähernd veranschaulicht. Bei der transponierten Rede wird außer der indirekten Rede oft auch die erlebte Rede angewandt, was auch die höchste Annäherung an das Innere ausmacht. Die erlebte Rede tritt beispielsweise an folgenden Stellen auf: „Wie war es gekommen, daß er sich in keiner Umarmung mehr sehen konnte, nur noch allein?“[636] Auch das folgende Beispiel belegt sie: „Hatte nicht schon beim Aufschließen der Haustür, sogar schon beim Abbiegen von der Straße, ein stetiges Wehen jäh aufgehört?“[637] Oder an einer weiteren Stelle: „War es Müdigkeit, daß, bei jedem Umweg stärker, viele Orte als Wiederholung erschienen, mit blitzend sich

[633] Vgl. Ebenda, S. 114.
[634] Vgl. Ebenda, S. 151.
[635] Vgl. Ebenda, S. 166.
[636] Ebenda, S. 32.
[637] Ebenda, S. 102.

weitenden Zwischenräumen?“[638] Die neugewonnenen Einsichten der Figur Sorger, die nun als Ergebnisse der inneren Vorgänge zu Tage treten, werden dann unmittelbarer vermittelt, und zwar durch direkte Rede. Die Artikulierung der Einsichten beschwört auch Sorger an einer Stelle als die einzig gültige und näher greifbare Form der Annäherung an eine Persönlichkeit, indem er behauptet: „ ...ich bin nur, was mir gelungen ist, euch zu sagen.“[639] Es fällt ferner auf, dass der Modus der direkten Rede im zweiten und dritten Teil zunimmt, da sich auf dieser Stufe der Geschichte abschließende Einsichten in die eigene Existenz immer mehr verdichten. Meistens sind das Selbstgespräche, bzw. Monologe, die die tiefsten Wahrheiten der Figur dem Leser vermitteln. Dabei ist auch eine Steigerung der Einsichten durch den Modus der direkten Rede zu verfolgen, die vom Einblick in die Verlogenheiten der dargebotenen Daseinsformen bis zu dem Wechsel der eigenen Bewusstseinsperspektive und der Behauptung einer individuellen Daseinsform hinreichen. So finden wir im ersten Teil die folgenden Zitate vor: „Ich liebe dieses Jahrhundert nicht.“[640] Und im zweiten Teil das Abwenden von der auferlegten Daseinsform der Gewalt: „Ich habe keinen Vater mehr.“[641] Dann die Gewissheit über die eigene Lebensform, in der zentralen Rede dargestellt, die einen gesteigerten hymnischen Ton aufweist:

„´Hören Sie mich an. Ich möchte nicht zugrunde gehen. Im Augenblick des großen Verlusts hatte ich den Reflex der Heimkehr, nicht nur in ein Land, nicht nur in eine gewisse Gegend, sondern ins Geburtshaus zurück ... Ich kann leben! Ich spüre die Macht zu Sagen wie es Ist, und möchte doch gar nichts sein und gar nichts sagen: allen bekannt sein und niemandem, durchdringend Lebendig. Ja, ich fühle ein zeitweises Recht auf den Weltraum. Und meine Zeit ist Jetzt;´ ...“ [642]

Dieses Zitat hebt sich von anderen auch dadurch ab, da es sich an ein „Du“ richtet, d.h. im Kreis der Nachbarn ausgesprochen wird, was auch eine weitere Stufe der Entwicklung belegt, die nicht nur auf die Formerfassung aus ist, sondern auch auf die gelungene Vermittlung dieser Form an den Anderen. Durch direkte Rede, die wiederum in Form

[638] Ebenda, S. 172.
[639] Ebenda, S. 146.
[640] Ebenda, S. 32.
[641] Ebenda, S. 104.
[642] Ebenda, S. 146, 147.

von Selbstgesprächen vermittelt wird, wird die neugewonnene Bewusstseinsform abschließend bestätigt: „´Mit mir fängt etwas Neues an.´“[643] Oder an einer weiteren Stelle: „´Und? Wenn es kein allgemeines Gesetz für mich gibt, werde ich mir nach und nach ein persönliches Gesetz geben, an das ich mich halten muß ...´“ [644]

Der Bericht herrscht in der Einführungspassage vor, im weiteren Verlauf der Geschichte meldet er sich gelegentlich. Dabei wird er, wie schon oben hervorgehoben, mit der transponierten Rede immer vermischt, um die Zustände der Figur näher zu beleuchten. Man stellt durch diese zwei Modi alle Regungen während eines Zustands dar, und zwar umfassend, indem man Gedanken, Empfindungen, Sinneswahrnehmungen, einschließlich das Verhalten vermittelt:

„Er **wünschte**, dazu Musik zu hören ... Im nachhinein, beim Weggehen ... **fiel ihm auf**, daß die beiden über seinen letzten Satz gelacht hatten ... Mit Vergnügen **spürte er** ... den Meeressand unter den Füßen ... Sorger **hatte** im Gesicht **ein Gefühl** der Luft, als sei das die wiedergefundene Wirklichkeit ... Er **fing zu laufen an**; **lief** eine Zeitlang blicklos; **ging** dann wieder, mit geschlossenen Augen, immer langsamer.“[645]

Der Höhepunkt im Spiel der Modi bei der Veranschaulichung des Zustands ist immer die gewonnene Einsicht, die in der direkten Rede vermittelt wird. Bei dem Aufbau der Figur fällt ferner auf, dass die Zustände des Raumverbots und der Desorientierung, die eine geistige Lähmung bei Sorger bewirken, oft durch das Handeln veranschaulicht werden, und zwar im Modus des Berichtes, während die gelungene Raumerfassung, die einen regen Geisteszustand enthüllt, durch das Sprechen, bzw. direkte Rede vermittelt wird.[646]

Was den Erzähler anbetrifft, wie schon erwähnt, wirkt er nur auf den ersten Blick als eine außenstehende, in die Geschehnisse nicht involvierte, heterodiegetische Instanz. Dieser Eindruck ergibt sich nicht aus der internen Fokalisierung, sondern aus anderen Vorkommnissen, die die Vertrautheit zwischen Erzähler und Figur offenbaren. So fällt es auf, dass der Erzähler an vielen Stellen spontan aus dem Inneren der Figur die Geschehnisse präsentiert, und sie während der Präsentation zusätzlich ergänzt. Dieses Vorkommnis widerspricht einer heterodiegetischen Vermittlung der Geschichte, die im

[643] Ebenda, S. 159.
[644] Ebenda, S. 169.
[645] Ebenda, S. 148, 149.
[646] Vgl. Ebenda, z.B. S. 121, 138, 139, 147, 169.

Präteritum erzählt wird, denn darunter würde man eine abgeschlossene Sicht, bzw. einen abgeschlossenen Bericht des Erzählers erwarten. Statt dessen bedient sich der Erzähler oft der Einschübe, die in Klammern vermittelt werden, und die darauf hinweisen, dass er eigentlich nicht aus dem Inneren der Figur berichtet, sondern dieses Innere auch selbst füllt. Ein weiteres Vorkommnis, das diese Vertrautheit belegt, ist die Durchbrechung der Personenebene. So schlüpft der heterodiegetische Erzähler in einen homodiegetischen und enthüllt sich dadurch als die eigentliche Figur: „Endlich trat er zur Seite, zog eine am Handgelenk befestigte Reifenkette aus der Tasche und kam, das schwere Ding mit der Faust raffend, gerade auf ´mich!´ zu.“ [647] Dieser Ausschnitt, der den Angriff des Betrunkenen auf Sorger beschreibt, verdeutlicht, dass der Raumentzug Sorger lähmt und angreifbar macht, und dass er gleichzeitig auch den Erzähler betrifft, der in einer solchen extremen Situation nicht mehr in der Lage ist, die Distanz zur Figur zu behalten. Dieser Wechsel der Person tritt gelegentlich auf und ist in einigen Interpretationen des Werkes markiert worden.[648] An einer weiteren Stelle heißt es:

„ ..., in dem sich mit Laub und Papierfetzen eine vollständige Zeitung drehte und im Fliegen sogar ordentlich auf- und zuklappte; gefaltet kam sie jeweils im Dunkeln auf das Fenster zugerast, drehte aber immer knapp davor ab und breitete sich im langsameren Wegflattern (´für mich´) wieder auseinander.“[649]

Dann noch einmal an der Stelle, wo Sorger mit dem Raumverbot in seinem Inneren kämpft: „Er erlebte das Beben, fiel sogar vornüber, doch er konnte es nicht glauben: so schien ihm jetzt auch das eigene Ende ganz nah und zugleich ganz unmöglich: „´ich´ sollte zugrunde gehen?“[650] Durch solche Durchbrüche wird ersichtlich, dass der Raumentzug auch den Erzähler betrifft, und dass er dementsprechend die eigene Geschichte durch die Figur Sorger vermittelt. Den weiteren Beleg dafür bieten die Stellen an, an denen der Erzähler die Figur mit „du“ anredet und dadurch offenbart, dass es sich dabei nicht um eine Vertrautheit mit der Figur handelt, sondern um ein Selbstgespräch des Erzählers, der durch diese Distanz zu Ich die eigene Lebenlage analytisch vor sich

[647] Ebenda, S. 88.
[648] Vgl. Caroline Markolin: *Eine Geschichte vom Erzählen,* S. 81; auch Claus Sommerhage: *Romantische Aporien,* S. 343.
[649] Peter Handke: *Langsame Heimkehr*, S. 104, 105.
[650] Ebenda, S. 139, 140.

entfaltet. In „Vorzeitformen“ ist diese Anrede mit „du“ erst mal durch zitierte Rede wiedergegeben, wodurch immer noch signalisiert wird, dass das eigentliche Selbstgespräch die Figur betrifft: „´Du mußt wissen, daß sich noch nie ein Mensch in diesem Leben so weitgehend gelassen hat, daß er sich nicht noch mehr hätte lassen können.´“[651] In „Das Gesetz“ aber werden die Anführungszeichen weggelassen, wodurch die Distanz zur Figur aufgehoben wird, und eine Spaltung des Ichs zwecks der Selbstanalyse auch dem Erzähler zugeschrieben werden kann:

„War niemand anderer in dem Nachtflugzeug, das dich dann spätabends weiter nach Osten brachte? Deine Sitzreihe war leer, und die Lehnen davor standen aufrecht und dunkel in einem von der Decke der Kabine widerscheinenden Dämmerlicht.“ [652]

Die zweite Person tritt wieder zum Schluss auf. Caroline Markolin sieht darin den Beleg dafür, dass der Übergang des Erzählers in die Figur an dieser Stelle abgeschlossen wird: „Während die genannten Identifikationen des Erzählers mit Sorger gleich wieder in die Er-Perspektive wechseln, vollzieht der Erzähler am Ende einen Übergang auf Dauer. Er wendet sich an Sorger mit dem vertraulichen ´Du´...“ [653]
Durch die Anrede der Figur Sorger mit „du“ wird am Ende die Vertraulichkeit zwischen Erzähler und Figur auch abschließend beschworen. Claus Sommerhage hebt ebenso in seiner Interpretation diese Stelle hervor, die den Erzähler als Figur entlarvt:

„In einer paradoxen, auf den ersten Blick aporetischen, doch höchst produktiven Bewegung des Erzählens entsteht der poetische Schein, als Fälschung, dann gerade durch die Auflösung des Scheins, bis zu jenem Punkt, wo der Erzähler (Sorger) seine Erzählfigur (Sorger) mit ´du, Sorger´ anredet, um sich gewissermaßen von sich selbst zu verabschieden – und *just dadurch* die Erzählung zu ihrem Ende zu führen.“[654]

Der Erzähler scheint sich also die ganze Geschichte durch hinter der Figur zu verstecken, um die eigenen Erfahrungen zu vermitteln.

---

[651] Ebenda, S. 50.
[652] Ebenda, S. 167.
[653] Caroline Markolin: *Eine Geschichte vom Erzählen,* S. 81.
[654] Claus Sommerhage: *Romantische Aporien. Zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke.* Ferdinand Schöningh, Paderborn, München, Wien, Zürich, 1993, S. 343.

Aus diesem Verfahren ergibt sich weiter der Umstand, dass in der Geschichte ein erlebendes und ein erzählendes Ich miteinander verwoben sind, denn die Absicht des Erzählers/Autors ist die Lebenserfahrung in ein Erzählwerk hineinzubringen, und dafür die passende narrative Form zu finden. Dieser Umstand erlegt auf, dass das ganze Werk als eine Metaprojektion gelesen werden kann, was an dieser Stelle anschließend besprochen werden sollte.

1.3 Die Metaaspekte in *Langsame Heimkehr*

In der Erzählung *Langsame Heimkehr* überschneiden sich das erzählende und erlebende Ich. Dieser Umstand ist aus zahlreichen Stellen im Werk zu entnehmen, an denen der Erzähler die Problematik des Erzählens hinter der Folie der Geschichte problematisiert. Sorgers Bemühungen, durch Raumerfassung zu einer Form als Daseinserkenntnis zu gelangen, reflektieren sich auf der Ebene des Erzählers als die Problematik der Form in der Gestaltung des Erzählwerkes. Diese Metaebene erscheint im ganzenWerk als eine implizite und zeigt sich schon in „Vorzeitformen“ als gleichwertiger thematischer Schwerpunkt:

„Aber er war sich ´seiner Tatsache´ gewiß: ohne seine Anstrengung, das Befremdende jeder Erdgegend auszuhalten, mit den verfügbaren Methoden in der Landschaft zu lesen und das Gelesene in einer strengen Ordnung weiterzugeben, wäre er kein Umgang gewesen, für niemanden.“[655]

Aus dieser Stelle lässt sich deutlich herauslesen, wie die Raumerfassung sowohl die Lebenserfahrung als auch ihre Überführung in die Schrift einbezieht. Sorgers Angelegenheit, zu einer Lebensform zu gelangen, ist zugleich die Angelegenheit des Erzählers, zur adäquaten Erzählform zu finden, um diese Lebenserfahrung zu vermitteln. Unter dem Stichwort der strengen Ordnung werden die Gesetzlichkeiten eines Erzählwerkes markiert, aus denen sich eine abgeschlossene Form ergibt. Die weitere

[655] Peter Handke: *Langsame Heimkehr,* S. 16.

Charakterisierung der Figur Sorger betrifft ebenso auch den Erzähler. Es werden nämlich die kurzen Augenblicke der Einsicht, die in eine Form gegossen werden, mit der Erfahrung des Göttlichen verglichen: „In solchen Zeiträumen der selbstlosen Zuneigung ... war Sorger nicht göttlich; er wußte nur, kurz, doch verewigbar durch Formen, was schön und gut war.“[656] Durch die selbstlose Zuneigung werden die Voraussetzungen auch für die Gestaltung der erzählerischen Form genannt, die schließlich das Schöne und Gute als Attribute der Kunst frei gibt. Die Verflechtung des Erzählers mit der Figur hat auch Caroline Markolin untersucht. Das selbstlose Teilhaftigwerden an dem Gegenstand, dem Sorger nachgeht, erläutert sie als eine Methode des Erzählens:

„Die ´Verwandlung´ Sorgers in einen ´selbstvergessenen´ Betrachter ... verwirklicht den Leitgedanken des Erzählers, in seiner Schrift nur das Gesehene gelten zu lassen. Die Idee, sich im Wahrgenommenen zu (ver)bergen, öffnet den Zugang zu einer Erzählperspektive, in der sich der Erzähler in seiner Darstellung bewahrt.“ [657]

Den Schluss der Geschichte markiert Markolin als Beleg für diese Ansicht, da hier Sorger als niemand erscheint:

„Am Ende IST Sorger ´Niemand´... Vom Gelingen, sich unsichtbar zu machen, erzählen die zahlreichen Textpassagen, die ´reine´ Landschaftsdarstellungen sind ... Ob diese Darstellungen aus der Perspektive des Erzählers oder Sorgers erfolgen, ist hinsichtlich des Anspruchs, allein dem Betrachteten gerecht zu werden, unwesentlich. Die Wahrrnehmungsmethoden Sorgers und des Erzählers sind gleichwertig.“[658]

So decken sich die Perspektiven des erlebenden und erzählenden Ichs, da beide ein selbstloses Teilhaftigwerden an dem Gegenstand als Voraussetzung erfüllen müssen, um zur Form zu gelangen.

Ein weiterer Aspekt, den Sorger in der Geschichte problematisiert, ist die Frage der Bergung der Erkenntnisse. Sie erscheinen als flüchtige Augenblicke, die nach einer Form verlangen, um dauerhaft aufbewahrt zu werden:

---

[656] Ebenda, S. 17.
[657] Caroline Markolin: *Die Geschichte vom Erzählen,* S. 75.
[658] Ebenda, S. 80.

„Entspräche es diesen unbeglaubigten, weil sich mit seiner innersten Person verschränkenden Kurzzeiträumen nicht eher, sie nachzuerzählen? War es nicht so, daß gerade jenes kurze ´Kreisen der Räume´ ihn jeweils begeisterte als Erkenntnisglücksfall, welcher dann nach Dauer in einer *Form* verlangte und ihm so eine Idee von der richtigen menschlichen Arbeit vermittelte, wo Ekel und Trennungsschmerz zwischen ihm und der Welt aufgehoben wären? Wie aber könnte es gelingen, von Räumen, die ja an sich kein ´nach und nach´ kannten, zu ´erzählen´?“[659]

An dieser Stelle wird ersichtlich, dass es sich hier um die Absicht des Erzählers handelt, die Lebenserfahrung in ein Erzählwerk zu überführen. Da aber die Lebenserkenntnisse des „Jetzt und Hier“ in der Räumlichkeit vor sich stattfinden, in der die Zeit zu einem Stillstand des Jetzt verdichtet wird, stellt sich für den Erzähler die Frage, wie diese Poetik der Auflösung der Zeit, welche die Bilder ohne chronologische Verknüpfung nebeneinander reiht, in ein Erzählwerk zu überführen ist. Die Kluft zwischen Erzählen, das seit jeh auf einer temporalen Abfolge beruht, und einer neugewonnen Weltsicht, die die Chronologie verneint, und nach einer adäquaten Erzählform verlangt, erscheint im Fokus der erzählerischen Überlegungen. Zu den Bemühungen, einen unepischen Text episch zu vermitteln, notiert Tilman Siebert in seiner Analyse folgendes: „Der Text erzählt keine Geschichte, er verweist darauf, daß auch das Erzählen eine Geschichte hat. Sein narratives Schema entsteht, indem die erzähltheoretischen und literaturgeschichtlichen Voraussetzungen in einer Geschichte verarbeitet werden.“[660] Die Beschaffung eines solchen Erzählens fasst er durch die Formulierung Christoph Parries zusammen:

„´Der Versuch, die ganze Erzählung über die volle Länge eines Romans auf einer einzigen Zeitebene, der Ebene der vom Autor oft beschworenen ´´Jetztzeit´´zu halten, ist, genau wie die fehlende Interaktion mit anderen Menschen, prinzipiell unepisch. Es fehlt an Tiefe. Denn Epik lebt von der Spannung zwischen Vorher und Nachher und von der Entwicklung zwischenmenschlicher Beziehungen, kurz gesagt, von Geschichte.´“[661]

Der Erzähler setzt sich also mit der Problematik der Vermittlung der Raumerfassung auseinander, die sich in stehenden Bildern präsent zeigt, und so der üblichen narrativen

[659] Peter Handke: *Langsame Heimkehr,* S. 200.
[660] Tilman Siebert: *Langsame Heimkehr,* S. 60.
[661] Ebenda.

Darstellung widerspricht. Er bleibt aber ihnen trotzdem getreu, indem er die Bilder nebeneinander reiht, ungeachtet der üblichen narrativen Schemas. Das äußere narrative Gerüst bewahrt er dabei durch Bewegung, den sporadischen Ortswechsel, der den Anschein einer Abfolge wiedergibt. Dabei entpuppt sich die Bewegung auch für das inhaltliche Gerüst von Bedeutung, da die Einsichten immer wieder als eine Symbiose zwischen Körper und Geist präsentiert werden.[662] Schließlich zeigt sich der Weg, bzw. die Bewegung des Körpers auch für den kreativen Akt maßgeblich, der vom Rhythmus lebt: „Unablässig auf und ab gehend, hatte er sich mit der Zeit ins Gehen eingewiegt und nur noch Zahlen aufgesagt.“[663]

Siebert verweist auch auf den Einbezug der literaturgeschichtlichen Erfahrungen in die Problematik des Erzählens. Evident ist beispielsweise der Einfluss der antiken Kunst, die nicht nur durch namenhafte Nennung im Werk erscheint, sondern auch durch das odysseische Motiv der Suche nach dem existenziellen Standpunkt in der Fremde mit der anschließenden Heimkehr herauszulesen ist. Weiterhin ist die romantische Spiegelung der Erzählfigur in der nicht vollendeten Schrift vorzufinden, worauf Claus Sommerhage verweist, und somit den Einfluss von Novalis belegt.[664] Man könnte als eine weitere Vorlage Hermann Hesse nennen, dessen Steppenwolf sich ebenso durch einen entspannten und spielerischen Umgang, was er unter dem Begriff des Humors summiert, den Weg zu einer möglichen Lebensform bahnt.[665] Caroline Markolin verweist auf den Einfluss von Goethe und seine Prophezeiung, dass die Kunst auf ihrer höchsten Stufe ganz äußerlich sein wird, was in diesem Werk durch das Verschwinden des Erzählers in den vermittelten Bildern angestrebt werde.[666] Die intertextuellen Bezüge sind in der *Langsamen Heimkehr* ersichtlich, sie werden reichlich einbezogen, mit der Funktion, den eigenen Erzählstil anhand der erwählten Vorlagen aufzubauen und zu stützen. Sie sind aber implizit präsent, worauf auch Inge Raatz verweist, indem sie anführt, dass die Vorlagen im Unterschied zum *Kurzen Brief zum langen Abschied* nicht direkt angegeben werden.[667]

---

[662] Vgl. Peter Handke: *Langsame Heimkehr,* S. 67, 68, 138, 139, 150, 165, 166.
[663] Ebenda, S. 140.
[664] Vgl. Claus Sommerhage: *Romantische Aporien,* S. 343.
[665] Peter Handke: *Langsame Heimkehr,* S. 17.
[666] Vgl. Caroline Markolin: *Eine Geschichte vom Erzählen,* S. 75.
[667] Inge Raatz: *Geschichte-Erzählen,* S. 80.

Eine weitere Vorlage, wenn auch nicht literaturhistorische, ist neben der Malerei vor allem die Philosophie von Heidegger. Der Bezug zu den Thesen von Heidegger verdeutlicht auch den Verknüpfungspunkt zwischen Erkenntnis und Kunst näher. Denn die Kunst ist nach Heidegger ein „Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit“[668]. Durch die Artikulierung des Seins, bzw. durch das Herausfinden des Wortes, das das Sein treffend artikuliert, eine Angelegenheit, die Sorger anstrebt, lässt man nach Heidegger die Welt erscheinen, und zwar in der Sprache als dem Haus des Seins.[669] In diesem Sinne gebührt der Dichtung als einem Sprachwerk laut Heidegger eine hervorgehobene Stellung unter den Künsten: „Die Poesie ist nur eine Weise des lichtenden Entwerfens der Wahrheit, d.h. des Dichtens in diesem weiteren Sinne. Gleichwohl hat das Sprachwerk, die Dichtung im engeren Sinne, eine außgezeichnete Stellung im Ganzen der Künste.“[670] Diesen Thesen zufolge ist die Poesie ein dichtendes Denken, das durch sprachliche Artikulierung den Daseinsgrund erscheinen lässt, und eben dieses Erscheinen als Schönheit, bzw. Wahrheit durch Inhalt und Form frei gibt. Oder mit Heideggers Worten: „Das Erscheinen ist – als dieses Sein der Wahrheit im Werk und als Werk – die Schöhnheit.“[671] So wird die Unverborgenheit des Seienden die Angelegenheit, die sowohl Sorger als auch der Erzähler anstreben. Eine Angelegenheit, die Heidegger entsprechend, die Erkenntnis von der Kunst nicht trennt. Diese Gleichsetzung zwischen Erkenntnis und Kunst kommt auch im Fazit der Analyse von Martin Todtenhaupt zum Ausdruck, indem summiert wird:

„Sein Heimischwerden besteht also nicht nur in einer rein äußerlichen Heimkunft von seiner Reise, sondern in seinem vor-gängerhaften *Wohnen* in der von ihm selbst gestifteten *Möglichkeit* ´dichterischen Wohnens´; seine Heimkunft aus der Ferne seines Ursprungsortes in die Heimat wird so zu einer Heimkehr in sein ihm eigenes (Dichter-) Da-Sein ...“[672]

---

[668] Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*. Philipp Reclam jun. Stuttgart, Ditzingen, 2012, S. 31.
[669] Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache,* Klett-Cotta, Stuttgart, 2012, S. 200.
[670] Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*, S. 75.
[671] Ebenda, S. 85.
[672] Martin Todtenhaupt: „Unterwegs in der Sprache mit Heidegger und Handke“. In: *Österreich. Beiträge über Sprache und Literatur* (Acta Universitatis Umensis 111), Hg. Pankow, Christiane, Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1992, S. 119-132.

Durch das Dichten wird die Wahrheit artikuliert, bzw. ausgesprochen. Dementsprechend sieht Sorger, bzw. der Erzähler, im dichtenden Denken seine Berufung, und sie beide meiden den störenden, nicht lebensbejahenden Faktor, das Raumverbot, das für die Sprachlosigkeit steht. Auf der Suche nach der adäquaten Sprache sind sie immer in Gefahr, an diese nicht zu gelangen oder sie wieder zu verlieren. Denn „das verlautende Wort kehrt ins Lautlose zurück, dorthin, von woher es gewährt wird: In das Geläut der Stille, ... Dieses Zerbrechen des Wortes ist der eigentliche Schritt zurück auf dem Weg des Denkens.“[673] So Heidegger hinsichtlich der Sprache in seiner Interpretation der Dichtung von Stefan George.

Sorger und der Erzähler meiden das Raumverbot und trotzdem verfallen sie ihm. Wie Sorger in solchen Augenblicken die Einsicht in sein Dasein dadurch verliert, so verliert auch der Erzähler die Form seiner Schrift:

„´Raumverbot!´ ... Er ging auf und ab; blieb stehen: gerade hatte er nicht bloß die ´Paßhöhe´ verwirkt (diese erschien nur noch als ´Loch´ und dann als Hohnparodie zwischen den Fingerknöcheln), sondern überhaupt all seine Vorstellungsräume: den Tisch unter den Eukalyptusbäumen ebenso wie den nördlichen Strom, den er, mit dem heftigsten Trennungsschmerz, wie für alle Zeit hinter einer Böschung verschwinden sah.“[674]

Der nördliche Strom verleitete Sorger zu den Einsichten in das Dasein, und der Tisch unter den Eukalyptusbäumen, auf dem die Schreibmaschine steht, signalisiert den Entzug der Kreativität im Schreibprozess.[675]

Im kreativen Akt der Gestaltung der Form, bzw. der Artikulierung der Raumerfassung bedienen sich schließlich beide, sowohl der Erzähler als auch Sorger, der gleichen Methode. Sie besteht aus der Verknüpfung der Vergangenheit mit der Gegenwart, und deren Überführung mittels der Phantasie in einen Zusammenhang. Hinsichtlich dieser Methode stellt Sorger an einer Stelle fest: „´Der Zusammenhang ist möglich ... ich muß ihn nur freiphantasieren.´“[676] Dieser Zusammenhang bezieht sich sowohl auf die Einsicht in die eigene Existenz als auch auf den Erzählzusammenhang. Er wird sichtbar in der

[673] Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache,* S. 216.
[674] Ebenda, S. 138.
[675] Vgl. Peter Handke: *Langsame Heimkehr,* S. 138.
[676] Ebenda, S. 117.

Entfaltung der Bilder, die durch eine interne temporale Brücke mittels der Reflexion als gelungene Form vermittelt werden. Eine Methode, die ebenso auf Heidegger zurückzuführen ist: „Auf der ersten Seite von ´Sein und Zeit´ ist mit Bedacht die Rede vom ´Wiederholen´. Dies meint nicht das gleichförmige Anrollen des immer Gleichen, sondern: Holen, Einbringen, Versammeln, was sich im Alten verbirgt.“[677]

Die Metaaspekte, die die Geschichte in eine Abhandlung über das Erzählen verwandeln, ergeben sich schließlich aus der Beschwörung der Triade – Natur, Kunst und Phantasie. Sie sind Leitformen sowohl für die Erkenntnis als auch die Kunst, denn die Überführung der Erkenntnis in die Form ist die Kunst, die Schönheit, die Sorger so beschwört. Das gelegentliche Gelingen der Entfaltung solcher Bilder wird auch Sorgers künftiger Weg sein, sein eigener Lebensstil, mit dem Ziel, die gelungenen Formen als Inbegriff des Guten und Schönen auch den anderen als Möglichkeit vermitteln zu können. Die Beschwörung des Schönen und Guten wird Sorger künftig unter seinesgleichen die Erlösung wirklich machen können. Diese Schlusspointe der Geschichte enthüllt noch einmal, dass die *Langsame Heimkehr* eine Geschichte vom Erzählen ist, das ihr Wesen in erkenntnis-theoretischen Grundlagen schöpft und deren Überführung in eine künstlerische Form.

[677] Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*, S. 131.

2 *Die Lehre der Sainte-Victoire*

Die Lehre der Sainte-Victoire ist 1980 als zweites Werk der Tetralogie erschienen. Während die *Langsame Heimkehr* die Erkenntniszustände und deren Überführung in die künstlerische Form thematisch behandelt, widmet sich dieses Werk ausschließlich den poetologischen Fragen, bzw. der Frage der Form als ästhetischer Gesetzlichkeit eines Kunstwerkes.

Der Ich-Erzähler, bzw. der homodiegetische Erzähler, der die Geschichte vermittelt, entwickelt seine Überlegungen über Farben und Formen, sich dabei an die Bildkunst anlehnend, ferner über die Fragen der Verknüpfung der Sätze in einem Erzählwerk, über Entstehung, Methoden, Zeit und Ort der Handlung in einer Erzählung, dabei die gegenwärtigen Reflexionen mit den Vergangenheitserlebnissen verknüpfend, und kommt schließlich auf diesen essayistischen Wanderungen durch die ästhetischen Gesetzlichkeiten auf dem Gebirge Sainte-Victoire, ein beliebtes Motiv des Malers Cézanne, zu der zusammenfassenden Lehre über die Form, die ihm erst das Recht erteilt,

sich an seinem weiteren Kunstwerk schaffend zu machen. Aus einer solchen thematischen Beschaffung des Werkes ergibt sich auf der einen Seite die reduzierte Handlung und auf der anderen Seite eine Fülle von poetologischen Reflexionen, die das Werk laut Volker Michel in die Nähe eines Essays ansiedelt, in dem philosophische, poetologische und ästhetische Fäden miteinander verflochten werden.[678] Aus diesem Umstand ergibt sich weiter eine Struktur, die nicht mehr, wie in den vorigen Werken, auf eine Hinterfragung des Erzählprozesses hinter der Oberfläche der Handlung aus ist, sondern umgekehrt die Hinterfragung der ästhetischen Gesetzlichkeiten sich offen zum Thema stellt, und die wenige Handlung, die aus zwei Wanderungen zu Sainte-Victoire besteht, hinter diese Reflexionen zurückstellt. Die Metaebene, die in den vorigen Werken immer mit der Lebenserfahrung eng verknüpft war, wird in der *Lehre* als Thema explizit entwickelt, ein Umstand, der die Verknüpfung von Erfahrung und deren Überführung in eine Erzählform zu einem narrativen Höhepunkt bringt. Die angewandte Methode in der Erzählung *Die Lehre der Sainte-Victoire* fasst Christoph Bartmann auf folgende Weise zusammen: „Seit dem ´Kurzen Brief´ ist die Entfaltung einer Formenlehre zu beobachten, die erst in der ´Lehre der Sainte-Victoire´ sich als Poetologie explizit zu erkennen gibt.“[679]

2.1 Die Erzählung über das Erzählen

Die Lehre der Sainte-Victoire besteht aus neun Kapiteln, man könnte sagen, eine dantische Verfahrensweise, die an dieser Stelle auf das Heil einer ästhetisch erfahrbaren Existenz aus ist. Im ersten Kapitel „Der große Bogen“ wird angedeutet, dass diese Erzählung eine Fortsetzung von *Langsame Heimkehr* darstellt: “Nach Europa zurückgekehrt, brauchte ich die tägliche Schrift und las vieles neu.“[680] Durch diesen ersten Satz wird weiter signalisiert, dass sich der Er-Erzähler aus *Langsame Heimkehr*,

[678] Volker Michel: *Verlustgeschichten. Peter Handkes Poetik der Erinnerung,* S. 163.
[679] Christoph Bartmann: *Suche nach Zusammenhang,* S. 168.
[680] Peter Handke: *Die Lehre der Sainte- Victoire.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984, S. 9.

der seine eigenen Erlebnisse durch die Figur projiziert hat, hier endlich als ein Schriftsteller-Ich zu erkennen gibt. Dieses Schrisftsteller-Ich entfaltet im ersten Kapitel seine Grundvorstellungen von der Kunst, die sich zum einen durch Vorbilder in der Bildkunst, Literatur und Philosophie herausgebildet haben, und zum anderen durch die eigenen Erlebnisse, die die genannten Vorbilder nur weiter entfaltet, gelenkt und bestätigt haben. Das Wechselverhältnis zwischen Vorbild und eigener Erfahrung, das in eine abschließende Einsicht in die Lehre von der Form mündet, ist ein thematischer Schwerpunkt, der sich von den Naturbildern in *Langsame Heimkehr* unterscheidet, wie es in der Analyse von Inge Raatz hervorgehoben wird:

„Auf der dann in Frankreich unternommenen Bergwanderung begegnet der Ich-Erzähler der Vergangenheit nicht in erster Linie in der Gestalt von bislang namenlosen Naturphänomenen..., sondern in den Erscheinungsformen einer auch namentlich fixierten Literatur-, Kunst-, Philosophie- und Religionsgeschichte.“[681]

Das erste Kapitel stellt somit eine Einführung dar, die für das Verständnis der Lehre aufschlussreich ist, und die aus diesem Grunde auch formal das umfassendste Kapitel darstellt. Die ästhetischen Grundpositionen finden ihren Ausdruck in der Beschwörung einer ästhetisch erfahrbaren Existenz, die im *Nunc stans*[682], einem Beseligungsmoment im Wachzustand, nachzuvollziehen ist:

„Einmal bin ich dann in den Farben zu Hause gewesen. Büsche, Bäume, Wolken des Himmels, selbst der Asphalt der Straße zeigten einen Schimmer, der weder vom Licht jenes Tages noch von der Jahreszeit kam. Naturwelt und Menschenwerk, eins durch das andere, bereiteten mir einen Beseligungsmoment, den ich aus den Halbschlafbildern kenne (doch ohne deren das Äußerste oder das letzte ankündigende Bedrohlichkeit), und der *Nunc stans* genannt worden ist: Augenblick der Ewigkeit.“[683]

---

[681] Inge Raatz: *Geschichten-Erzählen,* S. 118.

[682] Thomas F. Barry sieht in Handkes Nunc stans – Augenblicken die Absicht, eine mythische Einheit zwischen Innen – und Außenwelt zu erreichen, die nicht nur in fiktionalen Werken entfaltet wird, sondern auch in nichtfiktionalen, z. B. in seinen Journals, als eine Lebensform. Siehe dazu den Beitrag „Text as Life/Life als Text: Handke´s Non-Fiction“. In: Coury, David Nicholas / Pilipp, Frank (Hg.): *The works of Peter Handke. International perspectives* (Studies in Austrian literature, culture, and thought). Ariadne Press, Riverside, 2005, S. 283-309.

[683] Peter Handke: *Die Lehre der Sainte-Victoire,* S. 9.

Zugleich bekennt sich der Erzähler zu den Wirklichkeitsbildern, indem er sich von den ekstatischen Erlebnissen und Halbschlafbildern klar distanziert. Dieser Standpunkt wird an einer weiteren Stelle noch expliziter ausgedrückt:

„So sah ich in die Zypressen auch wieder die magischen Totenbäume der Alten hinein. ´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.“[684]

Das Schriftsteller-Ich widmet sich in seinem Schreiben der irdischen Welt, die er im Zustand der Nüchternheit und Aufmerksamkeit durch seine Reflexionen als ein Sein im Frieden weiterzugeben versucht. Durch diese Verfahrensweise nähert er sich den Gesetzlichkeiten der Kunst des Malers Cézanne, der sich durch sein malerisches Verfahren als Schlüsselfigur für die Lehre von der Form zeigt. Seine Methode des Realisierens des Irdischen, das auf seinen Bildern die Übereinstimmung von Idee und Gegenstand erkennen lässt, ist auch ein Anstreben des Erzählers, das er in seinem Erzählwerk zu verwirklichen trachtet:

„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. – Es geht in der Kunst um nichts anderes. Doch was dem Leben erst sein Gefühl gibt, wird beim Weitergeben dann das Problem.“[685]

Cézannes Verfahren des Realisierens erweist sich an dieser Stelle als ein Schlüsselbegriff und Erlebnis, das dem Ich-Erzähler erst im vorletzten Kapitel gelingt, und dadurch die Voraussetzung für das Schreiben erfüllt, das im letzten Kapitel auch realisiert wird. Ein

[684] Ebenda, S. 22.
[685] Ebenda, S. 18.

weiteres Vorbild bei der Verwirklichung des reinen Irdischen stellen für den Erzähler die Bilder Courbets dar mit genau lokalisierenden Titeln und tagtäglichen Genreszenen.[686] Die ästhetische Grundposition zeigt sich ferner, wieder in Anlehnung an Cézanne, in der Abschwörung dem Unguten und Bösen, eine Ansicht, die sich dem Tadel, den Platon gegenüber den Dichtern geäußert hat, widersetzt:

„Die Dichter lügen, steht bei einem der ersten Philosophen. Es herrscht also vielleicht schon seit jeher die Meinung, das Wirkliche, das seien die schlechten Zustände und die unguten Ereignisse; und die Künste seien dann wirklichkeitsgetreu, wenn ihr Haupt-und Leitgegenstand das Böse ist, oder die mehr oder weniger komische Verzweiflung darüber. Doch warum kann ich von all dem nichts mehr hören; nichts sehen; nichts lesen? Warum wird mir, sowie ich selber auch nur einen einzigen mich beklagenden oder bloßstellenden Satz hinschreibe – es sei denn, es ist der Heilige Zorn dabei! -, buchstäblich schwarz vor den Augen? Und werde andererseits nie vom Glück schreiben, geboren zu sein, oder vom Trost in einem besseren Jenseits: das Sterbenmüssen wird immer das mich Leitende, doch hoffentlich nie mehr mein Hauptgegenstand sein.“[687]

Die Vermittlung des Schönen und Guten als Sein im Frieden wird zum Anliegen des Erzählers. Dies bedeutet zugleich eine Negierung der chronologischen Vorgehensweise, die sich die Wechselfälle der Geschichte zum Gegenstand nimmt, und eine gleichzeitige Bejahung der Poetik des Jetzt und Hier, die sich durch Veranschaulichung der Landschaftsbilder der Bildkunst annähert. Für das Verfahren der Vermittlung der Landschaftsbilder in der Jetztzeit als Beschwörung einer deskriptiv-reflexiven Poetik, die sich der chronologischen Abfolge verweigert, findet der Erzähler die Vorbilder nicht nur in der Bildkunst, so bei Cézanne, Courbet und Hopper, sondern auch bei den Schriftstellern wie Adelbert Stifter oder Christian Wagner.[688] Bei Stifters Landschaftsbildern, die durch ein reflexiv-deskriptives Verfahren das reine Irdische vermitteln, ist ebenso ein Verknüpfungspunkt zur Bildkunst vorhanden. Auch Stifters Ich-Erzähler im *Nachsommer* wandert auf der Suche nach Landschaftsbildern durch die

[686] Vgl. Ebenda, S. 26.
[687] Ebenda, S. 17, 18.
[688] Christian von Wernsdorff führt auch Petrarka als ein weiteres implizit vorhandenes Vorbild an, der in seiner Darstellung der Natur als Landschaft die Motive der Besteigung des Mont Ventoux reflektiert. In: Christian von Wernsdorff: *Bilder gegen das Nichts. Zur Wiederkehr der Romantik bei Michael Ende und Peter Handke.* Verlag Schampel und Kleine, Neuss, 1983, S. 81.

Gebirge und versucht, das Wissen und Erfahrung in einem Wechselverhältnis von Schrift und Bild durch den ästhetischen Ausdruck zusammenzufassen:

„´Ich bin doch im Grunde nur ein gewöhnlicher Fußreisender. Ich besitze gerade so viel Vermögen, um unabhängig leben zu können, und gehe in der Welt herum, um sie anzusehen. Ich habe wohl vor kurzem alle Wissenschaften angefangen; aber davon bin ich zurückgekommen, und habe mir nur hauptsächlich die einzelne Wissenschaft der Erdbildung zur Aufgabe gemacht. Um die Werke, welche ich hierin lese, zu ergänzen, suche ich auf den Reisen, die ich in verschiedene Landesteile mache, zu beobachten, schreibe meine Erfahrungen auf, und verfertige Zeichnungen. Da die Werke vorzüglich von Gebirgen handeln, so suche ich auch vorzüglich die Gebirge auf. Sie enthalten sonst auch vieles, das mir lieb ist.“[689]

Stifters Erzähler lobt ebenso die Farben und Formen in gelungenen Zeichnungen, die als Methode der Erreichung der Form nicht nur für die Bildkunst, sondern auch für seine Schriften maßgeblich werden:

„´Ich habe durch längere Zeit her Pflanzen Steine Tiere und andere Dinge gezeichnet, habe mich sehr geübt, und dürfte daher etwa ein Urteil wagen können. Diese Zeichnungen erscheinen mir in Reinheit der Linien in Richtigkeit des Perspektives in kluger Hinstellung jedes Körperteiles und in passender Anwendung der Farben als ganz vortrefflich, und ich fühle mich gedrungen, dieses zu sagen.´“[690]

Wagners „Evangelien der Natur“[691] entziehen sich den geisteslosen Banalitäten des Menschenwerkes und werden somit zu einem weiteren Vorbild:

„Ich las zu der Zeit die Beschreibung eines deutschen Dorfs im 19. Jahrhundert, von einem schwäbischen Bauern, der ein Dichter geworden war. Er wollte jedem kleinlichen Anschauen des Menschen fernstehen und nannte seine Gedichte Evangelien der Natur, geschrieben von deren Leser. (Mir wiederum, seinem Leser, kommen hier beim Anblick eines bestimmten fernen Schneefelds, das sich im Sonnendunst oft nur durch einen kleinen Glanz vom Himmel unterscheidet, seine Verkündungen nah: ´Dein ist Alles, dein die Himmel selbst, und selbst die Sterne, wenn du Glanz hast für den Glanz der Ferne.´) – Wenn er freilich Prosa schrieb, schaute er die Menschen, seine Dorfleute, doch kleinlich an. Er wußte das auch: Manchmal empfand er es schwer, daß der ´von der Feldarbeit ermüdete Leib nicht hören und sehen konnte´.“[692]

---

[689] Adalbert Stifter: *Der Nachsommer.* DTV, München, 1996, S. 110.
[690] Ebenda, S. 95.
[691] Peter Handke: *Die Lehre der Sainte-Victoire,* S. 25.
[692] Ebenda.

In der Vermittlung des Seins im Frieden durch menschenleere Landschaftsbilder, auf denen sich die gelungene Form in der Übereinstimmung von Idee und Gegenstand zeigt, erkennt der Erzähler das Wesen der Kunst. Für solche Erlebnisse braucht er eine Art Initiation, die nach einer volkommenen Geistesgegenwart verlangt, eine Erfahrung, die er auf einer anderen Reise durch Frankreich mit der Frau erleben, und als Übereinstimmung zwischen Idee und Daseinsform empfinden konnte.[693] Das Pinienerlebnis bleibt für ihn insofern auch weiterhin von Bedeutung, da es ihn immer wieder vor der Geistesabwesenheit schützt. Falls man sich von der Geistesgegenwart entfernt hätte und in die Banalitäten zurückversetzt wäre, hieße das für den Künstler, sich im Zustand der Schuld zu befinden.[694] Dementsprechend muss die Verknüpfung zur Welt aufrechterhalten und die erreichte Einsicht durch eine adäquate ästhetische Form weiter vermittelt werden. Dabei zeigt sich das Weitergeben als Vermittlung durch Form als ein Anliegen, das den Künstler in seinem ganzen Wesen in Anspruch nimmt und ihm durch das Überbrücken dieser Frage erst das Recht erteilt, ästhetisch tätig zu werden.

Die ästhetischen Grundpositionen an dieser Stelle verankert, begibt sich der Erzähler auf der Suche nach dem Schlüsselerlebnis des Realisierens nach Provence, eine Wanderung, die im nächsten Kapitel „Die Anhöhe der Farben“ ansetzt, und sich bis zum sechsten Kapitel erstreckt. Die zwei Wanderungen in Provence zu Sainte-Victoire, in diesen Kapiteln die Wanderung im Juli und im vorletzten Kapitel die Wanderung im Dezember, bilden das Handlungsgerüst, um das die Reflexionen der Gegenwart und die Erlebnisse aus der Vergangenheit zusammengeflochten werden, um schließlich die erlangte Lehre in „Der Hügel der Kreisel“ im letzten Kapitel in eine konkrete poetische Form umzusetzen. Somit stellen diese Wanderungen auch die unmittelbaren Erfahrungen der künstlerischen Grundpositionen dar, die in der Einführung festgesetzt sind. Bei der ersten Wanderung in die Provence werden in den Kapiteln „Die Anhöhe der Farben“ und „Die Hochebene des Philosophen“, mit denen das erste Drittel des Werkes abschließt, im Anblick des Gebirges die Voraussetzungen für die Herstellung eines authentischen Verhältnisses zur Welt und deren ästhetisches Erlebnis veranschaulicht. Die erste kleine Lehre bezieht sich auf die Entfernung von den Stadtzonen als Inbegriff des

[693] Vgl. Ebenda, S. 20, 21.
[694] Ebenda, S. 20.

Menschenwerkes, die die wahren Farben in einem falschen Licht erscheinen lassen. Ihr authentischer Nachvollzug kann erst nach den Grenzorten stattfinden:

„In Aix, unter den Platanen des Cours Mirabeau, die oben zu einem geschlossenen Dach verwachsen sind, war es am Morgen geradezu düster gewesen. Das Ausgangstor der langen Allee, mit den weißen Fontänen des Springbrunnens, blendete im Hintergrund wie ein kleiner Spiegel. Erst an der Stadtgrenze zeigte sich rundum ein mildgraues Tageslicht.“[695]

Der authentische Nachvollzug der Umwelt ist eine Wahrnehmungsweise, die den Künstler zugleich in den Mittelpunkt der Welt stellt:

„In Delphi, wo früher der Mittelpunkt der Welt angenommen wurde, flatterte es im Gras des Stadions weitum 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?´“[696]

Es ist ein Zustand, der den Künstler in seiner erwartungslosen und zugleich aufmerksamen Daseinsform dazu verleitet, die Welt in ihrem unmittelbaren Wirken auf das Subjekt wahrzunehmen und entsprechend zu artikulieren:

„Ich ging auf ´der Straße´. Ich sah im schattigen Graben ´den Bach´. Ich stand auf ´der steinernen Brücke´. Da waren die Risse im Felsen. Da waren die Pinien und sämten einen Seitenweg; am Ende des Weges groß das Schwarzweiß einer Elster. Ich sog den Duft der Bäume ein und dachte: ´Für immer.´ Ich blieb stehen und schrieb auf: ´Was gibt es für Möglichkeiten – in der Jetztzeit! Stille auf der Route de Cézanne.´“[697]

Eine weitere Voraussetzung für die Verwirklichung des reinen Irdischen ist die Tilgung von Geschehen, statt dessen wird ein Nachvollziehen der Natur in ihrem puren Dasein angestrebt, so dass die an sich erfasste Wirklichkeit die eigentliche Vollkommenheit reflektiert:

---

[695] Ebenda, S. 33, 34.
[696] Ebenda, S. 36, 37.
[697] Ebenda, S. 34, 35.

„In der Freude auf der Hochfläche dahingehend, war ich aber mit keinem Aufbruch mehr beschäftigt, noch mit einem Motiv – wußte ich doch, daß auch der Maler nie einen besonderen ´Vogelschwarm´ gebraucht hatte, um uns auf seinen Bildern das Reich der Welt zusammenzuhalten.“[698]

Aus dieser Ansicht ergibt sich ein Verfahren, das das Geschehen, bzw. die abwechselnden Ereignisse negiert, und statt dessen die stehenden Bilder als das wahre Geschehen, bzw. die wahre Geschichte erkennt.
Das zweite Drittel des Werkes entfaltet auf der ersten Wanderung die weiteren künstlerischen Voraussetzungen für die Entstehung der Schrift, durch konkrete Erfahrungen veranschaulicht. So gilt es für den Erzähler, sich auf die Jetztzeit zu konzentrieren, im Jetzt und Hier die einzelnen Dinge zu erfassen, um durch das Eine sich das Ganze zu erschließen:

„´Denk nicht immer Himmelsvergleiche bei der Schönheit – sondern sieh die Erde. Sprich von der Erde, oder bloß von dem Fleck hier. *Nenn* ihn, mit seinen Farben.´ Ich ging dann bewußt langsam weiter, fast immer mit gesenktem Kopf, jede gesuchte Ferne vermeidend.“[699]

Eine weitere Vorgehensweise besteht in der Herstellung des Bezugs zwischen Vergangenheit und Gegenwart, wobei die konkrete Wirklichkeit im Wachzustand zusammenfassend wahrgenommen wird:

„In der Tiefe des Seitenwegs sah ich nämlich einen Maulbeerbaum (eigentlich nur die rötlichen Fruchtsaftflekken im hellen Wegstaub) in frischer, leuchtender Einheit mit dem Saftrot der Maulbeeren vom Sommer 1971 in Jugoslawien, wo ich mir erstmals eine vernünftige Freude hatte denken können; und etwas, der Anblick?, meine Augen?, dunkelte – wobei zugleich jede Einzelheit rund und klar erschien; dazu ein Schweigen, mit dem das gewöhnliche Ich rein Niemand wurde und ich, mit einem Ruck der Verwandlung, mehr als bloß unsichtbar: *der Schriftsteller.*“[700]

Den Höhepunkt der Vergegenwärtigung der idealen Form stellt das Kapitel „Das Bild der Bilder“ dar, in dem ein vollkommenes Bild von Cézanne beschrieben wird, auf dem die Triade - Ding, Bild, Strich in der Übereinstimmung erscheint. Das ist zugleich das

[698] Ebenda, S. 42.
[699] Ebenda, S. 56.
[700] Ebenda, S. 57.

Wunschbild des Erzählers, zu der vollkommenen Form in seiner Schrift zu gelangen, in welcher, das Erfundene ausklammernd, die Mittel nicht mehr erkennbar, und das reine Irdische realisiert wäre: „... jener entstofflichten und doch materiellen Sprache auf der Spur, mit der ich hoffte, von der noch ausständigen Rückkehr des Mannes mit den gekreuzten Armen weiterzuerzählen.“[701]

In dem Kapitel „Der Sprung des Wolfs“ wird die festgesetzte Abschwörung dem Bösen konkret veranschaulicht. Das Böse, das dem Künstler alltäglich begegnen, und ihn in einen Zustand des Hasses und der Unproduktivität versetzten kann, ist eigentlich als eine Absage an der vorprogrammierten Existenz zu verstehen, die den authentischen Anblick der Welt benebelt. Ein Thema, das noch einmal im letzten Drittel aufgegriffen wird, und zwar im Kapitel „Das kalte Feld“, in welchem in einer variierten Präsentation der Starre des modernen Geistes die Mechanismen der Abwehr gegenübergesetzt werden, die den Künstler auf seiner Suche nach dem Schönen und Guten zu schützen vermögen. Im Kapitel „Der Sprung des Wolfs“ begegnet der Erzähler einem militärisch dressierten Hund, der nach seinem Leben trachtet. Bei dieser Begegnung erscheint ihm der Hund als Inbegriff für alles Böse, der „jedes Rassenmerkmal verlor und nur noch im Volk der Henker das Prachtexemplar war“[702]. Er ist zugleich der Inbegriff jeder dressierten und von den gesellschaftlichen Mechanismen determinierten Existenz, die der Gewaltgeschichte ausgeliefert ist, und sich gegenüber jeder sich von den auferlegten Mechanismen fernhaltenden Existenz, die einfach Da-ist, feindlich, vernichtend, roh und unreflektiert zeigt:

„Danach stand er still drohend und las aufmerksam und lange in meinem Gesicht, doch einzig nach Zeichen der Angst und der Schwäche. Ich begriff: Er meinte gar nicht mich-im-besonderen, sondern sein Blutdurst war hier auf dem Territorium der Fremdenlegion, wo nur mehr das Kriegsrecht galt, auf jeden dressiert, der, unbewaffnet und ohne Uniform, *bloß war, der er war.*“[703]

Zu der Allegorie des Hundes als falsch gelebten Existenz notiert Christine Winkelmann folgendes:

---

[701] Ebenda, S. 58.
[702] Ebenda, S. 46.
[703] Ebenda.

„Es ist Cerberus, das höllische Ungeheuer, das hier als Allegorie einer falsch gelebten Existenz den Helden auf seinem Weg erschreckt und in Schuld zu bringen versucht. Der Dichter fühlt sich in Dantes Höllenregion versetzt, ... doch auch wenn ihn ein Stacheldraht von dem Tier trennt, ist er nicht in Sicherheit. Es stellt ein Stück Wirklichkeit dar, gegen das er – im Widerstand – sich behaupten lernen muß.“[704]

Der Erzähler wird nach dieser Begegnung aus dem Zustand der Aufmerksamkeit, Nüchternheit und Erwartungslosigkeit, die Eigenschaften, die er auch in „den Mann mit den gekreuzten Armen“, ein Porträt von Cézanne und das Vorbild für den Protagonisten Sorger, hineinprojiziert, herausgerissen, und in einen selbstbezogenen Zustand hineinversetzt, in dem er „sprachlos vor Haß ... und zugleich schuldbewußt“[705] in ein „kriegsmäßiges Starren“[706] zurückfällt. Da in die Gewaltgeschichte hineinversetzt, muss er sich aus dieser wieder lösen, um den Spuren des Guten und Friedlichen wieder nachforschen zu können. Die nötige Verwandlung geligt ihm im Traum als einer Übergangszone, der, dem Faustischen Beispiel folgend, in der erquickenden Natur ihm die neuen Kräfte verleiht:

„Ich träumte von dem Hund, der sich in ein Schwein verwandelte. So, hell, fest und rundlich, war er keine Spottgeburt eines Menschen mehr, sondern ein Tier wie es sein sollte; und ich gewann es lieb und tätschelte es – erwachte jedoch unversöhnt, und, nach dem Worte des Philosophen, ´durch erkennende Orgien gereinigt für die heilig seienden Werke´. Am noch taghellen Himmel ging der Mond auf. Ich konnte mir darauf das ´Meer des Schweigens´ vorstellen, und Flauberts ´Besänftigung´ zog in mein Herz. Im lehmigen Hohlweg roch es erfrischend nach Regen. Neu sah ich das Weiß einer Birke. Alle Zeilen im Weinberg waren unbestimmt weiter führende Wege. Die Rebstöcke standen als Leuchter der Ruhe; der Mond als altes Zeichen der Phantasie.“[707]

Die Mechanismen der Abwehr gegenüber einer uniformierten Existenz werden noch einmal im Kapitel „Das kalte Feld“ veranschaulicht. Während die Begegnung mit dem Hund den Erzähler plötzlich und unvorbereitet in der Natur einholt, wird in diesem

---

[704] Christine Winkelmann: *Die Suche nach dem grossen Gefühl*. Peter Lang, Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris, 1990, S. 180-181.
[705] Peter Handke: *Die Lehre der Sainte-Victoire,* S. 48.
[706] Ebenda, S. 49.
[707] Ebenda, S. 49, 50.

Kapitel die Starre des Geistes durch das Bild von Deutschland nahegebracht, der sich der Erzähler nun mit schon geprüften Mechanismen der Abwehr auch widersetzen kann:

„Aus der französischen Entfernung betrat ich dann eine, wie mir auffiel, immer bösere und wie versteinerte Bundesrepublik ... Damals verstand ich die Gewalt. Diese in ´Zweckformen´ funktionierende, bis auf die letzten Dinge beschriftete und zugleich völlig sprach- und stimmlose Welt hatte nicht recht. Vielleicht war es woanders ähnlich, doch hier traf es mich nackt, und ich wollte jemand Beliebigen niederschlagen. Ich empfand Haß auf das Land, so enthusiastisch, wie ich ihn einst für den Stiefvater empfunden hatte, den in meiner Vorstellung oft ein Beilhieb traf. Auch in den Staatsmännern dort (wie in all den staatsmännischen ´Künstlern´) sah ich nur noch schlechte Schauspieler – keine Äußerung, die aus einer Mitte kam -, und mein einziger Gedanke war der von der ´fehlenden Entsühnung´.“[708]

Die Starre des Geistes und die Dressur des modernen Lebens, in die man als eine erkünstelte Heimat hineingeboren wird, findet ihr Pendant sowohl in der eigenen Erfahrung in der Auseinandersetzung mit der Figur des Vaters als auch in der Anlehnung an die Vorbilder der Kulturgeschichte, hier namentlich an Hölderlin, der einst in seinem *Hyperion* die Deutschen ebenso vor der Geistesstarre warnte. Der Erzähler löst an dieser Stelle die Kluft zwischen Ich und Menschheitsgeschichte, indem er die Perspektive der Wahrnehmung der Geschichte umdreht, und Deutschland innerhalb der Naturgeschichte erlebt, das so zu einem märchenhaften Land doch werden kann:

„Bis dahin war mir zudem nie aufgefallen, daß Berlin in einem breiten Urstromtal liegt (und es hätte mich vorher wohl auch kaum interessiert); die Häuser schienen immer nur wie zufällig in einem steppenähnlichen Flachland verstreut. Jetzt bekam ich heraus, daß einige Straßenzüge entfernt eine der wenigen Stellen der Stadt war, wo einst das schmelzende Eiswasser einen deutlichen Hang gebildet hatte. Dort befand sich der *Matthäusfriedhof,* und auf seiner Kuppe, gerade haushoch über dem sonstigen Niveau, sollte der Stadtteil Schöneberg seine größte Meereshöhe erreichen. (Die künstlichen Trümmerberge aus dem Krieg zählten nicht.) – 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

[708] Ebenda, S. 70, 72.

große Senke hinunter, wo sich die Stadt jetzt ganz anders erstreckte, und von weit weg, aus dem Talboden, sogar ein Flußgefühl kam.“[709]

Durch die Rückkehr zu dem Ursprünglichen, sich wieder an das Vorbild Hölderlin anlehnend, öffnet der Erzähler eine neue Perspektive der Versöhnung nicht nur für sich selbst, sondern auch für das ganze Land, als eine Möglichkeit des Drehpunkts, die durch Bekehrung und Entsühnung die ersehnte Erlösung mit sich bringen würde:

„Es kam zufällig, daß ich in diesem Jahr auch meinen Vater besuchte ... Ich sah in seinen Augen die Todesangst und fühlte eine verspätete Verantwortung. Er kam mir wie jemandes Sohn vor. Die halbherzige Fragerei wich dem Geist des Fragens, und ich konnte das lang Verschwiegene fordern. (ich mußte es nur meinen). Und er gab Auskunft, auch sich selber zuliebe.“[710]

Durch die Beschwörung der Rückkehr zum Authentischen und Ursprünglichen, in der man wieder zu einer Mitte der Welt werden kann, wird auf der Mikrostruktur die Versöhnung mit der Vaterfigur vollzogen, auf der Makrostruktur die Versöhnung mit der Heimat, die zugleich eine mögliche Hoffnung für die Zukunft markiert:

„Danach erblickte ich einmal ein anderes Deutschland: nicht die Bundesrepublik und ihre Länder, und auch nicht das grausige Reich, oder das Fachwerk der Kleinstaaten. Es war erdbraun und regennaß; es lag auf einem Hügel; es waren Fenster; es war städtisch, menschenleer und festlich; ich sah es aus einem Zug; es waren die Häuser jenseits des Flusses; es lag, Ausdruck von Hermann Lenz, gleich ´nebendraußen´; es schwieg humorvoll und hieß *Mittelsinn*; es war ´das schweigende Leben der regelmäßigen Formen in der Stille´; es war ´schöne Mitte´ und ´Atemwende´; es war ein Rätsel; es kehrte wieder und war wirklich. Und der es sah, kam sich schlau vor wie der Inspektor Columbo bei der Lösung eines Falls; und wußte doch, daß es nie ein endgültiges Aufatmen geben konnte.“[711]

Im vorletzten Kapitel „Der Hügel der Kreisel“ setzt die zweite Wanderung an, dieses Mal in der Gesellschaft der Freundin D. Der Erzähler ist weiter auf der Suche nach der initialen Erkenntnis, welche die Idee und deren Überführung in die materielle Form gleichsetzen würde, und somit nach der idealen Schrift, die für ihn „seit je der sanfte

[709] Ebenda, S. 74, 75.
[710] Ebenda, S. 76.
[711] Ebenda, S. 77.

Nachdruck und die begütigende Abfolge einer Erzählung“[712] war. Er hat schon immer „die Wahrheit des Erzählens als Helligkeit erfahren, in der ein Satz ruhig den anderen gab und das Wahre – die vorausgegangene Erkenntnis – nur an den Übergängen der Sätze als etwas Sanftes zu spüren war“[713]. Dieses epiphanische Moment gelingt ihm angesichts einer Bruchstelle zwischen verschiedenen Gesteinen auf dem Gebirge Sainte-Victoire, die oft als Motiv auf Cézannes Bildern zu erkennen ist. Es ist zugleich das Schlüsselerlebnis, durch das sich alle Steinchen seines ersehnten Mosaiks der idealen Form endlich zusammenfügen, und die Idee und das Bild sich in völliger Übereinstimmung vor ihm öffnen. Dieses Erlebnis erteilt ihm das Recht, die vorausgegangene Erkenntnis in die Schrift überzuführen.

Bevor es zu diesem Erlebnis kommt, erläutert der Erzähler als ein autobiographisches Ich die Entstehung der Erzählung *Langsame Heimkehr* und der gegenwärtigen Erzählung *Die Lehre der Sainte-Victoire,* und veranschaulicht dadurch die Grundvoraussetzungen seiner Poetik. Diese schlagen sich in einer authentischen Erkenntnis nieder, in der sich die Idee und der Gegenstand in völliger Übereinstimmung vor ihm zeigen. Er versucht ferner das Erlebte durch die ihm ideal angepasste Form konsequent zu materialisieren, oder in Anlehnung an Cézannes Verfahren, zu realisieren. Denn er hält sich an die durch Cézannes Verfahren sich herausgebildete Lehre: „Nicht ´erfinden´ sollte ich ja, gemäß der Lehre, sondern ´realisieren´...“[714] Die sich vollziehenden Erkenntnisse als Voraussetzung für die Entstehung der Schrift werden periodisch im Jetztzeit als ein *chairos*-Zustand erlebt, und sind dementsprechend als gelungene Bilder nur in Form eines Fragments vermittelbar:

„Eine Zeitlang schwebte es mir vor, die einzelnen Ereignisse, den Berg und mich, die Bilder und mich, zu beschreiben und in unverbundenen Fragmenten nebeneinanderzustellen. Dann sah ich aber das Fragmentarische hier als das Wohlfeile, weil es nicht erst das Ergebnis einer die Einheit begehrenden und vielleicht daran scheiternden Anstrengung sein würde, sondern vorweg eine sichere Methode.“[715]

---

[712] Ebenda, S. 78.
[713] Ebenda.
[714] Ebenda, S. 80.
[715] Ebenda.

Die Überführung des authentischen Erlebnisses in die Schrift, wobei das Erfundene auszuklammern und die gelungene Erkenntnis durch ein Freiphantasieren im Zustand der Nüchternheit, der unmittelbar an die Wirklichkeit gebunden ist, zu erreichen ist, verleitet den Erzähler zu einem weiteren poetologischen Standpunkt. Er wählt dementsprechend keine fiktiven Figuren und erfundenen Geschichten für seine Schriften, sondern sein autobiographisches Ich in der Gegenwart:

„Das nächste Problem war die Zeit der Handlung ... So überlegte ich, die Handlung an die Jahrhundertwende zurückzuverlegen und als Helden den jungen Maler und Schriftsteller Maurice Denis auftreten zu lassen, der den verehrten Cézanne in dessen Landschaft tatsächlich einmal besucht hatte; ... Gehörte es dann aber nicht zu meiner Wahrheit, daß die Hauptperson jemand Deutschsprachiger sein sollte? So kam die Phantasie von einem angehenden jungen Maler im Österreich der Zwischenkriegszeit, der im Jahr 1938, kurz nach der Annexion des Landes durch die Deutschen, in die Provence aufbrach ... Zuletzt hoffte ich dann doch, daß es ´ich´ werden könnte (Sorger, den Erdforscher, hatte ich ja in mich einverwandelt, und so wirkte er ohnedies in vielen Blicken weiter).“[716]

Für authentitsche Erkenntnisse als prozesshafte Zustände werden auch authentische Orte gewählt, die Orte in der Natur, die vom Menschenwerk nicht verseucht sind:

„Es kam mir schon länger vor, als gäbe es heutzutage keine Orte für eine Erzählung mehr. Schon für die Geschichte von dem Mann mit gekreuzten Armen hatte ich einen Anlauf weit zurück in die Wildnis nehmen müssen und war dann allein bei Dingen wie einem ´Flugzeug´ oder einem ´Fernseher´ dem Scheitern nahe.“[717]

Diese abschließenden Explikationen über die Grundvoraussetzungen seiner Poetik[718] werden im Laufe dieses Kapitels durch Analogien zur Verfahrensweise der Freundin D.

---

[716] Ebenda.
[717] Ebenda, S. 79.
[718] Es ist für Handkes literarisches Opus kennzeichnend, dass die Problematik der Grundvoraussetzungen des Erzählens erstens implizit in seinen fiktionalen Werken präsent ist, zweitens explizit, wie es an dieser Stelle durch ein autobiographisches Ich vermittelt wird, und drittens in seinen nichtfiktionalen Werken ausgearbeitet wird, und auf diese Weise als eine Art Spiegel das gesamte Schaffen durchdringt. In diesem Sinne ist der Beitrag von Thomas W. Kniesche aufschlussreich, da darin Handkes Versuche als essayistische Entwürfe in Bezug auf die Festlegung der Grundvoraussetzungen seiner Poetik, so die Beschwörung des Fragmentarischen, die Einbettung der Phantasie und des Traumes in den Schreibprozess, die Vermittlung des Erlebten durch Erinnerungsbilder, die auf eine Tilgung des Erzählers aus sind, die Beschwörung des Autobiographischen, das zur Tilgung der fiktiven Ebene führt etc, untersucht werden. Siehe dazu den Beitrag „*Utopie und Schreiben zu Zeiten der Postmoderne: Peter Handkes ´Versuche´*“. In:

ergänzt. Obwohl die Beschäftigung der Freundin der Verfertigung von Kleidern, und keinen Schriften gilt, verbinden sie beide, wie das Inge Raatz in ihrer Analyse festhält, das gleiche Problem, das Problem der Form:

„Der hier vollzogene significatio-personificatio-Vergleich erweckt den Anschein, es finde im Text ein dialogischer Austausch der beiden Erzählfiguren über ihre inhaltlich - ´stofflich´ - verschieden, in der formalen Ausführung aber durchaus vergleichbaren Arbeitsbemühungen statt.“[719]

Die Freundin erzählt von ihrer Idee vom Mantel der Mäntel, als ein Wunschbild der vollkommenen Übereinstimmung von Idee und Gegenstand, wodurch eine unmittelbare Analogie zu den Bemühungen des Erzählers hergestellt wird. Es wird wiederholend das Problem des Realisierens durch adäquate Form angesprochen, wobei sich der Mantel nach den Worten von Manfred Durzak „als Spiegelung seiner eigenen künstlerischen Absichten, mit ´jener entstofflichten und doch materiellen Sprache´... das zu erreichen, was Cézanne geglückt war...“[720] erweist.

Das Problem der Verknüpfung als Frage der Form, die die Freundin durch ihre Bemühungen, den vollkommenen Mantel auszufertigen, bespricht, wird endlich im Angesicht der Bruchstelle, auf den Bildern von Cézanne als Querschnitt im Massiv zu erkennen, gelöst. Der Erzähler erlebt diese Stelle als Drehpunkt, in deren Angesicht sich die vollkommene Übereinstimmung von Idee und Bild zeigt. Er sieht, wie sich die Einzelheiten kraft der Phantasie zu einem zusammenhängenden Bild fügen, in dem die Natur und der Mensch in dem ewigen Kreisen der Farben und Formen im friedlichen Sein erscheinen. Gerade an den Übergängen, die zugleich trennen und verbinden, wird es also möglich, mittels der Phantasie zu einem Zusammenhang zu gelangen, zu einer Idee, die auf diese Weise auch bildhaft greifbar wird:

„Zuerst war das die Todesangst – als würde ich selber gerade zwischen den beiden Gesteinsschichten zerdrückt - ; dann war es, wenn je bei mir, *die Offenheit*: wenn je *der Eine Atem* (und konnte auch schon

---

Jucker, Rolf (Hg.): *Zeitgenössische Utopieentwürfe in Literatur und Gesellschaft. Zur Kontroverse seit den achtziger Jahren* (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 41). Rodopi, Amsterdam/Atlanta, 1997, S. 313-336.

[719] Inge Raatz: *Geschichten-Erzählen,* S. 146.

[720] Manfred Durzak: „Handkes ´neues Gesetz´: die Entdeckung der Natur. ´Langsame Heimkehr´, ´Die Lehre der Sainte-Victoire´ und ´Über die Dörfer´“. In: *Zu Peter Handke. Zwischen Experiment und Tradition.* Hg. Norbert Honsza, Ernst Klett Stuttgart, 1983, S. 107.

wieder vergessen werden). – Das Himmelsblau über der Hügelkuppe wurde *warm,* und der rote Mergelsand an dem Brachteil wurde *heiß.* Daneben auf dem Waldteil dichtauf die Pinienkörper im vielfältigsten aller Grün, die dunklen Schattenbahnen zwischen den Ästen als die Fensterreihen einer weltweiten Hangsiedlung; und jeder Baum des Waldes jetzt einzeln sichtbar, stehend sich drehend, als *ewiger Kreisel*; mit dem auch der ganze Wald (und die große Siedlung) sich drehte und dastand. – Dahinter der bewährte Umriß der Sainte-Victoire, und davor D. in ihren Farben, als beruhigende Menschenform (ich sah sie momentlang als ´Amsel´).“[721]

Die Einsicht in die Form wird nach Bartmanns Worten „aus der Epiphanie der plötzlichen Einheit entwickelt“[722] und diese Epiphanien werden, da des Subjektivismus entledigt, vermittelbar, „indem sie in einer ästhetischen Form dem Leser präsentiert werden“[723]. Die Frage der Form wird somit als ein mühevoller Prozess, der in Erleuchtung mündet, dargestellt, was in der Rede der Freundin auch durch die Anführungszeichen markiert wird, die immer wieder geöffnet, nicht aber zugeschlossen werden, bis sie erst im letzten Satz durch doppelte Einklammerung den Prozess als abgeschlossen markieren:

„´Ich soll dir also von dem Mantel erzählen. Es fing damit an, daß ich das, was ich mir überlegt hatte, die große Idee nannte. Der Mantel sollte sie leibhaftig machen. ´Ich fing mit einem Ärmel an. Es gab sofort Schwierigkeiten, dem weichen, haltlosen Material die feste, gewölbte Form aufzuzwingen, die ich wollte. Ich entschloß mich, die Stoffe auf dicke Wolle zu arbeiten. ´Der Ärmel wurde fertig. Er kam mir so kostbar und schön vor, daß ich meinte, für die anderen Teile des Mantels nicht mehr dieselbe Kraft zu haben ... ´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. ´Der Übergang muß für mich klar trennend *und* ineinander sein.´“[724]

Die Einsicht in die Form erteilt zugleich dem Erzähler das Recht, die erreichte Übereinstimmung zwischen Idee und Bild in eine Schrift überzuführen. Er verfolgt damit Cézannes Verfahren der „Verwandlung und Bergung der Dinge in Gefahr“[725].

---

[721] Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire,* S. 89, 90.
[722] Christoph Bartmann: *Suche nach Zusammenhang,* S. 168.
[723] Ebenda, S. 216.
[724] Peter Handke: *Die Lehre der Sainte Victoire,* S. 91, 92, 93.
[725] Ebenda, S. 66.

Indem er den Zusammenhang mittels der Phantasie erreicht, löst er dadurch die Dinge aus ihrem puren Dasein heraus und schützt sie durch deren Überführung in ein Kunstwerk vor der Vergänglichkeit, bzw. sie werden auf diese Weise geborgen, denn sie sind laut Cézanne immer mehr in Gefahr:

„In einigen hundert Jahren werde alles verflacht sein, hatte der Maler schon aus L´Estaque geschrieben, und hinzugesetzt: ´Doch das Wenige, das bleibt, ist dem Herzen und dem Blick doch noch recht teuer.´ Und zur Zeit der Fels-und-Baum-Bilder, dreißig Jahre später, sagte er: ´Es steht schlecht. Man muß sich beeilen, wenn man noch etwas sehen will. Alles verschwindet.´“[726]

Die gelungene Form markiert für den Erzähler die Zwischenzeit, die sich im großen Bogen der odysseischen Suche nach der Form periodisch gewinnen lässt und ihm die Unverwundbarkeit schenkt. Denn nur im gelungenen Arbeitsprozess sieht der Künstler die Rechtfertigung seiner Existenz:

„Und ich sah das Reich der Wörter mir offen – mit dem *Großen Geist der Form;* der Hülle der Geborgenheit; der Zwischenzeit der Unverwundbarkeit; für ´die unbestimmte Fortsetzung der Existenz´, wie der Philosoph die Dauer definiert hat. An keinen ´Leser´ dachte ich da mehr; blickte nur, in wilder Dankbarkeit, zu Boden. – Schwarzweißes Steinchenmosaik.“[727]

Die materialisierte Idee erscheint dann im letzten Kapitel in Anlehnung an ein Bild von Jacob van Ruisdael als Beschreibung eines Waldes nahe von Salzburg. Sie markiert zugleich eine Erzählform, die im stehenden Bild des Jetzt ihren Ausdruck findet. Zu der Eigenartigkeit einer solchen Poetik notiert Karl Wagner in seiner Analyse folgendes:

„ ...die ´réalisation´ gelingt in der Beschreibung eines durch Jacob van Ruisdaels Gemälde im Wiener Kunsthistorischen Museum angestoßenen Gangs durch den Morzger Wald bei Salzburg. Paradoxerweise ist dieser ´Waldgang´ keine Erzählung, sondern – das Erzähltempus des Präsens deutet schon daraufhin – die Beschreibung einer Landschaft; eher Landschaftsbild als erzählerisch vermittelte Naturerfahrung.“[728]

---

[726] Ebenda, S. 62, 63.
[727] Ebenda, S. 90.
[728] Karl Wagner: *Weiter im Blues. Studien und Texte zu Peter Handke*. Weidle Verlag, Bonn, 2010, S. 84, 85.

Es wird somit am Ende des Entwurfs einer Poetologie, die sich nach Tilman Siebert als Schwerpunkt vor allem die Frage der Textkonstitution stellt[729], die Bekenntnis zur Erzählpoetik der Landschaftsbilder poetisch realisiert. Volker Michel erinnert in seiner Analyse daran, dass der große Wald als eine Metapher für die Welt der Texte fungiert: „... noch zu Anfang des 19. Jahrhundert war das Wort ´Wälder´ ein Synonym für ´Schriften´...“[730] Daran anlehnend könnte man dieses Landschaftsbild als Schrift, als eine ästhetische Ausprägung des Deutens der Naturzeichen verstehen, das in einem zusammenstiftenden Bogen zwischen Vergangenheit und Gegenwart die ewigen Bilder der Schönheit und des Friedens freigibt.

2.2 Der Diskurs in *Die Lehre der Sainte-Victoire*

Der Entwurf der Lehre wird im Laufe der Geschichte von einem Ich-Erzähler vermittelt, der auf ein erzählendes Ich[731] und ein erlebendes Ich[732] gespalten ist. Die Ebene des erzählenden Ichs bilden die Reflexionen, Zusammenfassungen und Stellungnahmen zu der Kunst, und sie werden dementsprechend im Erzähltempus des Präsens dargestellt, während die Ebene des erlebenden Ichs für das Erzähltempus Präteritum steht. Dabei kommt es zu einer Verschränkung zwischen Gegenwart und Vergangenheit, die zu einer abschließenden Einsicht in die Lehre führt. Das Präteritum wird oft mit dem Präsens verschränkt und umgekehrt:

[729] Vgl. Tilman Siebert: *Langsame Heimkehr. Studien zur Kontinuität im Werk Peter Handkes.* Cuvillier Verlag, Göttingen, 1995, S. 80.
[730] Volker Michel: *Verlustgeschichten. Peter Handkes Poetik der Erinnerung,* S. 133.
[731] Vgl. Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens.* 8. Auflage, Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen, 2008, S. 271, 272.
[732] Ebenda.

„Tatsächlich dann auf Ithaka, verbrachte ich eine Nacht in einer Bucht, von der ein Weg in ein völlig dunkles Landesinnere führte. Ein Kind, dessen Weinen noch sehr lange zu hören ist, wird in die Dunkelheit getragen. Im Eukalyptuslaub brennen die Glühbirnen, und am Morgen dampft es von den betauten Holzplanken.“[733]

Dass verschiedene Erzähltempora in ein und der gleichen Passage ineinander übergehen, deutet darauf hin, dass die Vergangenheit zugleich Gegenwart bedeutet und sie in der Jetztzeit mitkonstituiert. Die Sprünge und Verschränkungen zwischen diesen zwei Zeitebenen erfolgen ohne jegliche chronologische Einordnung. Ulrike Schlieper führt diesbezüglich in ihrer Untersuchung folgendes an:

„Angaben wie ´seit je´..., ´vor kurzem´... oder ´vom Sommer 1971´... ermöglichen eine zeitliche Einordnung der ebenfalls überwiegend im Imperfekt erzählten Erinnerungen ebenso, wie dies die Erwähnung der vom Erzähler geschriebenen ´Geschichte von dem Mann mit den gekreuzten Armen´... zu leisten vermag, die zum Zeitpunkt der Wanderung um die Montagne Sainte-Victoire als bereits abgeschlossen gilt..., in anderen Passagen jedoch, die Erinnertes darlegen, als die ´noch zu schreibende Erzählung´... erwähnt wird. Jedenfalls werden durch den Verzicht auf eine chronologische Entfaltung der erzählten Lebensbruchstücke, die im Text die Gestalt des Ich-Erzählers konturieren, als gleichgültige nebeneinander gestellt und nicht der Hierarchie einer erzählten Entwicklung unterstellt.“[734]

Da eine chronologische Erzählweise nach dem Prinzip der Hierarchie nicht vorhanden ist, konstituiert sich die Lehre aus den gewonnenen Einsichten, die einerseits der individuellen Erfahrung und andererseits den Vorbildern verpflichtet sind. Sie werden nach dem Prinzip eines zeitlichen Mosaiks nebeneinander gestellt, in dem die qualitativen Zustände die einzelnen Steinchen ausmachen, und sich zu einem zusammenhängenden Bild allmählich gruppieren. Nicht zufällig wird das Mosaik am Anfang und am Ende der Geschichte erwähnt: „(Angesichts eines altrömischen Mosaikfußbodens gelang mir so einmal die Phantasie vom Sterben als einem schönen Übergang, ohne die übliche Verengung ´Tod´.)“[735] Am Ende der Geschichte heißt es:

---

[733] Peter Handke: *Die Lehre der Sainte-Victoire,* S. 36.
[734] Ulrike Schlieper: *Die “andere Landschaft”. Handkes Erzählen auf den Spuren Cézannes.* Zeit und Text. Münstersche Studien zur neueren Literatur, Band 4, Hg. Ernst Ribbat und Lothar Köhn, Germanistisches Institut der westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Lit Verlag, Münster, Hamburg, 1994, S. 9, 10.
[735] Peter Handke: *Die Lehre der Sainte-Victoire,* S. 15.

„Und ich sah das Reich der Wörter mir offen – mit dem *Großen Geist der Form*; der Hülle der Geborgenheit; der Zwischenzeit der Unverwundbarkeit; für ´die unbestimmte Fortsetzung der Existenz´, wie der Philosoph die Dauer definiert hat. An keinen ´Leser´ dachte ich da mehr; blickte nur, in wilder Dankbarkeit, zu Boden. – Schwarzweißes Steinchenmosaik.“[736]

Das Mosaikbild signalisiert, dass die Art und Weise der Konstitution der Lehre nicht nur als eine Frage der Form, bzw. der Kunst bildhaft präsentiert wird, sondern auch auf eine bestimmte Lebensweise verweist, welche in den gesammelten Zusammenhängen durch gelungene ästhetische Verknüpfungen die existenzielle Versöhnung erkennt. Die Bildung dieser Mosaiksteinchen hängt einerseits von Erfahrung ab, die auf der Ebene des Diskurses im epischen Präteritum vermittelt wird, und andererseits von Reflexionen und Zusammenfassungen, die die Welt des erzählenden Ichs in der Gegenwart füllen, und im Präsens dargegeben werden. Für die deskriptiven Passagen wie die Beschreibung von Bildern[737], Orten[738] und Personen[739] wird das Präsens gewählt. Dieses Erzähltempus markiert zugleich die gegenwärtigen Reflexionen:

„Die Farbe des Bodens ist jedenfalls das an dem Vorfall Nachwirkende. Wenn ich den Augenblick jetzt suche, stehe ich nicht mehr als der Jugendliche davor, sondern finde mich zeitlos, ohne Umriß, als mein Wunsch-Ich ganz in dem Rotbraun drin, als einer Klarheit, durch die ich mich und auch den ehemaligen Soldaten verstehen kann. (Zu Stifters ersten Erinnerungen gehörten die dunklen Flecken in ihm. Später wußte er, ´daß es Wälder gewesen sind, die außerhalb waren´. Jetzt öffnen mir seine Erzählungen immer wieder farbige Stellen in gleichwelchen Wäldern.)“[740]

Im Präsens werden ferner die sich herausgebildeten Stellungnahmen vermittelt, die oft aus den Passagen im Präteritum hervorgehen:

„Cézanne hat ja anfangs Schreckensbilder ... gemalt. Aber mit der Zeit wurde sein einziges Problem die Verwirklichung (´réalisation´) des reinen, schuldlosen Irdischen ... Das Wirkliche war dann die erreichte Form ... Es geht in der Kunst um nichts anderes.“[741]

---

[736] Ebenda, S. 90.
[737] Vgl. Ebenda, z.B. S.16, 24, 26.
[738] Vgl. Ebenda, S. 31, 32, 40.
[739] Vgl. Ebenda, S. 82, 83.
[740] Ebenda, S. 12, 13.
[741] Ebenda, S. 18.

In den Passagen, die das Vergangene im Präteritum vermitteln, treten weiter die Stellen auf, welche die durch das Erlebte gewonnenen Maximen im gnomischen Präsens festhalten, da sie als gültig für die Ewigkeit markiert werden:

„Die Autofahrt des nächsten Tages war der Beginn einer gemeinsamen Reise und brachte uns hinunter zur Küste. Der Mistral hatte sich gelegt; ein lauer, weiträumiger Wintertag. In der steinigen Landschaft wuchsen schütter die Mittelmeerpinien ... Da (nicht ´plötzlich´), mit der Straße und den Bäumen, stand die Welt offen. ´Da´ wurde auch woanders. Die Welt war ein festes tragendes Erdreich. Die Zeit steht ewig und täglich.“[742]

Auffallend bei dem Erzähltempus ist es, dass die Passagen im Präteritum, in welchen die vergangenen Erlebnisse dargestellt werden, überwiegend nicht mit Handlung, wie üblich, sondern mit deskriptiv-reflexiven Passagen gefüllt werden. Wenn auch die Handlung durch Geschehen initiiert wird, so die Erfahrung mit dem Stiefvater, die Erfahrung mit dem Vater, oder die Wanderung in die Gebirge, mündet sie in die Veranschaulichung der Wahrnehmung des Erzählers und seiner Reflexionen auf die Umgebung. Dabei geht den reflexiven Passagen in der Vergangenheit oft eine ausführliche Deskription des Ortes voran, so dass an den Stellen, die die Vergangenheit markieren, die Handlung hinter die Deskription und Reflexion zurücktritt.[743]

Da das ganze Werk überwiegend aus Deskription und Reflexion besteht, dominiert die Erzählzeit vor der erzählten Zeit, auch in der Schilderung des Vergangenen, in dem ebenso, wie schon hervorgehoben, das Deskriptiv-reflexive vorherrscht. Die Verschränkung der Zeitebenen ist komplex, und die Erinnerungen reichen auf dieser Zeitachse von der Kindheit an, über die ersten schriftstellerischen Werke, Reise nach Jugoslawien 1971, die Reise mit der Freundin durch Frankreich im Jahr 1974, den Austellungsbesuch im Jahr 1978, bis zu zwei Wanderungen und der gegenwärtigen Zeit des Schreibens. Sie münden schließlich durch die Einsicht in die Lehre in eine Jetztzeit-Poetik der Beschreibung der Landschaft.

Der Erzähler, der auf dieser Zeitachse aus Erfahrung und Bildung die Voraussetzungen für die Lehre zusammenstellt, verweist durch Vieles darauf, dass es sich um einen

[742] Ebenda, S. 20.
[743] Vgl. Ebenda, z.B. S. 31-35.

Autor/Erzähler handelt, eine These, die auch durch die Untersuchung von Ulrike Schlieper unterstützt wird. Schlieper spricht von einem autobiographischen Ich und führt die Parallelen zu den früheren Werken von Handke an, auf die in *Lehre* vom Erzähler der Bezug genommen wird:

„Es ist nicht schwer, die ´Geschichte von dem Mann mit den gekreuzten Armen´ ... als die 1979 von Peter Handke publizierte Erzählung *Langsame Heimkehr* zu erkennen. So läßt sich auch der vom Erzähler als sein früheres Werk vorgestellte Text, in dem geschrieben steht, daß ´sich einmal eine Landschaft, obwohl sie eben war, so nah an den Helden heran´ ´wölbte´, ´daß sie ihn zu verdrängen schien´ ..., als Handkes Erzählung *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970) identifizieren. ... Der Hinweis auf das ´Ich meines ersten Buches´ ... bezieht sich auf Handkes Roman *Die Hornissen* (1966). In diesem Text wird die in der *Lehre* in Erinnerung gerufene Beobachtung eines Wanderers in Oberösterreich erzählerisch gestaltet ... Mit Bezug auf den Erzähler der *Lehre* erscheint es berechtigt, von einem autobiographischen Ich zu sprechen, das sich, wenn auch verschlüsselt, als Autor der Texte Handkes zu erkennen gibt.“[744]

Es sind viele Signale für die Überführung des Autobiographischen in die Geschichte festzuhalten. Schon der erste Satz markiert, dass der aus Amerika Zurückgekommene der Schriftsteller ist, der sich hinter der Figur Sorger verborgen hielt: „Nach Europa zurückgekehrt, brauchte ich die tägliche Schrift und las vieles neu.“[745] Die Er-Form aus der Erzählung *Langsame Heimkehr* geht in die Ich-Form über, und zwar in einem direkten Anschluss an *Langsame Heimkehr.* Die endliche Offenbarung des Schriftstellers lässt nun klarer auch die vielen Einklammerungen von zusätzlich zu Ende gedachten Aussagen erscheinen. Die Vervollständigungen der eigenen Gedanken wirken nun viel natürlicher, da sie in Ich-Form vermittelt werden, und somit nicht mehr innerhalb einer fiktiven Geschichte als *ad hoc*-Ergänzungen merkwürdig hervorragen: „Das Gebüsch war gelber Ginster, die Bäume waren vereinzelte braune Föhren, die Wolken erschienen durch den Erddunst bläulich, der Himmel (wie Stifter in seinen Erzählungen noch so ruhig hinsetzen konnte) war blau.“[746] Hinzu kommt, dass sich der Erzähler außer der Erwähnung seiner früheren schriftstellerischen Werke, die eindeutig autobiographisch gefärbt sind, auch namentlich als Schriftsteller bezeichnet:

---

[744] Ulrike Schlieper: *Die „andere Landschaft“. Handkes Erzählen auf den Spuren Cézannes,* S. 11.
[745] Peter Handke: *Die Lehre der Sainte Victoire*, S. 9.
[746] Ebenda.

„ ... und etwas, der Anblick?, meine Augen?, dunkelte – wobei zugleich jede Einzelheit rund und klar erschien; dazu ein Schweigen, mit dem das gewöhnliche Ich rein Niemand wurde und ich, mit einem Ruck der Verwandlung, mehr als bloß unsichtbar: *der Schriftsteller.*“[747]

Die Überführung des autobiographischen Ichs in die Schrift belegt auch seine Bekenntnis zu den Vorbildern, welche die gleiche Vorgehensweise teilen:

„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 Neuenglands 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 Pirosmanis, 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 einer 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, dichtgefügter ´Holzstoß´.[748]

Auch durch seine Poetik der stehenden Bilder lässt sich hinter dem Erzähler der Autor erkennen. In einer Passage wird ferner die seit immer angestrebte Absicht des Autors angeführt, die eigene Existenz nicht in Form von wissenschaftlichen Schriften, sondern als ästhetisierte Produkte in Form einer Erzählung zu vermitteln:

„Es stand nun fest, daß ich von dem Berg Cézannes etwas weiterzugeben hatte. Aber was war das Gesetz meines Gegenstandes – seine selbstverständliche, verbindliche Form? (Denn ich wollte mit dem Schreiben natürlich etwas bewirken.) Meine Sache konnte nicht die rein im Sachgebiet die Bezüge suchende Abhandlung sein – mein Ideal waren seit je der sanfte Nachdruck und die begütigende Abfolge einer Erzählung.“[749]

Eindeutig bekennt sich der Autor/Erzähler an dieser Stelle zu der Vermittlung der authentischen Erfahrung durch Erzählung. Auch wenn er früher in seinen Werken dem

[747] Ebenda, S. 57.
[748] Ebenda, S. 55, 56.
[749] Ebenda, S. 77, 78.

Anschein nach die fiktiven Figuren im diegetischen Raum spielen ließ, erweist sich dieser Umstand nun als eine Tarnung des Autors. Er hat schon immer über seine Person schreiben wollen, und hat auch in der Erzählung *Langsame Heimkehr,* nachdem er in einem Porträt von Cézanne das eigene Verhältnis zur Welt und Kunst erkannt, so wie er Cézannes künstlerische Verfahren als die eigenen erkannt hatte, dieses Spiegelbild seines Selbst als fiktive Figur auftreten lassen, die nun wieder in sein Ich zurückverwandelt ist: „Aber der Geologe hatte sich noch vor dem europäischen Boden in mich zurückverwandelt, und ich wohnte in jener Zwischenzeit wieder in Berlin.“[750] Eine Fortsetzung der Geschichte über den Mann mit den gekreuzten Armen wäre somit die Fortsetzung seiner eigenen Geschichte:

„Ein Auto hielt, ein kleiner stiller Hund auf dem Rücksitz, und nahm mich mit in die Stadt, wo ich mit einem heißen Entschluß ankam; jener entstofflichten und doch materiellen Sprache auf der Spur, mit der ich hoffte, von der noch ausständigen Rückkehr des Mannes mit den gekreuzten Armen weiterzuerzählen.“[751]

Der Autor/Erzähler lehnt auch explizit das Erfundene in seiner künstlerischen Verfahrensweise ab, denn „nicht ´erfinden´ sollte ich ja, gemäß der Lehre, sondern ´realisieren´“[752]. Die Autorschaft lässt sich schließlich aus zahlreichen intertextuellen Bezügen herauslesen, ein Verfahren, das die Werke des Autors schon seit immer mitkonstituiert hat.

Die Intertextualität in *Lehre* ist ein mitkonstituierender Teil der Geschichte und bezieht sich vor allem auf die Quellen aus der Bildkunst und Literatur, die entsprechend angegeben, und Quellen aus der Philosophie, die nicht explizit angeführt werden. Sie werden auf verschiedene Weise in den Text eingebettet und bestimmen die Vorstellungsräume des Erzählers, die nicht nur die Gegenwart bestimmen, sondern auch dazu verhelfen, die vergangenen Erlebnisse besser zu verstehen und sie in die Gegenwart sinnvoll zu integrieren. Die Erkenntniswelt, die durch Bildung unterstützt und gelenkt wird, verleitet den Erzähler dazu, die Lektüre als eine lebensnotwendige Speise zu betrachten und sie in Analogie zu dem täglichen Brot zu stellen: „Nach Europa

[750] Ebenda, S. 73.
[751] Ebenda, S. 58.
[752] Ebenda, S. 80.

zurückgekehrt, brauchte ich die tägliche Schrift und las vieles neu.“[753] Sie wird nicht nur als ein mitkonstituierender Teil seiner Vorstellungswelt betont, sondern auch als eine unerschöpfliche Quelle der neuen Erkenntnisgewinne. Die Lektüre bestimmt auch insofern sein Leben, als sie täglich die Gedankengänge des Erzählers ergänzt und vervollständigt: „Das Gebüsch war gelber Ginster, die Bäume waren vereinzelte braune Föhren, die Wolken erschienen durch den Erddunst bläulich, der Himmel (wie Stifter in seinen Erzählungen noch so ruhig hinsetzen konnte) war blau.“[754] Durch Lektüre wird ferner ein Bezug zu der Vergangenheit gestellt, die auf diese Weise hervorgerufen und vergegenwärtigt wird:

„Durch diese Anmerkung des Wissenschaftlers hat sich mir, über das bloße Wiedererkennen hinaus, ein Bild der Einheit zwischen meiner ältesten Vergangenheit und der Gegenwart gezeigt: In einem weiteren Augenblick des ´stehenden Jetzt´ sehe ich die Leute von damals – Eltern, Geschwister, und sogar noch die Großeltern – vereint mit den heutigen, wie sie sich über meine Farbenangaben zu umliegenden Dingen belustigen ...“[755]

Durch die Lektüre stellt der Erzähler auch eine Parallele zu seiner eigenen Erlebniswelt aus der Vergangenheit her, die dadurch erklärbar und sinnvoll erscheint:

„Die Bemerkung des Stiefvaters war mir sofort zuwider. Aber warum ist sie im Gedächtnis verbunden mit dem frischen Rotbraun des von dem Mann gerade umgegrabenen Gartens? War nicht auch ich zu einem Teil stolz mit der Nachricht heimgkommen? Die Farbe des Bodens ist jedenfalls das an dem Vorfall Nachwirkende. Wenn ich den Augenblick jetzt suche, stehe ich nicht mehr als der Jugendliche davor, sondern finde mich zeitlos, ohne Umriß, als mein Wunsch-Ich ganz in dem Rotbraun drin, als einer Klarheit, durch die ich mich und auch den ehemaligen Soldaten verstehen kann. (Zu Stifters ersten Erinnerungen gehörten die dunklen Flecken in ihm. Später wußte er, ´daß es Wälder gewesen sind, die außerhalb waren´. Jetzt öffnen mir seine Erzählungen immer wieder farbige Stellen in gleichwelchen Wäldern.)“[756]

Die Vorbilder lenken auch die Wahrnehmungsweise des Erzählers in der Gegenwart: „Ja, dem Maler Paul Cézanne verdanke ich es, daß ich an jener freien Stelle zwischen Aix-en-

[753] Ebenda, S. 9.
[754] Ebenda.
[755] Ebenda, S. 10, 11.
[756] Ebenda, S. 12, 13.

Provence und dem Dorf Le Tholonet in den Farben stand und sogar die asphaltierte Straße mir als Farbsubstanz erschien.“[757]

Die intertextuellen Bezüge verweisen ferner darauf, dass der Erzähler in ihnen die Bestätigung für seine eigene Auffassung von der Kunst findet. Indem er sich den Wirklichkeitsbildern verpflichtet fühlt, findet er die Unterstützung bei den gleichgesinnten Vorbildern, z.B. bei Hopper, dessen Orte man wiederfinden kann, da sie wirklichkeitsgetreu dargestellt sind.[758] Die weiteren unterstützenden Vorbilder sind Courbet mit seinen genau lokalisierenden Titeln und tagtäglichen Genreszenen und Cézannes Verfahren der Verwirklichung des reinen Irdischen. Ebenso die Wirklichkeitsgeschichten von John Ford, in denen das Erfundene ausgeklammert ist. Der Erzähler ist in der Wirklichkeit dem Schönen und Friedlichen verpflichtet. Er meidet das Böse und Banale. Für diese Auffassung findet er ein weiteres Pandant in der Kunst von Christian Wagner, der fern von kleinlichem Anschauen stand[759]. Die Intertextualität dient auch dazu, die Analogie zu dem derzeitigen Entwicklungweg herzustellen, so stellt der Erzähler eine Parallele zu Odysseus her, der ebenfalls nicht sesshaft ist, und dadurch eigentlich seinen Entwicklungsweg vorantreibt. Nicht das Erfundene, sondern das Autobiographische steht dabei im Fokus, und die Veranschaulichung dieses autobiographischen Entwicklungsweges findet ein weiteres bestätigendes Vorbild in der Kunst des georgischen Malers.[760] Der Erzähler findet in der Übertragung der Landschaftsbilder durch gelungene Form seine Berufung. In der unberührten menschenleeren Natur findet er die Dinge des Anfangs, die er zu bergen versucht. Darin nähert er sich auch einem literarischen Vorbild, nämlich der Kunst von Stifter, der die Naturerscheinungen als das Gesetz der Kunst erklärt hat. [761]

Der Verknüpfungspunkt zu dem Ursprünglichen, der in der Natur realisiert wird, wird auch durch die erkenntnis-theoretischen Quellen, hier namentlich die Philosophie, unterstützt. Die philosophischen Quellen werden nicht unmittelbar angegeben, da nicht die wissenschaftliche Abhandlung, sondern die Kunst im Fokus der Geschichte steht. Sie bilden aber auch eine bedeutende Vorlage für die Erkenntnisgewinne, die durch

[757] Ebenda, S. 14.
[758] Vgl. Ebenda, S. 16.
[759] Vgl. Ebenda, S. 25.
[760] Vgl. Ebenda, S. 55.
[761] Vgl. Ebenda, S. 59.

Überführung in die künstlerische Form zu der existenziellen Rechtfertigung des Erzählers hinführen. Wenn man sich philosophische Quellen anschaut, wird deutlich, dass sich der Erzähler mehrmals auf Spinoza und seine Ethik beruft, und das nicht zufällig, denn die Übereinstimmung zwischen Idee und Gegenstand verweist auf die Verneinung des Dualismus und ergänzt durch diese erkenntnis-theoretische Quelle Stifters und Cézannes künstlerisches Verfahren.[762]

Schließlich werden auch autotextuelle Bezüge hergestellt. Sie verdeutlichen den Prozess der Entstehung der Werke[763] und erinnern an die poetologischen Grundsätze, die schon in den früheren Werken festgeankert waren[764]. Durch autotextuelle Bezüge kann der Erzähler/Autor in seinem Œuvre auch die Entwicklungsphasen festhalten, die von den negativ konnotierten Erlebnissen herreichen, in den früheren Werken widergespiegelt, bis zu den positiven Erfahrungen, die in den neueren Werken reflektiert werden.[765]

3 *Kindergeschichte*

Mit der *Kindergeschichte,* die 1981 erschienen ist, ist der epische Teil der Tetralogie abgeschlossen. *Kindergeschichte* stützt sich als Erzählung auf den biographischen Hintergrund, auf Handkes Erfahrung mit der Tochter Amina, deren gemeinsame Zeit im Zeitraum von zehn Jahren im Werk literarisch bearbeitet wird.

3.1 Die Geschichte von einer anderen Weltgeschichte

In der Erzählung erscheinen als Hauptprotagonisten der Erwachsene und das Kind, dessen Wechselverhältnis aus der Perspektive des Erwachsenen verfolgt, und aus diesem

[762] Vgl. Ebenda, S. 22, 29, 41, 90.
[763] Vgl. Ebenda, S. 30, 79, 80.
[764] Vgl. Ebenda, S. 23.
[765] Vgl. Ebenda, S. 20.

privaten Rahmen in ein umfassendes Thema überführt wird, das die Entwicklung der Menschheitsgeschichte hinterfragt, um schließlich eine verheißungsvolle Zukunft durch das Phänomen Kind auszuarbeiten.

Die Chronologie der Entwicklung des Kindes reicht von der Geburt des Kindes an, über den Umzug nach Paris, die Rückkehr nach Deutschland und die Erfahrung als Alleinerziehender nach der Trennung von der Frau, den erneuten Umzug nach Paris und Erfahrungen mit ausländischen Schulen, bis zur Rückkehr nach Deutschland, der Weltreise des Erwachsenen in der Dauer von einem Jahr und der schließlichen Niederlassung in einer deutschsprachigen Stadt, in der das Kind die Schulzeit im eigenen Sprachraum weiter fortsetzt. Diese Entwicklungsphasen innerhalb von zehn Jahren sind in formeller Hinsicht in acht Kapitel eingegliedert.

Die chronologisch aneinander gereihten Stationen werden aber jede für sich in qualitativen Momenten aufgehalten, die aus den existenziellen Einsichten des Erwachsenen hervorgehen, die wiederum aus der Beleuchtung des Phänomens Kind geschöpft werden. Diese qualitativen Phasen, die in der Alltäglichkeit geschehen, halten die Chronologie auf der Oberflächenstruktur auf, und münden in stehende Bilder, die auf diese Weise als dauerhafte Wahrheiten aufbewahrt werden. Dadurch wird das Kind zum mythischen Erlebnis erhoben und in einem archetypischen Entwurf als Phänomen beleuchtet. Das Private und Alltägliche wird somit zum Mythischen und Allgemeinverbindlichen. Christoph Bartmann vergleicht die Verwandlung der Alltäglichkeit in die Urformen des Menschlichen mit Goethes Verfahren: „Die literarische Strategie, auf der Suche nach zeitloser Klassizität, umso prekärer, je mehr sie – wie in der ´Kindergeschichte´ - das Alltägliche archetypisch ausstaffiert, hat ein Vorbild in Goethe ...“[766]

Schon am Anfang der Geschichte wird das Kind zum höchsten Wunsch des Erwachsenen, zum Traum erhoben:

„Ein Zukunftsgedanke des Heranwachsenden war es, später mit einem Kind zu leben. Dazu gehörte die Vorstellung von einer wortlosen Gemeinschaftlichkeit, von kurzen Blickwechseln, einem Sich-dazu-Hocken, einem unregelmäßigen Scheitel im Haar, von Nähe und Weite in glücklicher Einheit.“[767]

---

[766] Christoph Bartmann: *Suche nach Zusammenhang.* Braumüller, Wien, 1984, S. 241.
[767] Peter Handke: *Kindergeschichte.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2002, S. 7.

Gleichzeitig ist dieser Traum nicht zu vereinbaren mit den zwei weiteren Traumvorstellungen:

„Der Gedanke an ein Kind war so selbstverständlich wie die beiden anderen großen Zukunftserwartungen, welche von der nach seiner Überzeugung ihm bestimmten und sich seit je in geheimen Kreisen auf ihn zubewegenden Frau handelten, und von der Existenz in dem Beruf, wo allein ihm eine menschenwürdige Freiheit winkte; ohne daß freilich diese drei Sehnsüchte auch nur einmal in einem Bild zusammen erschienen.“[768]

Diesen frühen Vorstellungen folgend wird sich der Erwachsene, der ein Schriftsteller ist, während der Zeit mit dem Kind von seinem Beruf notwendigerweise trennen müssen. Zugleich wird auch das Verhältnis zu der Frau, die eine Schauspielerin ist, und bald nach der Geburt des Kindes ihren Beruf wieder aufnimmt und die Versorgung des Kindes dem Vater überlässt, nicht mehr aufrechtzuerhalten sein. Die Vorstellung von einer Traumfrau wird ein unerfüllter Wunsch bleiben. Als das einzig Gewisse und Selbstverständliche in der Existenz zeigt sich nur eine Gemeinschaft – der Erwachsene und das Kind. Das Kind erscheint dem Erwachsenen schon bei der Geburt als eine Vollkommenheit, eine Selbstverständlichkeit, der er als einer idealen Urform des Geistes naturgemäß nachfolgt und in ihr die Bestätigung einer authentischen Existenz vorfindet:

„Als dem Erwachsenen durch die Trennglasscheibe das Kind gezeigt wurde, erblickte er da kein Neugeborenes, sondern einen vollkommenen Menschen ... Hinter dem Glas wurde ihm nicht eine ´Tochter´ entgegengehalten, oder gar ein ´Nachkomme´, sondern ein Kind. Der Gedanke des Mannes war: Es ist zufrieden. Es ist gern auf der Welt. Allein die Tatsache Kind, ohne besonderes Kennzeichen, strahlte Heiterkeit aus – die Untschuld war eine Form des Geistes! – und ging wie etwas Diebisches auf den Erwachsenen draußen über, so daß die beiden dort, ein für alle Male, eine verschworene Gruppe bilden.“[769]

Diese Gemeinschaft, die sich als einzig richtige, als eine Naturgemeinschaft zeigt, widerspricht den gesellschaftlichen Klischees und politischen Idealen, die das Menschliche, Alltägliche, die individuelle Existenz Leitende als das Authentische

[768] Ebenda.
[769] Ebenda, S. 9.

verneinen, und durch allumfassende abstrakte Ziele und Programme das Vorgeschriebene und Auferlegte dem Einzelnen als die wahre Existenz unterschieben:

„Das Kind kam ihm dann vor wie seine Arbeit: als seine Ausrede vor der aktuellen Weltgeschichte. Denn er wußte, daß er, auch ohne Kind oder Arbeit, von Anbeginn weder willens noch fähig war, sich auf diese als Handelnder einzulassen. So nahm er halbherzig an ein paar Versammlungen teil, wo jeder dort gesprochene Satz eine geisttötende Untat war, und hielt die Flammenrede, mit der er ihnen ein für alle Male das Wort verbieten wollte, immer erst für sich beim Weggehen. Einmal schloß er sich sogar einer Demonstration an, aus der er freilich nach einigen Schritten wieder verschwand. Sein Hauptgefühl in den neuen Gemeinschaften war eine Unwirklichkeit, schmerzhafter als zuvor in den alten: diese hatten noch die Phantasie einer Zukunft ermöglicht – jene traten selber als das einzig Mögliche, als Zwangszukunft auf.“[770]

Thematisch ist diese Opposition zwischen einer dem Menschen von Natur aus anvertrauten Existenz und einer von der Menschheitsgeschichte auferlegten, welche die Weltgeschichte nach den aktuellen gesellschaftlich-politischen Interessen umformt, die ganze Geschichte durch präsent, und sie entfaltet sich zu einer Kernfrage, bei welcher sich der Gang der Weltgeschichte als Auswahl zwischen diesen zwei oppositionellen Lebensvorstellungen zeigt. Der Erwachsene wählt dabei die Alltäglichkeit mit dem Kind:

„Schande über all die falschen Gemeinschaften, Schande über das fortgesetzte feige Verleugnen und Verschweigen meiner einzigen Zugehörigkeit! Schande über meine Beflissenheit vor eurer Aktualität! –So wurde es ihm allmählich zur Gewißheit, daß für seinesgleichen seit je jene andere Weltgeschichte galt, die ihm damals an den Linien des schlafenden Kindes erschien.“[771]

In der gemeinsamen Zeit mit dem Kind lernt der Erwachsene seine eigenen Launen und Ängste besser zu verstehen und durch eine volle Geistesanwesenheit die Vollkommenheit einer unschuldigen Existenz zu erfassen und zu schätzen, ihr als einem Mahner und Lehrmeister für die Menschen zu folgen:

„Er beugt sich zu der Gestalt im roten Gewand. Sie erkennt ihn, und ohne daß sie lächelt, geht ein Glanz von ihr aus. Sie ist zwar nicht ungern unter den andern, aber sie gehört zu ihm und hat ihn längst erwartet. Jetzt erscheint dem Erwachsenen wieder, noch stärker als bei der Geburt, hinter den babyhaften Zügen das

[770] Ebenda, S. 17, 18.
[771] Ebenda, S. 20.

erleuchtete allwissende Antlitz, und er empfängt aus den ruhigen, alterslosen Augen kurz und für immer den Freundschaftsblick; etwas zum Beiseitegehen und Weinen.“[772]

Das Kind wird als eine Urschrift, als ein idealer Urzustand des Geistes von dem Erwachsenen erlebt. Es assoziert daher mit einem paradiesischen Zustand, jenem Zustand, den George Steiner auf folgende Weise beschreibt: „Noch heute paart sich unsere Vorstellung vom Kind mit dem nebligen Bilde eines unwiderbringlichen Eden und mit einer verlorenen sprachlichen Unschuld oder Unmittelbarkeit, die, so meinen wir, dazugehören.“[773] Der Erwachsene entwickelt dementsprechend in der Alltäglichkeit mit dem Kind ein märchenhaftes Bild von einer uralten Beziehung zwischen dem Erwachsenen als Beschützer und Erzieher und dem Kind als einer neuen Hoffnung für die Weltgeschichte:

„Als er aufschaut, sieht er es schon weit weg zwischen den Bäumen gehen. Er läuft ihm sofort nach, ruft es dann aber nicht, sondern folgt ihm in einiger Entfernung. Es geht stetig geradeaus, auch wenn da kein Weg ist ... Das Kind hört nicht auf zu gehen; es wird weder schneller noch langsamer; schaut sich auch keinmal um, wendet nicht einmal den Kopf, und scheint auch nicht müde zu werden, wie doch sonst oft schon nach ein paar Schritten. Die beiden durchqueren, immer im alten Abstand, einen kleinen Auenstreifen, wo schon ein Wind von dem nahen Fluß zu spüren ist. (Viel später erzählte das Kind dem Erwachsenen, daß es bei ´Auen´ ans ´Paradies´ denke.) ... Dem Erwachsenen ist es, als seien sie beide zu Riesen geworden, mit Kopf und Schultern baumwipfelhoch über dem Erdboden, und zugleich den Entgegenkommenden unsichtbar: Sie stellen die Fabelwesen dar, die er sich zeitlebens als die wirklichen Mächte gedacht hat, hinter, über und zwischen den menschlichen Sinnestatsachen ... Unweit an der Grasböschung sitzen ein anderer Erwachsener und ein anderes Kind, wie ihre Stellvertreter oder Doppelgänger; ...“[774]

Dieses mythische Erlebnis findet sein Pendant im Doppelgängermotiv, so wie es an einer weiteren Stelle durch das Doppelgängerpaar auf dem Schiff noch einmal archetypisch umrissen wird.[775] Durch das archetypische Bild erkennt der Erwachsene, dass die uralten Gesetze und Wahrheiten aus der Alltäglichkeit des Menschen herauszulesen sind, und für

---

[772] Ebenda, S. 23, 24.
[773] Das Zitat ist Czeslaw Plusas Beitrag entnommen. In: „Handke. Steiner – Unterwegs zur Poetik des Ursprungs“. In: Kupczyńska, Kalina / Pełka, Artur (Hg.): *Repräsentationen des Ethischen. Festschrift für Joanna Jabłkowska* (Lodzer Arbeiten zur Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 2). Lang, Frankfurt am Main, 2013, S. 244.
[774] Peter Handke: *Kindergeschichte*, S. 25, 26, 27.
[775] Vgl. Ebenda, S. 101, 102.

das menschliche Leben als Wirklichkeitsmärchen auch verbindlich werden können, wenn sie dementsprechend erkannt und artikuliert sind. Durch eine verbindliche Form werden sie zugleich als ewige Werte aufbewahrt:

„... Der Sonnenuntergangshimmel ist silbrig, einzelne Blätter und auch ein ganzer Zweig sind weit ins Leere hinaufgewirbelt. Die Uferbüsche unten wehen jetzt in einer wunderbaren Übereinstimmung mit dem kurzen Kinder-Haar im Vordergrund. Der Augenzeuge fleht einen Segen auf dieses Bild herab und bleibt zugleich nüchtern. Er weiß, daß in jedem mystischen Augenblick ein allgemeines Gesetz beschlossen ist, dessen Form er zum Vorschein bringen soll und das nur in seiner gemäßen Form verbindlich wird; und er weiß auch, daß, die Formenfolge eines solchen Augenblicks freizudenken, das schwierigste Menschenwerk überhaupt ist.“[776]

Das Kind ist zugleich jenes überlegene Wesen, das von der Menschheitsgeschichte, sprich Gewaltgeschichte nicht geschädigt ist, und somit für den Erwachsenen als Richter, Mahner und Tröster auftreten kann:

„Nach einer Regennacht, schon weit im Frühjahr, stand der untere Teil des Neubaus voll Wasser ... Von oben rief wieder und wieder das Kind, welches mit etwas nicht zu Rande kam, und wurde immer dringlicher; schließlich ein Katastrophenton. Da verlor der knietief in dem Naß stehende Erwachsene die Besinnung, stürmte hinauf gleich einem Totenschläger und schlug das Kind mit aller Gewalt, so wie er wohl noch nie einen Menschen geschlagen hatte, in das Gesicht. Das Entsetzen des Täters war fast gleichzeitig. Er trug das weinende Kind, selber bitter ermangelnd der Tränen, in den Räumen umher, wo überall die Tore des Gerichts offenstanden, ... Erstmals sah sich der Erwachsene da als einen schlechten Menschen; nicht bloß ein Bösewicht war er, sondern ein Verworfener; und seine Tat konnte durch keine weltliche Strafe gesühnt werden ... Als Verdammter hockt er sich zu dem Kind und redet es an, ... aber das so Angeredete nickt zu den Wörtern, und dann zeigt sich, an der ruhig weinenden Gestalt, wie schon einmal, kurz ein klares, strahlendes Augenpaar, gleichsam erhöht über dem Umweltdunst, und selten hat es für einen elenden Sterblichen einen flammenderen Trost gegeben ... Man versteht also den Erwachsenen und erbarmt sich seiner: ... und sein Eingriff, wie auch all die künftigen, zu verschiedenen Anlässen, ist leichthin wie eine Berührung Stirn an Stirn und zugleich so vollkommen lakonisch wie das ´Weiterspielen´-Zeichen eines erfahrenen Schiedsrichters ...“[777]

---

[776] Ebenda, S. 27.
[777] Ebenda, S. 42, 43.

Der Erwachsene fühlt sich in dieser Gemeinschaft, die das unmittelbar Menschliche reflektiert, geborgen, und er empfindet durch die Gewissheit, dass auch dieses Kind einmal erwachsen und selbstständig werden muss, den Triumph einer geahnten anderen Zukunft, die mit dem Kind als Nachfolger der Bemühungen jenes anderen Volkes für die verheißungsvolle Zielzeit steht, welche die entfremdete Menschheitsgeschichte hinter sich lassen würde:

„Später im Frühling saß das Kind da allein auf einem Karusselpferd ... Dem Erwachsenen zeigt sich sein Angehöriger erstmals als jemand Selbständiger, unabhängig von dem da stehenden Elternteil – und soll in solcher Freiheit auch bestärkt werden! Der trennende Raum zwischen den beiden strahlt sogar als etwas Triumphales, und der Mann sieht sich und die kleine Reiterfigur dort als eine Beispielgruppe, hinter der jetzt mit Macht die künstliche Kaskade des Square aufrauscht.“[778]

Die Wende in der Geschichte kommt mit dem Kontakt des Kindes zum sozialen Umfeld. Es soll durch diese Entwicklung aus dem Naturzustand herausgelöst und ein Teil der Weltgeschichte werden. Aus dem idealen Geisteszustand herausgerissen, soll es für ein Mitsein gerüstet werden. In dieser Erfahrung zeigt sich der Zwiespalt in der Tatsache, dass das Kind für die durch die Gewalt determinierte Menschheitsgeschichte nicht vorbestimmt scheint, die auch von dem Erwachsenen abgeworfen wird:

„Der Zweifel kam nun, als er das Kind nicht mehr allein oder mit den zufälligen, einzelnen andern sah, sondern in dem ständigen, größeren Verein ... Kaum im Getümmel, flüchtet es, wie etwas mit Gewalt Untergetauchtes, ums liebe Leben wieder nach draußen und sucht in seinem Unglück einen abgelegenen anderen Raum, findet meist aber nicht einmal am Ort selbst einen stillen Winkel. Erst jetzt wird in dem bisher so gleichmäßigen Zug seiner Geschichte das Drama deutlich; als etwas Unausweichliches, nicht mehr rückgängig zu Machendes, und vor allem Höllenhaftes. Und der Zweifel betrifft, wie zuvor ja auch der Glaube, gar nicht seine Besonderheiten, sondern seine ganze Existenz: Ist es, das-es-ist (nämlich Alles), aber, gezwungen, etwas Anderes zu werden, augenfällig Nichts mehr ist (nämlich nur noch leidet-leidet-leidet), für dies offensichtlich naturnotwendige allgemeine Vernichtungsdrama überhaupt geschaffen?“[779]

[778] Ebenda, S. 24, 25.
[779] Ebenda, S. 52, 53.

Die Mehrheit der Eltern rüstet ihre Kinder für die fortzusetzende Gewaltgeschichte, während der Erwachsene sein Kind in einer anderen Weltgeschichte vor sich sieht.[780] Er wählt bewusst diesen anderen Gang der Erziehung:

„Sein Seitenblick auf den Erwachsenen, aus dem Getümmel heraus, starrt nun freilich nicht mehr flehentlich-trostlos wie früher, sondern blitzt von einer gutmütigen Ironie. Es ist ihm schon recht, mit diesen Leuten hier zu sein – aber das sind nicht die Seinen. Und der Erwachsene kann darauf denken: Es gibt die Deinen. Sie sind woanders. Es gibt das andere Volk, der anderen Geschichte. Wir sind nicht die einzigen. Gerade im Augenblick ziehen wir mit diesem Volk durch die Zeiten. Nie wirst du allein sein. – Und zugleich zeigte sich wieder das Drama – auf das sich der Erwachsene jetzt sogar freute. Doch obwohl er viele Eltern sah, die ihre Kinder für den Kampf rüsteten, und das auch gut verstand, erschien es ihm als das Richtige, nichts dergleichen zu tun.“[781]

Der Erwachsene bezeichnet sich als einen Nachgeborenen der Gewalttäter.[782] Mit dem Umzug nach Paris, wo das Kind die ausländischen Schulen besuchen wird, versucht er nicht nur selbst aus dem bedrückenden Menschenklima zu flüchten, sondern auch die Vorstellungsräume des Kindes durch Berührung mit anderen Traditionen anders zu lenken. Das Kind soll für eine Weltgeschichte des Allgemeinmenschlichen gerüstet werden, weit von der eigenen, durch Gewalt beherrschten Tradition. Der Versuch, sich in anderen Traditionen zu integrieren, stößt aber an die Grenzen, da sich der Zwiespalt durch die Frage der Zugehörigkeit zwischen dem Kind und der Umgebung als eine nicht zu überbrückende Kluft ausbreitet. Das Kind kann so nicht der Angehörige der anderen Tradition jenes einzigen Volkes werden:

---

[780] Die andere Erziehungs- und Lebensform, die eine optimistische Zukunftsvision vor sich erschließt, ist für alle Werke der Tetralogie kennzeichnend. Dieser verwandelnde Umgang mit der Menschheitsgeschichte wird, wenn auch in Bezug auf das spätere Werk *Immer noch Sturm,* auch bei Harald Baloch festgehalten: „Doch Handke sieht Geschichte nicht allein aus der politischen Perspektive. Seine Kunst ist es, aus einer Selbstbeobachtung heraus zu erfassen, wie die realen Schrecken der Menschheitsgeschichte jeden einzelnen von innen her erfassen, erschüttern, an menschlicher Enfaltung hindern, sprachlos werden lassen. Und umgekehrt: wie sich in anderen Erfahrungen eine Form friedlichen Lebens abzeichnet – in einer anderen Zeit und einem anderen Raum.“ In: „Sich erzählen in Raum und Zeit. Zu einer poetischen Struktur bei Peter Handke“ In: Bieringer, Andreas / Tück, Jan-Heiner (Hg.): *Verwandeln allein durch Erzählen. Peter Handke im Spannungsfeld von Theologie und Literaturwissenschaft.* Herder, Freiburg, 2014, S. 200.
[781] Peter Handke: *Kindergeschichte,* S. 58.
[782] Vgl. Ebenda, S. 61, 62.

„ ... und so widersprach der Mann mit der Inständigkeit eines von dem Ereignishaften, Beispielhaften der Konstellation Durchdrungenen, als ihm die Vorsteherin gegen Ende des Schuljahres für das Kind eine andere Schule vorschlug. Im nächsten Herbst schon würde die religiöse Erziehung beginnen, und das Kind, das doch von einer grundverschiedenen Überlieferung abhänge, könnte dabei nur Schaden nehmen. Der Erwachsene suchte alle seine, jahrzehntestarken, Erfahrungen zusammen, um die Frau zu überzeugen, daß für seinesgleichen keine, auch noch so ersehnte Tradition gelten durfte und er jedenfalls seinem Kind nichts davon weitergeben könnte; aber die alte Lehrerin schien es besser zu wissen und schüttelte nur den Kopf. – Am letzten Tag geht er mit dem Kind von der Schule weg wie mit einem schuldlos Ausgestoßenen; und die Verantwortung dafür hat er, als der Abkömmling eines Unvolks, als der würdelose Ohne-Volk.“[783]

Ebenso ist es für das Kind nicht natürlich, sich in der anderen Sprache zu bewegen:

„Aber der größte Zwiespalt all der Jahre in dem anderen Land wurde immer wirksamer und war dann auch durch keine sonstige Harmonie mehr wegzudenken. Während die fremde Sprache dem Erwachsenen, unmerklich langsam, vertraut geworden war, redete das Kind, das damit doch sehr bald besser umzugehen gelernt hatte als selbst die Landeskinder, diese zweite Sprache nur mit Widerwillen. Es war zu erkennen, daß die sogenannte Zweisprachigkeit nicht bloß, wie man sagte, ein Schatz war, sondern auf die Dauer auch eine schmerzhafte Gespaltenheit bewirkte. Zu Hause mit dem Mann gebrauchte das Kind nie die Fremdsprache ... und hörte andrerseits den ganzen Schultag lang kein Wort in seiner Haussprache ... Aus der fremden Sprechweise folgte also auch ein ganz fremder Bewegungsablauf: wie nachgemacht und gekünstelt das eine, so marionettenhaft das andere – und daran war nicht mehr nur Angst zu bemerken, sondern schon Außersichsein ...“[784]

Das Kind wird auch mit Formen der Gewalt konfrontiert:

„ ... und in der Folge ging dem Erwachsenen auch auf, daß die Fremdheit an der neuen Schule nicht etwa von deren ´Staatlichkeit´ kam ... sondern einzig von der zuständigen Lehrperson, die für das Kind ... nicht die richtige war. Es wurde eine Erfahrung, daß es eine Freundlichkeit gab, leidenschaftslos, götzenhaft ..., die, von einem Lehrer geübt, sich als etwas Böses, als die Ungnade auswirken konnte. Vielleicht erkannte der Erwachsene die eigene häufige Geistesabwesenheit wieder und wußte so, daß da die Unmenschlichkeit herkommt – doch zusätzlich sträflich schien es, daß manche Lehrpersonen wohl zeitlebens nicht einmal von einer Ahnung angeflogen wurden, was ein Kind ist. Sie redeten mit ihm – stimmlos; betrachteten es – blicklos; und ihre Ruhe und Geduld mit allen war bei dem einzelnen nur Teilnahmslosigkeit.“[785]

---

[783] Ebenda, S. 64.
[784] Ebenda, S. 91, 92.
[785] Ebenda, S. 85, 86.

Die Erfahrung in Paris entpuppt sich schließlich als Bestätigung der anfänglichen Ansicht des Erwachsenen: „Wurde einem nicht erst in der Fremde das Seine das Gewisse, Bestimmende?“[786] Das Kind, nun schon neun Jahre alt, kehrt in das deutschsprachige Gebiet zurück und bleibt für ein Jahr bei der Mutter, während der Erwachsene eine Reise unternimmt, um sich einen freien Raum für seinen Beruf als Schriftsteller zu verschaffen. Auf dieser Reise, getrennt von dem eigenen Kind, findet er durch Beobachtung der fremden Kinder eine tiefe Bestätigung für seine Bekenntnis zum Kind. Da ein Schriftsteller, ist er imstande, die Einsichten, die aus der Lebenserfahrung geschöpft werden, in einer ästhetischen Form zu vermitteln, und sie somit als dauerhafte Werte auch für die anderen verbindlich zu machen:

„Es wurde ihm dann klar: ´die modernen Zeiten´, die er doch so oft verwünscht und verworfen hatte, gab es gar nicht; auch ´die Endzeit´ war nur ein Hirngespinst: mit jedem neuen Bewußtsein begannen die immergleichen Möglichkeiten, und die Augen der Kinder im Gedränge – sieh sie dir an! – überlieferten den ewigen Geist. Wehe dir, der du diesen Blick versäumst.“[787]

In diesen zahlreichen Möglichkeiten, die durch Kinder immer wieder die Chance für eine andere Menschheitsgeschichte offen halten, wählt der Erwachsene die Bekenntnis zum unmittelbar Menschlichen, zum den Menschen von Natur aus Dargegebenen, zur Natur in allen ihren Formen und Farben als eine geistesoffene Lebensform, die das Gute und Friedliche im Menschen bewahrt, was er auch seinem Kind vermittelt:

„So blieb der Meister immer noch das andere, indem es ihn lehrte, mehr Zeit für die Farben draußen zu haben; genauer die Formen zu sehen; und in der Folge tiefer – nicht bloß in Stimmungen – den Ablauf der Jahreszeiten an einem sich entrollenden Farn, einem zunehmend ledrigen Baumblatt oder den wachsenden Ringen eines Schneckenhauses zu empfinden.“[788]

In diesem unmittelbaren Tätigsein in der Gemeinschaft sieht der Erwachsene die Zukunft der Menschheitsgeschichte.[789] Das Unschuldige in dem Kind auf diese Weise bewahrend,

---

[786] Ebenda, S. 59.
[787] Ebenda, S. 100.
[788] Ebenda, S. 104, 105.
[789] Den Glauben an das Gute und Schöne als Gemeinschaftsstiftendes bezeichnet Norbert Gabriel als eine neue Wende in Handkes Dichtungsbegriff, die sich innerhalb der Tetralogie als eine „Hinwendung zum

zeichnet sich die Chance für einen anderen Lauf der Welt ab, in der die Spuren des Bösen durch das Bewusstsein, das mit dem Guten und Friedlichen gefüllt ist, auch verwischt werden können:

„In einem nahen Laubwald, durch den jetzt der Schulweg führte, waren die Vogelhäuschen fast alle mit Hakenkreuzen bezeichnet. Das schien niemandem da aufzufallen; doch als der Erwachsene mit dem Kind davon redete, wußte es jede einzelne böse Stelle. Im folgenden Winter, als keine Blätter mehr die Häuschen halbwegs verdeckten, wurde der Anblick unzumutbar. Der Vorschlag, die übelstumme Kriegsmalerei gemeinsam überstreichen zu gehen, erscheint dem Mann selber zunächst etwas verstiegen; aber überraschend ist das Kind sofort ganz dafür, und man verbringt einen Vormittag mit Lack und Pinsel zwischen den Bäumen. Kleine Tat; befriedigte Ausrufe; finster leuchtende Rächeraugen.“[790]

Der Erwachsene nimmt wahr, dass der Lauf der Welt mit immer gleichen Möglichkeiten für jeden Einzelnen eine Suche nach dem Glück und der Erlösung, nach dem eigenen Zwischenraum, bedeutet, die in Analogie[791] mit der ewigen Weltsehnsucht vielleicht doch zu einer Welterfüllung werden kann:

„Im folgenden Frühjahr, an einem für den Breitengrad ungewohnt lauen, winddurchfächelten Sonnentag steht das Kind vor dem Haus in einem sandigen Hof. Das Gelände steigt leicht an und wird hinten gesäumt von einer Gebüschreihe. In dem Buschwerk öffnen und entfalten sich tiefe, schwarze Zwischenräume, in Übereinstimmung mit den im Vordergrund fliegenden Haaren, wie vor fast einem Jahrzehnt bei dem Alleingang an den fremdländischen Fluß ...; und durch diese Räume geht es jetzt, in einem allgemeinen wilden Wehen, bis an das Ende der Welt.“[792]

Der Erwachsene lässt als Schriftsteller abschließend im Bild der zur Schule gehenden Kinder die Welt weiter fortschreiten, mit der Hoffnung, die neue Zeit mit der neuen

---

Leben“ zeigt: „In einem Bewusstsein von Kontinuität und Tradition, die Vergangenes anverwandelt und es zu Eigenem macht, vollzieht Handke mit seiner Tetralogie eine Wende. Nicht resignative Abkehr oder kritisierende Abwehr vom Leben, sondern die offene Hinwendung zu ihm unter dem Zeichen des Schönen und Guten ist das utopische Ziel seines Dichtens.“ In: „Das ‘Volk der Leser‘. Zum Dichtungsbegriff in Peter Handkes Tetralogie *Langsame Heimkehr*“ In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 3/1984, S. 496.

[790] Peter Handke, *Kindergeschichte*, S. 107, 108.

[791] Zur Analogie zwischen der Geschichte des Kindes und der Völker-Geschichte siehe die Interpretation von Lampe In: Gerhard Lampe: *Peter Handkes Prosa und das Thema der Subjektivität.* Fern-Universität – Gesamthochschule in Hagen, 1984, S. 70.

[792] Peter Handke, *Kindergeschichte*, S. 108.

Generation eines Tages in einer anderen Schrift, einer anders gestalteten Weltgeschichte als Augenzeuge entziffern zu können:

„Andere Schüler schließen sich an, und das Kind geht mit diesen allein weiter. Die Straße, naß und dunkel, führt gerade auf eine Gruppe von Neubauten zu. Davor das gleichmäßige Pendeln von Platanenkugeln. Das Helle in dem Bild sind die Balkonbrüstungen und die blinkenden Fensterviereckе im Straßengrund, und davor die Metallverschlüsse und Namensschilder der Taschen auf den Rücken der gehenden Kinder. Beides verbindet sich jetzt und richtet sich auf zu einer einzigen, der einzigen, einer flammenden, in die Augen stechenden, noch zu entziffernden Schrift; ...“[793]

Der Traum von einer anderen Weltgeschichte bleibt somit durch diesen offenen Schluss weiterhin gültig, und wird eines Tages vom Schriftsteller als Augenzeugen der Weltgeschehnisse möglicherweise als ein Wirklichkeitstraum in der Schrift festgehalten werden können.

3.2 Der Diskurs in *Kindergeschichte*

Kindergeschichte wird von einem Er-Erzähler vermittelt. Er berichtet von dem Wechselverhältnis zwischen dem Erwachsenen und dem Kind aus der Perspektive des Erwachsenen, der für sein Kind innerhalb von zehn Jahren nicht nur als Ernährer auftritt, sondern sich ihm auch reflexiv nähert, indem er es phänomenologisch beleuchtet. Der Erzähler hält sich konsequent an die Innenperspektive des Protagonisten, ohne jegliche Kritik, Kommentare oder Zusammenfassungen über das Dargestellte aus seiner Sicht zu äußern. Damit wählt er eine personale Darstellungsweise, die aber doch die Grenze in

[793] Ebenda, S. 108, 109.

Bezug auf die Stellung eines außenstehenden Erzählers und sein Verhältnis zu dem Protagonisten durch manche Merkmale fließend macht. Die Grenze zwischen dem Erzähler und dem Protagonisten ist auf der Ebene der Geschichte dadurch nur eine vage, da beide vom Leser als Schriftsteller wahrgenommen werden. Auf der Ebene des Diskurses ist an manchen Stellen nicht auseinanderzuhalten, wem die Äußerung im dramatischen Modus zugeschrieben werden kann. Zu Anfang der Handlung ist die folgende Äußerung festzuhalten:

„Das Neugeborene; die gut beendete Arbeit; der unerhörte mitternächtliche Moment der Einheit mit der Frau: zum ersten Mal sieht sich da der in dem heiß dunstenden Naß ausgestreckte Mensch in einer kleinen, vielleicht unscheinbaren, aber ihm entsprechenden Vollendung. Es zieht ihn hinaus ins Freie, wo die Straßen jetzt für einmal die Wege einer anheimelnden Weltstadt sind; das-Für-Sich-Gehen in ihnen an diesem Tag ist ein Fest. **Dazu gehört auch, daß niemand weiß, wer ich gerade bin**."[794]

An einer weiteren Stelle heißt es:

„Und doch schwingt jener Tag im Gedächtnis als einer der Ausnahmstage, von denen einmal gesagt werden kann, daß das Gras grün war, die Sonne schien, der Regen fiel, die Wolken zogen, die Dämmerung herabsank, und die Nacht still war, und wo das alles Beispiele für ein anderes menschliches Leben sind: in der Ahnung manchmal ein ewiges und mit Gewißheit das einzig richtige. Aus der Ferne erscheint dann der Bergwald, an dessen Fuß die Häuseransammlung steht. Die Bäume ziehen ... Die hellen Felsstellen zwischen den Bäumen leuchten ... Davor mäandert für einen Augenblick wieder der fremdländische Fluß, dessen Schimmern über alle möglichen Grenzen greift. **Nur in der Trauer – über ein Versäumnis oder über eine Schuld -, wo die Augen umfassend magnetisch werden, weitet sich mein Leben ins Epische.**"[795]

Diese Äußerungen machen die genannte Grenze fließend, da sie im dramatischen Modus vermittelt werden, der aus dem Bericht plötzlich herausgerissen ist, und nun lose als letzter Satz ohne weiteren Kontext für sich da steht. Da an weitere Äußerungen nicht geknüpft, ist es nicht auseinanderzuhalten, welches Schriftsteller-Ich sich an diesen Stellen meldet. Im Gegensatz dazu ist der innere Monolog an einer weiteren Stelle durch seine beiderseitige Einbettung in einen nachvollziehbaren Kontext klar zu markieren:

---

[794] Ebenda, S. 10.
[795] Ebenda, S. 44, 45.

„Es war eine Zeit ohne Freunde; auch die eigene Frau eine ungute Fremde geworden. Umso wirklicher dann das Kind, auch durch die Reue, mit welcher der Mann jeweils buchstäblich zu ihm heimflüchtete. Langsam geht er durch das verdunkelte Zimmer auf das Bett zu und sieht sich dabei selber von oben und von hinten, wie in einem monumentalen Film. Hier ist sein Platz. **Schande über all die falschen Gemeinschaften, Schande über das fortgesetzte feige Verleugnen und Verschweigen meiner einzigen Zugehörigkeit! Schande über meine Beflissenheit vor eurer Aktualität!** – So wurde es ihm allmählich zur Gewißheit, daß für sinesgleichen seit je jene andere Weltgeschichte galt, die ihm damals an den Linien des schlafenden Kindes erschien.“[796]

Außer der Einbettung des inneren Monologs, im obigen Zitat in Fettdruck markiert, in einen nachvollziehbaren Kontext, ist er auch durch einen langsamen Übergang von den vorigen Beispielen, die abrupt vom Bericht in den dramatischen Modus übergehen, zu trennen. Dieser allmählicher Übergang ist durch das Tempus zu verfolgen. Vom Bericht im epischen Präteritum, wechselt man zum epischen Präsens und nähert sich schließlich als Höhepunkt dem Inneren des Protagonisten durch den dramatischen Modus, in dem ein unmittelbares Ich zur Sprache kommt.

Der Erzähler nähert sich dem Protagonisten auch durch die konsequent eingehaltene Innenperspektive. Man behält damit den Fokus auf den Einsichten des Erwachsenen, die aus der Erfahrung mit dem Kind hervorgehen. Dieser Fokus wird zusätzlich durch das Verfahren der Reduzierung gestützt. Man lässt so die anderen Figuren an keiner Stelle im dramatischen Modus sprechen. In diesem Modus äußern sich ausschließlich der Erwachsene, wie im vorigen Zitat angegeben, und das Kind:

„Weder für eine Arbeit konnte er da sein noch für das Kind – und dieses, den Unterschied fühlend, entfernte sich von selber, nicht beleidigt-schmollend, sondern stolz; und sagt bei Gelegenheit zu einem Dritten bezüglich seines Vaters: ´Ich will den nicht mehr sehen. Der soll weggehen.´“[797]

Ebenso an einer weiteren Stelle:

[796] Ebenda, S. 19, 20.
[797] Ebenda, S. 66.

„Am Anfang hatten es daheim noch öfter Mitschüler besucht, von denen es freilich tags darauf in der Schule geradezu gemieden wurde. Das Kind wußte dann auch – noch nicht acht Jahre alt – den Grund und sprach ihn aus, mit dem folgenden Satz: ´Die mögen mich nicht, weil ich deutsch bin.´“[798]

Die unmittelbaren Äußerungen der anderen Figuren werden auf diese Weise ausgeklammert. Indem man deren Lebensvorstellungen im Bericht oder in der transponierten Rede seitens des Erwachsenen vermittelt, werden sie zusätzlich filtriert. Die anderen Figuren lässt der Erzähler auch dadurch reduzieren, dass sie namenlos auftreten, und somit die Umrisse einer Persönlichkeit verlieren. Sie werden zudem als blinde Mehrheit verallgemeinert - sie treten als kindloses Leutepaar[799] auf, als Schar[800], Getümmel[801] oder namenlose Wirklichkeitler[802]. Der Fokus auf dem Erwachsenen und dem Kind wird auch dadurch erhalten, dass alle Handlungen, die das Verhältnis zu anderen Figuren betreffen, oft in unpersönlicher Form vermittelt werden, so dass das Schwergewicht nicht auf denen, die handeln, liegt, sondern auf der puren Handlung. Dies wird durch Vermittlung im Passiv erreicht:

„Es wurde eine Idee, daß das Kind außerhalb des Stadtbetriebes, und nicht in einer Wohnung, sondern in einem Haus, an der Luft, aufwachsen sollte ... die Zeit bis zur Beziehbarkeit wurde bei einem Freundespaar in der Stadt verbracht ... die Freunde wurden wieder zu Wohnungsinhabern, ...“[803]

Man verwendet zu diesem Zweck auch die unpersönliche „man-Form“:

„Hier folgte man zunächst nur der Einladung einer örtlichen Partei, wo den Neubürgern das Schnellstraßenprojekt an ihrer Siedlung, die chronische Wasserknappheit, und die Entlegenheit der Schulen ausgemalt werden, mit ein paar Nachsätzen des Trostes.“[804]

Oder an einer weiteren Stelle: „Es war zu erkennen, daß die sogenannte Zweisprachigkeit nicht bloß, wie man sagte, ein Schatz war, sondern auf die Dauer auch eine schmerzhafte Gespaltenheit bewirkte.“[805]

---

[798] Ebenda, S. 82.
[799] Vgl. Ebenda, S. 33.
[800] Vgl. Ebenda, S. 52.
[801] Vgl. Ebenda, S. 53.
[802] Ebenda, S. 69.
[803] Ebenda, S. 30, 32.
[804] Ebenda, S. 36.

Die reflexiven Verben werden in oder ohne Verbindung mit abstrakten Nomina verwendet, um das Unpersönliche zu unterstreichen:

„Die herkömmlichen Lebensformen waren für die meisten der Generation ´der Tod´ geworden, und die neuentstehenden wurden zwar endlich nicht mehr von einer äußeren Obrigkeit angeordnet, zwangen sich aber trotzdem auf mit der Macht eines allgemeinen Gesetzes.“[806]

An einer weiteren Stelle heißt es:

„Wenn man sich auf diese geborenen Staatsanwälte einließ, zeigte sich übrigens, daß sie mit ihrer Zählweise der Welten – die ´dritte´ und die ´vierte´ waren dabei die ´relevantesten´ - in der Regel eine geheime Schuld übertönten, ja oft sogar einen unsühnbaren Verrat: sie hatten allesamt schon viel Böses getan.“[807]

Trotz dieses verdichtenden Fokus auf der Perspektive einer kleinen Gemeinschaft im Rahmen des Privaten bekommt die Geschichte doch die Ausmaße des Allgemeinverbindlichen. Dies erreicht man zum einen durch die Verwendung der Er-Erzählform anstatt einer Ich-Form, so dass die Vermittlung der gewonnenen Einsichten aus der Distanz auch glaubwürdig erscheint. Zum anderen ist die Namensgebung[808] wie der Erwachsene, bzw. der Mann, das Kind und die Frau archetypisch gekennzeichnet, die als für die im Fokus stehenden Figuren reservierten Singular-Formen das Allgemeinverbindliche implizieren, und somit die seit jeher vorhandenen existenziellen Beziehungen thematisch umkreisen. Das Archetypische als Allgemeinverbindliche wird durch archaische Ausdrücke zusätzlich unterstützt: „ ... das erleuchtete allwissende Antlitz“[809], „Weh dir, der du diesen Blick versäumst“[810] etc. Um sich gegen die entfremdete gegenwärtige Sprache abzuwehren, ist auch ein explizites Heraufbeschwören

---

[805] Ebenda, S. 91.
[806] Ebenda, S. 17.
[807] Ebenda, S. 69.
[808] Die gleiche Vorgehensweise, die Figuren durch Namensgebung auf die existenziellen Rollen zu fixieren findet man auch in der Erzählung *Die Abwesenheit*, in der der Alte, die Frau, der Soldat und der Spieler als Figuren auftreten.
[809] Peter Handke: *Kindergeschichte*, S. 24.
[810] Ebenda, S. 100.

der archaischen Ausdrücke vorzufinden, zu denen man als einer reinen Sprache zurückzukehren gilt:

„ ...; und dabei durften einem zuweilen auch jene Wörter über die Lippen kommen, welche man bisher, im Kino, als Pathos überhört und in den alten Schriften als ungebräuchlich überlesen hatte, und die sich jetzt als die wirklichsten der Welt zeigten. Wer waren die Ahnungslosen, die sich herausnahmen, zu behaupten, daß die großen Wörter ´geschichtlich´ seien und mit der Zeit ihren Sinn verlören? Verwechselten sie nicht in der Verblendung oder auch bloß Lauheit und Flauheit die Wörter mit den ganzen Sätzen? Wie lebten diese modernen Leute? Und mit wem? Und was hatten sie ein für alle Male vergessen, daß sie nur noch auf eine Sprache des Kleinlauten, dabei schrecklich Großmäuligen und insgesamt alles andere als Sachlichen hörten? Warum hatten all die in den öffentlichen Disskusionen, in den Tagblättern und im Fernsehen, aber auch in den neuen Büchern, und auch in den persönlichsten Verhältnissen umlaufenden zeitgebräuchlichen Ausdrücke das Niederschmetternde, Banalitätsstinkende, Seelenmörderische, Gottlose, Nervtötende, Hirnrissige von Hundenamen? Warum tönte von überallher nur noch die Drohnensprache eines Blechernen Zeitalters? – Dem Umgang mit dem Kind hatte der Erwachsene es jedenfalls zu verdanken, daß ihm die vielgeschmähten großen Wörter von Tag zu Tag faßlicher wurden; ...“[811]

Schließlich ist das Allgemeine in den Präsenspassagen summiert, die als archetypische Bilder das Dauerhafte markieren. Die Ausarbeitung von diesen stehenden Bildern, in denen das Alltägliche mit dem Mythischen verbunden wird, ist auf der Zeitebene zu verfolgen. Das Alltägliche, Vorübergehende steht so für die Raffung, und das Mythische als das daraus Herausgelöste und Dauerhafte für die Dehnung. Inge Raatz hält in ihrer Analyse fest, dass in dieser Geschichte ein Gleichgewicht zwischen Raffung und Dehnung zu beobachten, und dass ferner die Zeitabfolge als eine Natur-Zeitenfolge dargestellt ist.[812] Durch eine an die Jahreszeiten gebundene Chronologie wie „An einem Frühlingsabend“[813], „Später im Frühling“[814], „Im folgenden Herbst“[815] wird der Fokus durch die Jahreszeitenabfolge auch zeitlich an den Urformen des ewig Gleichen beibehalten, innerhalb dessen sich die Alltäglichkeit hinzieht, in der wiederum das Naive, Ursprüngliche und Authentische erkannt und verbindlich gemacht werden solle. Durch das Verfahren der Raffung, z. B. der Umzug nach Paris, wo die Tage in dieser Stadt

[811] Ebenda, S. 51, 52.
[812] Inge Raatz: *Geschichten-Erzählen,* S. 218, 219.
[813] Peter Handke: *Kindergeschichte,* S. 23.
[814] Ebenda, S. 24.
[815] Ebenda, S. 25.

gerafft werden[816] oder die Erfahrung in der neuen Schule[817], wird die Chronologie der Alltäglichkeit nur als Rahmen für die qualitativen Augenblicke als dauerhafte Zustände konstituiert. Ein Beispiel dafür wäre das Leiden des Kindes an der neuen Schule und die daraus hervorgegangene Einsicht des Erwachsenen.[818] Außer der Raffung, wird das Alltägliche und Vorübergehende durch Ellipse markiert:

„Als er endlich aufschaut, sieht er, daß das Kind sich von den beiden Erwachsenen weit weggesetzt hat. Sein Gesicht erscheint in der Entfernung blaß und streng ... Jahre später, wieder in einem Sommer, näherte sich der Mann demselben Bergkamm, diesmal von der Ebene im Osten, auf Landstraßen, die oft durch Weingärten führten; ...“[819]

Das Alltägliche, das sich in der physischen Abfolge der Zeit zeigt, wird auch durch Frequenz markiert, und zwar iterativ: „An solchen Ankunftstagen stand es jedesmal fest, daß die Rückkehr in ein heimatliches Sprachgebiet etwas Notwendiges war, und zwar möglichst rasch ...“[820]

Das chronologische Gerüst als Rahmen bilden die zehn Jahre der Gemeinschaft mit dem Kind. Innerhalb dieser Chronologie erscheinen an einigen Stellen die Anachronien, so die Analepse[821] und Prolepse[822], die eigentlich zu dem gleichen Zweck wie die Verwendung des Tempus Präsens genutzt werden, nämlich um die Zeitabfolge in einer zukunftsweisenden dauerhaften Jetzt – Form zu summieren. Diesen Drang nach dem Mythischen als Dauerhaften, das aus der Chronologie als Vorübegehendem geschöpft wird, interpretiert Inge Raatz in ihrer Untersuchung als Anlehnung an Heideggers Thesen von Zeitextasen und deren Versöhnung[823] (wobei die drei Zeitebenen in einem zukunftsweisenden Geschehen versöhnt werden). Die Präsens-Passagen, die für die Dehnung stehen, markieren die archetypischen Bilder und bilden den Kern der thematischen Tiefenstruktur. Das Kind wird durch dieses Tempus als Urschrift der Geistesformen markiert:

---

[816] Vgl. Ebenda, S. 21-25.
[817] Vgl. Ebenda, S. 75-78.
[818] Vgl. Ebenda, S. 82, 83.
[819] Ebenda, S. 71, 72.
[820] Ebenda, S. 93.
[821] Vgl. Ebenda, S. 24.
[822] Vgl. Ebenda, S. 72.
[823] Inge Raatz: *Geschichten-Erzählen,* S. 242.

„Er beugt sich zu der Gestalt im roten Gewand. Sie erkennt ihn, und ohne daß sie lächelt, geht ein Glanz von ihr aus. Sie ist zwar nicht ungern unter den andern, aber sie gehört zu ihm und hat ihn längst erwartet. Jetzt erscheint dem Erwachsenen wieder, noch stärker als bei der Geburt, hinter den babyhaften Zügen das erleuchtete allwissende Antlitz, und er empfängt aus den ruhigen, alterslosen Augen kurz und für immer den Freundschaftsblick; etwas zum Beiseitegehen und Weinen.“[824]

Man hält ferner in diesem Tempus die Einsicht des Erwachsenen fest, dass die Wahrnehmung der ursprünglichen Existenz, die in der Wirklichkeit die märchenhaften Züge annimmt, die eigentliche Existenz ausmacht:

„Als er aufschaut, sieht er es schon weit weg zwischen den Bäumen gehen. Er läuft ihm sofort nach, ruft es dann aber nicht, sondern folgt ihm in einiger Entfernung ... Dem Erwachsenen ist es, als seien sie beide zu Riesen geworden, mit Kopf und Schultern baumwipfelhoch über dem Erdboden, und zugleich den Entgegenkommenden unsichtbar: Sie stellen die Fabelwesen dar, die er sich zeitlebens als die wirklichen Mächte gedacht hat, hinter, über und zwischen den menschlichen Sinnestatsachen ... Die Uferbüsche unten wehen jetzt in einer wunderbaren Übereinstimmung mit dem kurzen Kinder-Haar im Vordergrund. Der Augenzeuge fleht einen Segen auf dieses Bild herab und bleibt zugleich nüchtern. Er weiß, daß in jedem mystischen Augenblick ein allgemeines Gesetz beschlossen ist, dessen Form er zum Vorschein bringen soll und das nur in in seiner gemäßen Form verbindlich wird; ...“[825]

Schließlich wird in diesem Tempus markiert, dass durch Aufbewahrung des Kindlichen im Kind die nächste Generation den Wunschtraum des Schriftstellers von einer anderen Geschichte möglicherweise zu einem Wirklichkeitstraum machen kann, in dem eine andere Weltgeschichte in seiner Schrift festgehalten wäre:

„Andere Schüler schließen sich an, und das Kind geht mit diesen allein weiter. Die Straße, naß und dunkel, führt gerade auf eine Gruppe von Neubauten zu. Davor das gleichmäßige Pendeln von Platanenkugeln. Das Helle in dem Bild sind die Balkonbrüstungen und die blinkenden Fensterviereckе im Straßengrund, und davor die Metallverschlüsse und Namensschilder der Taschen auf den Rücken der gehenden Kinder. Beides verbindet sich jetzt und richtet sich auf zu einer einzigen, der einzigen, einer flammenden, in die Augen stechenden, noch zu entziffernden Schrift; ...[826]

---

[824] Peter Handke: *Kindergeschichte,* S. 23, 24.
[825] Ebenda, S. 25, 26, 27.
[826] Ebenda, S. 108, 109.

Durch Anreihung der Präsens-Bilder wird die thematische Tiefenstruktur – durch die Rückkehr zu ursprünglichen Geistesformen des Naiven, Friedlichen, Spielerischen, Träumerischen und Versöhnlichen als Formen des Guten, einen anderen Gang der Weltgeschichte möglich zu machen – aufgebaut und abschließend in einem zukunftsweisenden Bild zu einem hoffnungserfüllten offenen Schluss gebracht.

4 Naturorientiertes kreatives Tätigsein

Die Tetralogie *Langsame Heimkehr* ist in der Forschung zu Recht als eine neue Wende in Handkes literarischem Schaffen markiert worden. Sie vermittelt eine abgeschlossene reife Poetik, die die passenden Darstellungsmittel für eine autobiographische Poetik zu finden versucht, von den traditionellen narrativen Strategien stark abweicht und sich sowohl in den thematischen als auch in den diskursiven Fokus die Frage der Form stellt. Es geht, um die Worte von Nie Jun zu verwenden, um eine Poetik der Langsamkeit[827], welche die Geistesoffenheit gegenüber der Welt und die verloren gegangene Besinnung auf einzelne

[827] Nie Jun (Xi'an): „Die Ästhetik der Langsamkeit in Peter Handkes Erzählkunst". In: Wei, Liu / Müller, Julian (Hg.): *Österreich im Reich der Mitte* (Österreichische Literatur in China 1). Praesens, Wien, 2013, S. 149-158.

Dinge im „Hier und Jetzt“ heraufbeschwört. Mit dieser Bewusstseinsperspektive, die sich der Geschwindigkeit und der Bilderflut des modernen Lebens unversöhnlich entzieht, wird die prozesshafte Konstitiuierung der eigenen Identität thematisiert, die tief in den ontologischen Status einer Existenz hineingreift. Die odysseische Suche nach der eigenen Lebensform[828], die, an das Motiv des Wanderers anlehnend, ästhetisch erfahrbar wird, reicht über die Tetralogie hinaus, indem sie in zwei weiteren markanten Erzählungen aus den 80er Jahren, *Der Chinese des Schmerzes* und *Die Wiederholung,* noch einmal durch die Protagonisten, die in die Vergangenheit hineinblicken, um zukunftsweisende Zusammenhänge zu erreichen, aufgegriffen wird:[829] So Loser, der sich ähnlich Sorger als Freizeitsarchäologe mit der Vergangenheit beschäftigt und mit Sorger auch das existenziell ausgerichtete Horchen auf die Stimme der Welt teilt,[830] und Filip Kobal, der auf der Wanderung im slowenischen Gebirge in die Vergangenheit seiner Familie durch das Mythos Erzählen das Vergangene als eine Erneuerung[831] wiederholt und somit die verloren gegangenen Zeichen als zukunftsbestimmend vermittelt. Zur Erlangung der Erkenntnis ist allen Protagonisten ein und die gleiche Methode gemeinsam – durch die Versenkung in die Natur wird die Chronologie aufgehoben, und ein Zeitbogen zwischen Vergangenheit und Gegenwart hergestellt, der den Daseinsgrund der Dinge im *Nunc*

---

[828] In Handkes Werken ist die Suche nach existenziellen Erkenntnissen immer mit umfangreichen Reisen oder mit einer Wanderung eng verknüpft und daher oft in der Forschung mit dem odysseischen Motiv in Zusammenhang gebracht, z. B. in Volker Michels Analyse der *Langsamen Heimkehr*: *Verlustgeschichten. Peter Handkes Poetik der Erinnerung,* S. 146; auch in Handkes späteren Werken, so in Wolfgang Müller-Franks Analyse der *Wiederholung*: „Vom habsburgischen zum jugoslawischen Mythos. Peter Handkes ‘Die Wiederholung‘ (1986) – und jene Volten, die sich daran anschließen sollten.“. In: Ders.: *Komplex Österreich. Fragmente zu einer Geschichte der modenen österreichischen Literatur.* Verlagsgesellschaft, Wien, 2009, S. 341-354.

[829] Vgl. zu *Wiederholung* die Analyse von Dorit Grabow-Ax: *Geschichte schreiben. Geschichtsvermittlung in fiktiven (Auto-) Biographien.* Tectum Verlag, Marburg, 2007; auch die Analyse von Bernd Stiegler: „Peter Handke: Der Traum von der Überwindung der Zeit durch die Erzählung als neuen Mythos“. In: Hilmes, Carola / Mathy, Dietrich (Hg.): *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung.* Westdeutscher Verlag, Opladen, 1998, S. 244-258. Zu *Wiederholung* und *Der Chinese des Schmerzes* die Analyse von Volker Schmidt: *Die Entwicklung der Sprachkritik im Werk von Peter Handke und Elfriede Jelinek.* Eine Untersuchung anhand ausgewählter Prosatexte und Theaterstücke. Heidelberg, Diss. 2007.

[830] Hyun Jin Kim interpretiert den Namen Loser als “horchen, lauschen” in Anlehnung an Heideggers Philosophie: „Über die ‘Schwelle‘ im Werk ‘Der Chinese des Schmerzes‘ Peter Handkes – Dichten und Denken mit Heidegger“. In: *Dogilmunhak. Koreanische Zeitschrift für Germanistik* 1/2003, S. 194-214; Auch Volker Schmidt lehnt seine Interpretation an die These vom Hören auf die Sprache an. In: *Die Entwicklung der Sprachkritik im Werk von Peter Handke und Elfriede Jelinek.*

[831] Hyun Jin Kim interpretiert die Wiederholung nach dem slowenischen „ponovitev“, vom lateinischen Stamm „novas“ hergeleitet, was das Neue bedeutet, also die Wiederholung als Erneuerung des Vergangenseins. In: Hyun Jin Kim: *Wiederfindung der Sprache: das neue Verhältnis des Sprach-Ichs zur Welt bei Peter Handke seit dem Werk „Der Chinese des Schmerzes“,* Freiburg, Diss. 2002. S. 82.

stans, der Augenblick der Beseligung, in einem ästhetisch vermittelten ewigen Jetzt vor dem Betrachter erschließt. Die Rückkehr zu der Natur, die für die Urgesetze steht, und im Erzählen von Landschaftsbildern[832] nahegebracht wird, ist für alle Werke mitkonstituierend. Die Protagonisten, so Sorger in *Langsame Heimkehr* und der Ich-Erzähler in *Die Lehre der Sainte-Victoire,* klammern dabei die Menschheitsgeschichte aus, um innerhalb der Naturgeschichte den heilenden Gesetzen als Lebensweisern nachzugehen. Die Beglaubigung der Ergründung des Daseins durch Rückkehr zur Natur finden sie in vielen Vorgängern aus der Kulturgeschichte, die als im Geiste Verbündete in den intertextuellen Bezügen stets präsent bleiben. Diese Protagonisten sind zugleich Schwellen-Menschen, wieder eine Anlehnung an die existenzielle Philosophie, wie es innerhalb der Tetralogie noch einmal durch die Figur des Erwachsenen, aber auch in späteren Werken durch Andreas Loser und Filip Kobal bestätigt wird. Es sind Menschen, die in der Versenkung in die Weltgeschichte die Schwelle zwischen einer banalen Existenz und einer geistesaufmerksamen überschreiten, und somit imstande sind, die ewig geltenden Gesetze in einer authentischen Sprache ästhetisch zu vermitteln.[833] Ein solcher thematischer Komplex, der eine bestimmte Bewusstseinsperspektive in den Vordergrund rückt und die gewonnenen Erkenntnisse, die kraft der Phantasie ästhetisch umformt sind, dem Leser vermittelt, ist einer Dichtung verpflichtet, welche die Grenze zwischen Denker und Dichter aufhebt.[834] Diese Symbiose ist schon im ersten Teil der Tetralogie festgelegt. Im zweiten Teil mit dem bezeichnenden Titel *Die Lehre der Sainte*

---

[832] Christoph Parry bezeichnet die Schaffenspeiode aus den 80er Jahren als erzählerische Entfaltung von Landschaften. In: „Das sind jetzt die richtigen Bilder. Zu Peter Handkes erzählerischem und polemischem Umgang mit Bildern“ In: Heimböckel, Dieter / Werlein, Uwe (Hg.): *Der Bildhunger der Literatur. Festschrift für Gunter E. Grimm*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005, S. 359-370; Den gleichen Standpunkt, wenn auch im erweiterten Sinne unterstützt Bettina Gruber, wenn sie behauptet: „Generell nimmt die Schilderung topographischer Gegebenheiten in Handkes Werk seit den achtziger Jahren einen geradezu überwältigenden Raum ein.“ In: „All-Ort. Peter Handkes Topographien der Moderne“ In: Barner, Wilfried / Lubkoll, Christine / Osterkamp, Ernst / Ott, Ulrich (Hg.): *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. Kröner, Stuttgart, 2004, S. 329-347.

[833] Jürgen Manthey zieht in seiner Interpretation der Figur Loser anlässlich der Schwelle eine Parallele mit antikem Raum: „Sein Thema sind: Schwellen. Es handelt sich dabei um jenen Raum in antiken Tempeln, die das Innere, Heilige vom Äußeren, Weltlichen abgrenzen ... Es ist der Gedanke des Übergangs zu einer höheren, geistigen, Existenzform des Menschen, für das auch das Bild der Brücke benutzt wird.“ In: „Franz Kafka, der Ewige Sohn“ In: Raimund Fellinger (Hg.): *Peter Handke.* Suhrkamp Taschenbuch Materialien, Frankfurt am Main, 1985, S. 382.

[834] Es ist eine Anlehnung an Ladislav Šimons These, dass Denken und Dichten bei Peter Handke eins sind. In: „Zu philosophischen Aspekten der neueren Werke von Peter Handke“ In: Seifert, Walter / Eroms, Hans-Werner / Pongó, Stefan / Borsuková, Hana (Hg.): *Kontaktsprache Deutsch* III, Edition Praesens, Wien, 2000, S. 191-198.

Victoire liegt die Betonung auf der ästhetischen Gesetzlichkeit der Vermittlung der gewonnenen Erkenntnisse, die in der poetischen Verwirklichung der Landschaft[835] den Höhepunkt erreicht. Dabei entpuppt sich das Verfahren der Verwandlung und Bergung der Dinge in Gefahr als Beschwörung eines neuen Mythos, des Mythos des Erzählens, der das Schöne und Friedliche als ewige Werte vor der Gefahr der Vergänglichkeit schützt und aufbewahrt. Durch diese Vermittlung vergewissert man sich einer harmonischen und somit verheißungsvollen Zukunft für die Menschheit, deren Nachkommen, in der *Kindergeschichte* das Kind oder etwa später im *Chinesen des Schmerzes* der Sohn, von dem Schönen und Friedlichen geleitet werden können.

Die Grundvoraussetzungen der neugewonnenen Poetik werden in der Erzählung *Die Lehre der Sainte Victoire* auch explizit verankert. Sie fußt durch die Ausklammerung der erfundenen Geschichten auf einem autobiographischen Ich, das die chronologische Zeitauffassung aufhebt und in der Geistesoffenheit, sprich Bedachtsamkeit gegenüber der einzelnen Dinge eine authentische und kreative Lebensform gewinnt, deren Leitfaden die Triade Natur - Kunst - Phantasie darstellt, und deren Ergebnis die verdichtenden Jetztzeiten sind, in denen sich immer wieder der Zusammenhang in Form einer mächtigen Kuppel der existenziellen Geborgenheit über dem Subjekt offenbart. Für diese Lebenspoetik haben sich auch die entsprechenden Erzählformen herauskristallisiert. Die traditionelle Handlung ist durch eine Bilderfolge ersetzt. Diese reflexiv-deskriptiven Passagen tilgen die Chronologie, indem sie der Jetztzeit verpflichtet sind. Es kommt darin zu einer Verschmelzung der Zeitebenen, zu einem Stillstand, in dem die gewonnenen Erkenntnisse in extremen Dehnungen erzählerisch festgehalten und als ewige Werte aufbewahrt werden. Die beschwörte Bewusstseinsperspektive als eigentliche Handlung - die Versenkung des Subjekts in eine Welt, die als ewige Wiederkehr der Dinge begriffen

[835] In Mireille Tabahs Typologie von Landschaften in Handkes Werken wird die Naturlandschaft auf folgende Weise bezeichnet und in Anlehnung an Handkes Positionen interpretiert: „Naturlandschaften sind bei Handke ausgedehnte, stille, fast menschenleere Gebiete ohne oder mit nur wenig Vegetation ... in denen Urelemente der Natur vorherrschen ... Nur jene 'Oasen der Leere'..., von denen die Geschichte 'abwesend' ist, können, so Handke, im Menschen noch die 'Zukunftserinnerung' ... an den ursprünglichen Zusammenhang der Welt und die utopische Vision einer in universeller Liebe versöhnten Menschheit wecken." In: „Landschaft als Utopie? Ästhetische Topographien in Peter Handkes Werk seit der Langsamen Heimkehr". In: Haslinger, Adolf / Gottwald, Herwig / Freinschlag, Andreas (Hg.): *Abenteuerliche, gefahrvolle Arbeit. Erzählen als (Über)Lebenskunst.* Vorträge des Salzburger Handke-Symposions (Salzburger Beiträge 44; Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 432). Heinz, Stuttgart, 2006, S. 20, 25.

wird - erlegt eine konsequente Innenperspektive auf, die auf ein Gleichgewicht zwischen Innen – und Außenwelt aus ist. Die anderen Figuren treten dabei als selbstreflexive Konstrukte auf oder als starre Formen des Anderen, die keinen Einfluss auf die Gestaltung des Bewusstseins der Hauptprotagonisten haben. Die Innenperspektive korrespondiert daher am besten mit der Ich-Form, was in *Die Lehre der Sainte-Victoire* als eine vollkomene Balance zwischen einem autobiographischen Schriftsteller-Ich und seinen Reflexionen zum Ausdruck kommt. In zwei weiteren Erzählungen, in denen eine Er-Form gewählt wird, kommt es wegen der Verkleidung des Autors in den Erzähler immer wieder zur Durchbrechung der Personenebene.[836] Die gewonnenen Erkenntnisse, die in begriffsauflösenden reflexiv-deskriptiven Passagen vermittelt werden, sind zusätzlich durch direkte Rede unterstützt. Der dramatische Modus steht für die Einsicht, die treffend artikuliert wird und oft die Züge einer archaischen Sprache annimmt, was mit dem Herbeirufen des Authentischen, in der Natur Verankerten auf der thematischen Ebene auch sprachlich korrespondiert. Man bleibt dabei stets an die Wirklichkeitsbilder gebunden, so dass das Fiktive ausgeschlossen wird. Diese Erfassung der unmittelbaren Außenwelt entspricht der Vermeidung des Psychologisierens der Innenwelt, die ebenso nur dann geltend wird, wenn sie entsprechend artikuliert, bzw. veräußerlicht wird. Aus dieser Vorgehensweise hebt sich eine identitätsstiftende Sprache heraus, die aus der Empfänglichkeit für die Naturformen geschöpft wird und durch aufbewahrte Verknüpfung zwischen Ich und Welt eine Verschmelzung von Innen – und Außenwelt erreicht.

Die Vermittlung solcher Daseinsbilder, in denen das Subjekt sesshaft in der Welt wird, entfaltet sich im Laufe der Tetralogie zu einem zukunftsstiftenden Entwurf der Menschheit, der in den zwei letzten Werken eine neue Qualität bekommt. Während Sorger in *Langsame Heimkehr* und der Ich-Erzähler in *Die Lehre der Sainte-Victoire* die Menschheitsgeschichte ausklammern, um sich außerhalb der Gewaltgeschichte, in authentischen Landschaften, zu der Naturgeschichte zu bekennen, wird in den zwei abschließenden Werken ein bewusstes Mitgestalten der Welt innerhalb der

[836] Zur Verkleidung des Autors in Handkes Texten siehe auch den Beitrag von Adolf Haslinger: „Die poetische Inszenierung des Ich bei Peter Handke" In: Beutner, Eduard / Tanzer, Ulrike (Hg.): *Literatur als Geschichte des Ich.* Karlheinz Rossbacher zum 60. Geburtstag, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2000, S. 324-335.

Menschheitsgeschichte verkündet. Die Bekenntnis zum Kind in *Kindergeschichte* als Bekenntnis zu Grundbestimmungen des menschlichen Daseins, zu Urformen des Geistes, ist einer Poetik verpflichtet, der ein umfassender Weltanspruch innewohnt - durch Aufbewahrung des Ursprünglichen die Menschheitsgeschichte bewusst zu lenken. Die individuelle Suche nach dem Heil wird somit zu einem Welt-Mythos, bei dem das Autobiographische das Fiktive aufhebt und trotzdem allgemeinverbindlich wird. Dieser Anspruch wird im dramatischen Gedicht *Über die Dörfer* abgeschlossen, in dem noch einmal aus dem privaten Rahmen einer Familiengeschichte, die bezeichnenderweise um die Erbschaft kreist, eine an die Menschheit gerichtete Pointe auswächst, und zwar in der Rede von Nova:

„Unsere Heerscharen stehen nicht grau in grau auf den grauen Betonpisten, sondern gelb in gelb in den gelben Blütenkelchen, und die Blume steht hochaufgerichtet als unser heimlicher König. Ja, die Verneigung vor der Blume ist möglich. Der Vogel im Gezweig ist ansprechbar, und sein Flug macht Sinn. So sorgt geduldig in der mit künstlichen Farben fertiggemachten Welt für die wiederbelebenden Farben einer Natur. Das Bergblau i s t – das Braun der Pistolentasche ist nicht; und wen oder was man im Fernsehen kennt, das kennt man nicht. Geht in der ausgestöpselten freien Ebene, als Nähe die Farben, als Ferne die Formen, die Farben leuchtend zu euren Füßen, die Formen die Zugkraft zu euren Häupten, und beides eure Beschützer. Unsere Schultern sind für den Himmel da, und der Zug zwischen der Erde und diesem läuft nur durch uns. Geht langsam und werdet so selber die Form, ohne die keine Ferne Gestalt annimmt: ohne Linien seid ihr nicht ihre Meister. Und glaubt nicht die Steigerungen: sie sind eine Sache der Launen – höchste Gipfel kann man nicht erobern, nur erspazieren. Tretet in den Moment der aufgehenden Sonne, die euer Maß sein wird: nichts als ´die Sonne und ihr´, und die Sonne euer Weiterwinker: die Sonne, sie hilft. Die Natur ist das einzige, was ich euch versprechen kann – das einzig stichhaltige Versprechen. In ihr ist nichts ´aus´, wie in der bloßen Spielwelt, wo dann gefragt werden muß: ´Und was jetzt?´ Sie kann freilich weder Zufluchtsort noch Ausweg sein. Aber sie ist das Vorbild und gibt das Maß: dieses muß nur täglich genommen werden.“[837]

Diese Rede steigert die klar umrissene Botschaft der Tetralogie an die Menschheit – sich an den ewigen Formen des Guten und Schönen richten, für welche jenes andere Volk, das von den Toten über die Lebenden bis zu den Nachkommen hineinreicht, bürgt – indem sie abschließend von einer göttlichen Instanz verkündet wird und somit der neuen

[837] Peter Handke: *Über die Dörfer. Theaterstücke in einem Band.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1992, S. 444.

(worauf die Ethymologie des Namens Nova in den slawischen Sprachen hinweist) utopischen Zielzukunft, die aus der Rückkehr herauswächst, die religiösen Ausmaße einer Salbung verleiht.

Zusammenfassung und Ausblick

Die vorliegende Arbeit hat zum Ziel, einige Kernfragen in Bezug auf Handkes Poetik zu beantworten. Durch die Analyse der angewandten narrativen Verfahren in den Werken aus den 60er Jahren, 70er Jahren und den Werken aus den 80er Jahren, die in die Tetralogie eingegangen sind, ist hinterfragt worden, welche Erzählstrategien in diesen Werken eingesetzt sind, ob in dieser Hinsicht ein Entwicklungsprozess zu verfolgen ist, ob ferner in Anlehnung an Bartmanns These der Suche nach Zusammenhang ein Verknüpfungspunkt zwischen der Ergründung der Stellung des Subjekts in der Welt, die das thematische Grundgerüst bildet, und den narrativen Verfahren, die diesen thematischen Komplex erzähltechnisch begleiten, besteht, und schließlich ob von einem metanarrativen Rahmen in Handkes Poetik die Rede sein kann. Die Analyse zeigte, dass auf alle Fragen eine bejahende Antwort festzuhalten ist.

Es ist in Bezug auf die eingesetzten Erzählstrategien hervorzuheben, dass der Ausgangspunkt für die Poetik der vorliegenden Werke in der programmatischen Schrift *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* vorzufinden ist, die sich aufschlussreich für das Verständnis der poetologischen Anfangspositionen, deren Entwicklung und schließliche Ziele zeigt. Handke hat in diesem Essay seine poetologischen Grundpositionen verankert, und auf sie lässt sich die gesamte Weiterentwicklung zurückführen. Seine Behauptung in dieser Schrift, dass er schon in der Schulzeit an den vordefinierten Formen im Schreiben und den aus solchen Formen hervorgehenden vordefinierten Inhalten gezweifelt hat,

verweist auf seine anfängliche Position der Distanzierung von den herkömmlichen Schreibmodellen:

„Sollte ich ein Erlebnis beschreiben, so schrieb ich nicht über das Erlebnis, wie ich es gehabt hatte, sondern das Erlebnis veränderte sich dadurch, daß ich darüber schrieb, oder es entstand oft erst beim Schreiben des Aufsatzes darüber, und zwar durch die Aufsatzform, die man mir eingelernt hatte: Sogar ein eigenes Erlebnis erschien mir anders, wenn ich darüber einen Aufsatz geschrieben hatte ... bis ich schließlich an einem schönen Sommertag nicht mehr den schönen Sommertag, sondern den Aufsatz über den schönen Sommertag erlebte.“[838]

Die auferlegten Formen des Schreibens, die als fertige Modelle das Erlebnis des Einzelnen vorbestimmten, und sich als Sprachmechanismen auch bei den Verhaltensnormen in der modernen Gesellschaft durchsetzten, haben Handkes Distanzierung von den herkömmlichen Schreibmodellen entscheidend beeinflusst. Die Überlegung, was ein authentisches Erlebnis ist, und wie es in ein adäquates Schreibmodell zu überführen ist, beschäftigte Handke seit seinem Erstlingsroman. Auf der anderen Seite hat er durch positive Erfahrungen in der Literatur erkannt, dass die Literatur ein mächtiges Instrument darstellt, um das eigene Bewusstsein und die existenziellen Ziele besser zu verstehen: „Literatur ist für mich lange Zeit das Mittel gewesen, über mich selber, wenn nicht klar, so doch klarer zu werden.“[839] Und gleich darauf notiert Handke:

„Ich erwarte von der Literatur ein Zerbrechen aller endgültig scheinenden Weltbilder. Und weil ich erkannt habe, daß ich selber mich durch die Literatur ändern konnte, daß ich durch die Literatur erst bewußter *leben* konnte, bin ich auch überzeugt, durch die Literatur andere ändern zu können. Kleist, Flaubert, Dostojewski, Kafka, Faulkner, Robbe-Grillet haben mein Bewusstsein von der Welt geändert.“[840]

Handkes Erkenntnis, dass die üblichen Methoden in der Literatur zur Schablone, zu einem Gebrauchsgegenstand geworden sind, führte zu dem Entschluss, die herkömmlichen Formen in eine produktive und originelle Poetik umzusetzen, die nicht mehr auf Fiktion, sondern auf authentischer Erfahrung basieren würde:

---

[838] Peter Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972, S. 13, 14.
[839] Ebenda, S. 19.
[840] Ebenda, S. 20.

„Aber ich habe auch bemerkt, daß es mir in der Literatur eben nicht um die Erfindung und nicht um die Phantasie geht ... Jede Geschichte lenkt mich von meiner wirklichen Geschichte ab, sie läßt mich durch die Fiktion mich selber vergessen, sie läßt mich meine Situation vergessen, sie macht mich weltvergessen.“[841]

Die persönliche Geschichte galt es durch eine immer wieder neue Methode in ein Erzählwerk so zu überführen, dass sie für jeden beliebigen Leser nachvollziehbar wird. Sie sollte dabei als Entwurf einer neuen Lebensform fungieren, die zwar keine endgültigen Lösungen bietet, aber durch Zerbrechen der angeblich endgültigen Weltbilder zeigen kann, dass es auch andere Lebensmöglichkeiten gibt. Um durch die Literatur über sich selbst klarer zu werden, und um der Literatur die längst verlorene vorangige Stellung in der Gesellschaft wieder zu verleihen, die als Korrektiv und Wegweiser fungieren solle, da sie die Menschen gegenüber den ursprünglichen Gesetzen ihrer Existenz wieder bedachtsam macht, hatte sich Handke in den Werken aus den 60er Jahren vor allem mit den üblichen Schablonen in der Literatur auseinandergesetzt. Allerdings geschah die Entblößung nicht um den Entblößungswillen, sondern um sich vor der Folie der reflektierten Schemata die wahren Sachverhalte bewusst zu machen:

„So wählte ich die Methode, auf unbewußte literarische Schemata aufmerksam zu machen, damit diese Schemata wieder unliterarisch und bewußt würden. Es ging mir nicht darum, Klischees zu ´entlarven´ ... sondern mit Hilfe der Klischees von der Wirklichkeit zu neuen Ergebnissen über die (meine) Wirklichkeit zu kommen: eine schon automatisch reproduzierbare Methode wieder produktiv zu machen.“[842]

Aus diesen Ansätzen, die im *Elfenbeinturm* deutlich festgelegt sind, ergab sich ein nachvollziehbarer Prozess der Konstituierung einer neuen Poetik, die mit der Konstituierung der Identität gleichzeitig voranschreitete. Es wurden zunächst *Die Hornissen* und *Der Hausierer* veröffentlicht, die als eine Dekonstruktion der literarischen Schemata betrachtet werden können, mit dem Ziel, sie wieder für eine neue Poetik produktiv zu machen. Diese neue Poetik, die auf authentischer Erfahrung beruht, kann als essenzielle Poetik bezeichnet werden. In den *Hornissen* wird dementsprechend die Handlung durch Auflösung der Motivkette, Fragmentierung und Ausblendung der

[841] Ebenda, S. 23.
[842] Ebenda, S. 28.

kausalen Verknüpfungen demontiert, was sich im Bereich des Diskurses als ein Wirrwarr vor allem auf der Ebene der Zeit, die nicht zu rekonstruieren ist, und auf der Ebene der Stimme, die in eine chaotische Verwechslung der Erzähler mündet, ausprägt. Durch ein solches Verfahren demontiert man die üblichen Erzählstrategien, um zu zeigen, dass das Erzählen ein beliebiges Spiel ist, aber auch um die Frage der Konstituierung der Identität des Erzählers zur Diskussion zu stellen, die sich hier als eine fließende Mischung aus der eigenen Erfahrung und dem Einfluss von Lektüre zeigt. Damit wird die Frage der Intertextualität als ein bedeutender Teil der späteren Poetik ins Spiel gebracht, und sie zeigt sich in weiteren Werken als ein bewusstes Anlehnen auf die Einflüsse aus der Kulturgeschichte, das durch eine produktive Auseinadersetzung mit der Lektüre zur Konstituierung einer fest umrissenen Identität des Autors/Erzählers führt. Ebenso zeichnen sich schon in den *Hornissen* die Ansätze eines narrativen Grundrahmens ab, so das Subjekt, das seine authentische Erfahrung zu vermitteln trachtet, das Innehalten und die Bedachtsamkeit gegenüber einzelnen Dingen, die durch viele Beschreibungspassagen zum Ausdruck kommen, ferner die Schrift als Spiegel des Inneren und der Traum vom Mythos der Erzählung, in der sich die einzelnen Sätze durch Tilgung des Erzählers aus einer spontanen Reihenfolge ergeben würden. Die Tilgung des Erzählers wird in der Metapher des Blinden thematisiert. Ebenso die umgekehrte Perspektive der Betrachtung der Wirklichkeit, die in einer scharfen Opposition zu den vordefinierten Sprachmechanismen der modernen Gesellschaft stehen, keimt schon in den *Hornissen*. Und nicht zuletzt die Beschwörung der suggestiven Innenperspektive, die das Bewusstsein des Subjekts in den Vordergrund stellt, wobei die restlichen Figurenperspektiven ausgeklammert werden. Im *Hausierer* rückt man vom Subjekt und seiner authentischen Erfahrung ab, um die bloßen literarischen Schemata zu demontieren und auf diese Weise zu zeigen, wie durch eine bestimmte Schablone die Wirklichkeitserfahrung vordeterminiert wird. Man zeigte, dass solche Schemata, in diesem Fall das Schema eines Kriminalromans, nicht nur von der wirklichen Erfahrung ablenkt, sondern sie durch ein künstliches Schema auch ersetzt. Das Schema anstatt der Reflexion ist zu einer Gewohnheit geworden, in der sich der gegenwärtige Leser immer wieder einlullen lässt:

„Diese Methode wird im Augenblick nicht mehr reflektiert, sie ist schon rezipiert worden. Unreflektiert verwendet, steht sie der Gesellschaft nicht mehr unkritisch gegenüber, sondern ist einer der Gebrauchsgegenstände der Gesellschaft geworden. Dem Lesenden leistet die Methode keinen Widerstand mehr, er spürt sie gar nicht. Sie ist ihm natürlich geworden, sie ist vergesellschaftet worden.“[843]

Eben diesen Umstand eines unreflektierten Konsumierens der Schemata seitens des Rezipienten hat Handke in zwei weiteren Werken produktiv umgesetzt. Sowohl in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* als auch in *Der kurze Brief zum langen Abschied* spielt er mit dem Leser, indem er das übliche Schemata eines Kriminalromans in die Geschichte einbettet und damit die Aufmerksamkeit des Lesers gewinnt, vor dieser Folie aber die wirkliche Erfahrung thematisiert – die Kluft zwischen Ich und Gesellschaft, die nach vorbestimmten Formeln lebt, und die vor allem durch Sprachmechanismen eingetrichtet werden. Das ist zugleich eine neue Phase im Prozess der Suche nach den passenden narrativen Modellen für die Vermittlung der authentischen Erfahrung. Innerhalb von zwei Handlungssträngen ist die eigentliche Geschichte, die in das Bewusstsein verlegt wird, in der Tiefenstruktur zu verfolgen. Die thematische Achse lehnt an das Motivpaar der Trennung und der Suche nach der Verwandlung. Das existenzielle Thema des Autors, wie man nämlich innerhalb der vordefinierten Lebensschemata zu der eigenen Lebensform finden kann, hat auf der Ebene des Diskurses eine unmittelbare Konsequenz – der Autor verkleidet sich in den Erzähler. Das Subjekt als Mitte der Welt, das sein Verhältnis zur Wirklichkeit hinterfragt, treibt die Handlung durch die Reflexion auf die Umwelt voran, mit dem Unterschied, dass im *Kurzen Bief* die extreme Loslösung von dem vordefinierten sozialen Umfeld nicht mehr als ein krankhafter Zustand thematisiert wird, sondern als ein legitimer und bewusster Entwicklungsvorgang. Dabei wird die Erkenntnis mit der Problematik der ästhetischen Vermittlung unmittelbar verknüpft, was durch die Instanz des Schriftstellers zusätzlich unterstrichen wird, der entweder als Erzähler oder als Figur immer präsent bleibt. Der Kern dieser Tiefenstruktur kennzeichnet alle weiteren Werke aus den 70er Jahren. Allerdings geht man in den Werken *Die Stunde der wahren Empfindung* und *Die linkshändige Frau* noch einen Schritt weiter, indem man den Zustand der Hauptfigur als alleinige Handlung behauptet. Dieser Zustand im Bewusstsein der Protagonisten

[843] Ebenda, S. 20.

entwickelt sich vor demselben Hintergrund des Anspruchs auf ein authentisches Erlebnis, wobei jeder begriffliche Umgang mit der Existenz a priori verworfen wird. Die Idee vom persönlichen Erlebnis ist zugleich ein großes Geheimnis, das die Figuren leitet. Diesem Geheimnis folgend ist die Trennung von den auferlegten Verhaltensnormen die Voraussetzung für ein offenes Verhältnis zur Welt, dessen positive Konsequenz die qualitativen Phasen im Inneren der Figuren sind. *Wunschloses Unglück* ist in diesem Sinne die Kehrseite dieses Prozesses, da durch Verzicht auf den Anspruch der Trennung ein tragischer Epilog erfahren werden muss. Die Werke *Die Stunde der wahren Empfindung* und *Die linkshändige Frau* stellen auch insofern ein neues Moment dar, da die Figuren nicht auf einer Reise die Trennung vollziehen, sondern sich innerhalb des dargegebenen sozialen Milieus bewusst mit der Wirklichkeit konfrontieren. Ihr Leitfaden bei der Entwicklung ist das persönliche Erlebnis, ein Grundsatz, das auch für die späteren Werke kennzeichnend bleibt. Die Thematisierung dieser Grundposition wird auch durch die Figur des Schriftstellers immer wieder ins Spiel gebracht. Der Schriftsteller, der keine authentischen Geschichten schreiben kann, ist zum Schweigen verurteilt, heißt es in der *Linkshändigen Frau,* wie auch der Schriftsteller im *Kurzen Brief* seine Figuren nicht mehr auf abstrakte Begriffe, bzw. Rollen reduzieren möchte, sondern die einzelnen Erfahrungen schildern möchte. Die Klage um den Verlust der authentischen Erfahrung wird in einem späteren Werk noch einmal vom Schriftsteller unterstrichen.[844] Aus diesem klar umrissenen thematischen Komplex in den Werken aus den 70er Jahren ergaben sich auch die klar umrissenen Diskursstrategien, die man als ein narratives Grundgerüst verfolgen kann, da sie sich, wenn auch um Einiges korrigiert, auch in der Tetralogie als gültig bewähren. Aus dem Umstand, dass die Vorgänge im Bewusstsein im Vordergrund der Handlung stehen, ergab sich eine konsequent angehaltene Innenperspektive, die durch einen Ich-Erzähler veranschaulicht wird oder einen suggestiven personalen Erzähler. Sie geht nur in den Werken in eine Außenperspektive über, in denen von den dritten Personen erzählt wird. In keinem Werk ist eine auktoriale Form präsent, ein Grundverfahren, das auf die Lebenseinstellung eines Innehaltens verweist, in dem über einzelne Dinge reflektiert, und auf die Darbietung eines endgültigen

[844] Vgl. Peter Handke: *Nachmittag eines Schriftstellers.* 3. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2012, S. 71, 72.

Anschauungssystems verzichtet wird. Es handelt sich noch einmal um eine konsequent angehaltene Anfangsposition, die schon im *Elfenbeinturm* festgelegt ist: „Ich weiß nicht, was sein soll. Ich kenne nur konkrete Einzelheiten, die ich anders wünsche, ich kann nicht *ganz* anderes, Abstraktes nennen.“[845] Durch die inneren Vorgänge im Bewusstsein der Figuren, die ihre einzelnen Erfahrungen reflektieren, ergeben sich dynamische Figuren, die in periodischen qualitativen Phasen entwicklungsfähig werden und sich somit der statischen Umwelt, für die die restlichen Figuren stehen, widersetzen. Diese qualitativen Phasen, die für die ästhetisch artikulierten Einsichten stehen, führen dazu, dass die Chronologie als physische Größe verneint, und in einen qualitativen inneren Zeitraum verlegt wird. Eine weitere Konsequenz dieser Perioden sind die offenen Schlüsse, die auf eine prozesshafte Konstituierung der Identität verweisen. Die Veranschaulichung der Zustände reflektiert sich auf der Zeitebene in langen Dehnungen, wobei aus dem Bewusstseinszustand die stehenden Bilder entstehen, in denen die epiphanischen Einblicke in die Existenz durch die ästhetische Form in einer Dauer aufbewahrt werden. Es kommt dabei zu einer Verschränkung der Zeitebenen, die zu einem dauerhaften Jetzt zusammenschmelzen. Das Verfahren des Jetzt und Hier kulminiert in der Tetralogie vor der Kulisse der gewaltigen Landschaftsbilder. Allerdings werden die qualitativen Phasen nicht nur deskriptiv veranschaulicht, sondern auch artikuliert, sie enden im Bereich des Modus in der direkten Rede. Auf die Psychologisierung der Figuren wird dabei gänzlich verzichtet, so dass die Artikulierung der Einsichten als einzig gültig für die Beleuchtung des Bewusstseins fungiert. In den Werken aus den 70er Jahren werden solche Einsichten meistens in Selbstgesprächen artikuliert, in Monologen, die sich auf kein Du richten. In diesen Werken fällt auch das Verfahren der Tilgung des Erzählers durch Anwendung der man-Form auf, mit der Absicht, die Selbsbezogenheit aufzugeben und die Vorkommnisse im und um das Subjekt neutral zu registrieren. Dieses Verfahren bewährt sich in der Tetralogie nicht mehr, da hier die ekstatischen Momente der Versenkung in die Welt in eine nüchterne Versöhnung zwischen Ich und Welt übergehen. Der Traum vom Mythos der Erzählung zeigt sich darin als eine natürliche Abfolge der Sätze, in denen das Subjekt nicht getilgt, sondern als ein selbstverständlicher Teil der Welt darin einfach ruht. In diesem Sinne ist die

[845] Ebenda, S. 26, 27.

Tetralogie eine weitere Stufe im Prozess der Entwicklung der Erzählmodelle. Die vorangige Stellung gilt dabei der Erzählung *Die Kindergeschichte,* die als eine natürliche Steigerung des Bewusstseins, das in den Werken *Langsame Heimkehr* und *Die Lehre der Sainte-Victoire* in den ursprünglichen Gesetzen der Natur, weit von der Menschheitsgeschichte, gereinigt wurde, betrachtet werden kann. Nicht die Flucht in die Natur, sondern eine gelungene Rückkehr des verwandelten Bewusstseins in die Menschheitsgeschichte wird hier veranschaulicht. Wenn in den Werken der 70er Jahre die Verwandlung in eine authentische Existenz immer noch in der Schwebe blieb, wird sie hier konkret in die Existenz, deren Vorbild die Natur ist, umgesetzt. Man kann dementsprechend ein lineares Schema festhalten, dass sich als prozesshafter Werdegang durch alle Werke hinzieht. Sie zeigt sich in der Triade Trennung – Verwandlung – naturorientiertes kreatives Tätigsein. *Die Kindergeschichte* stellt auch insofern ein neues Moment dar, da hier die physische Zeit nicht mehr a priori verworfen wird, vielmehr lässt man sich von ihrem Fluss treiben und löst dabei die einzelnen qualitativen Phasen heraus, die ästhetisch vermittelt, in einer Dauer aufbewahrt werden. Im Bereich des Diskurses erscheint diese Wende als ein Gleichgewicht zwischen dem chronologischen Ablauf der Geschichte und der Erzähldehnung. Der anfängliche Ansatz: „Geschichten schreibt das Leben bekanntlich am besten ...“[846] schlägt sich darin in einer konkreten Veranschaulichung nieder. Die abgeschlossene Stufe in der *Kindergeschichte* zeigt sich somit in der Versöhnung zwischen Geschichte und ewigen Grundformen der Existenz, welche die Rolle des Maßstabes annehmen. In *der Kindergeschichte* wird endlich eine Geschichte ohne Überlegungen über den Erzählprozess im Bereich des metanarativen Rahmens erzählt. Der Mythos in seiner ursprünglichen Bedeutung der Erzählung wird hier als eine Versöhnung zwischen Ich und Welt verwirklicht, er wird zu einer Erzählung der Grundformen der menschlichen Existenz, die in dem ewigen Anfangen einfach präsent gehalten werden ohne Anspruch auf begriffliche Deutung. Die Versöhnung zwischen Leben und Erzählung scheint darin erreicht zu sein. Die Tetralogie als eine abgeschlossene Stufe der narrativen Entwicklung zeigt sich auch durch den Umstand, dass hier endlich ein Raum für ein Du eröffnet wird. Die Achse des mitkonstituierneden Anderen reicht von den intertextuellen Vorbildern, über die Gleichgesinnten wie der

[846] Ebenda, S. 22.

Freund in der *Langsamen Heimkehr* oder die Freundin D. in *Die Lehre der Sainte-Victoire,* bis zu den Kindern in der *Kindergeschichte.* Sie bilden als Brüder im Geiste das andere Volk, das der Gewaltgeschichte nicht nachfolgt, und somit als Vertreter eines parallelen anderen Gangs der Geschichte auf eine utopische Zielzeit des Guten und Friedlichen aus ist. In dieser Hinsicht bleibt weiter zu erforschen, wie die Beziehungen unter Figuren in weiteren Werken aufgestellt werden. Ein weiteres Forschungsfeld bietet sich aus dem Umstand an, dass das authentische Erlebnis eigentlich als Empfänglichkeit für die Grundformen der Existenz verstanden wird, die es vor dem Vorbild Natur zu bewahren gilt. Dieses Erlebnis wird durch reflexiv-deskriptive stehende Bilder einfach erzählt, ohne Anspruch auf Klärung und Wertung. Man verweist dadurch auf die Absicht, die Welt nicht zu deuten, sondern durch Bedachtsamkeit auf ihre ewigen Formen darin versöhnlich zu ruhen. Die Bilder der Herstellung dieses Verknüpfungspunktes zu dem Ursprünglichen werden linguistisch durch Partizipialkonstruktionen, Infinitivkonstruktionen, Neologismen, archaische Ausdrücke und Vermeidung der Verbformen dargestellt. Eine linguistisch-stilistische Analyse könnte dazu beitragen, das Verhältnis zwischen sprachlichen Formen und dem epiphanischen Moment näher zu beleuchten. In der Tetralogie lässt sich außerdem eine fest umrissene Identität des Autors/Erzählers erkennen, der seine Erlösung im kreativen Tätigsein behauptet. Sein Vorbild ist dabei die Triade Natur - Kunst - Phantasie, vor deren Kulisse die ästhetisch vermittelten existenziellen Erkenntnisse in Schwellenmomenten entstehen, dabei an die Wirklichkeitsbilder gebunden, und schließlich durch ihre Form zu einem allgemeinen Gut werden. Diese fest umrissene Identität, die von produktiven periodischen Phasen lebt, lässt sich auch durch häufigere autotextuelle Bezüge erkennen. Das Wechselverhältnis von Intertextualität und eigener Erfahrung, das zu einer abgeschlossenen Konstituierung des Ichs führt, geht an dieser Stelle in eine selbstbewusste Berufung auf das Eigene über. Es bleibt weiter zu untersuchen, inwiefern und in welchem Zusammenhang die autotextuellen Bezüge in weiteren Werken präsent sind. Ebenso bleibt weiter zu erforschen, wie sich das Verhältnis zwischen Autor und Erzähler entwickelt, und ob es auf der Ebene der Erzählinstanz zu einer langfristigen Lösung in Bezug auf die Autorschaft kommt. Die bisherigen Werke zeigten, dass sich diese Kongruenz am besten durch die Ich-Erzählform bewährt, wobei es bei der Er-Form

immer wieder zum Durchbruch der Erzählerebene kommt. Schließlich zeigt der Einblick in das dramatische Gedicht *Über die Dörfer,* dass bei Handke ein dramatisches Ich an vielen Stellen in ein episches Ich übergeht, das Geschichten erzählt. Das Verhältnis zwischen dem Epischen und Dramatischen könnte in den künftigen Untersuchungen zu einem eigenen Forschungsfeld werden.

Literaturverzeichnis

1 Primärliteratur

Dostojewski, Fjodor Mihajlovič: *Zločin i kazna* / preveo Milosav Babović. Rad, Beograd, 1973.

Fitzgerald, Francis Scott: *Veliki Getsbi* / preveo Lazar Macura. Nova knjiga, Podgorica, 2013.

Handke, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972.

Handke, Peter: *Falsche Bewegung.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975.

Handke, Peter: *Die Hornissen.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977.

Handke, Peter: *Das Gewicht der Welt.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979.

Handke Peter: *Begrüßung des Aufsichtsrats.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1981.

Handke, Peter: *Langsame Heimkehr.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984.

Handke, Peter: *Spori povratak kući* / prevod Žarko Radaković. Dečje novine, Gornji Milanovac, 1990.

Handke, Peter: *Die Lehre der Sainte-Victoire.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984.

Handke, Peter: *Pouka planine Sainte-Victoire* / prevod Žarko Radaković. Dečje novine, Gornji Milanovac, 1988.

Handke, Peter: *Die Geschichte des Bleistifts.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985.

Handke, Peter: *Der Chinese des Schmerzes.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986.

Handke, Peter: *Versuch über die Müdigkeit.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989.

Handke, Peter: *Die Abwesenheit.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990.

Handke, Peter: *Versuch über die Jukebox.* 3. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990.

Handke, Peter: *Versuch über den geglückten Tag.* 5. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1992.

Handke, Peter: *Theaterstücke in einem Band.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1992.

Handke, Peter: *Der Hausierer.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1992.

Handke, Peter: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1999.

Handke, Peter: *Golmanov strah od penala* / prevod Drinka Gojković. Rad, Beograd, 1999.

Handke, Peter: *Die Wiederholung.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999.

Handke, Peter: *Der kurze Brief zum langen Abschied.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001.

Handke, Peter: *Kratko pismo za dugo rastajanje* / prevod Dora Baron. Znanje, Zagreb, 1980.

Handke, Peter: *Kindergeschichte.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2002.

Handke, Peter: *Detinja povest* / prevod Žarko Radaković. Dečje novine, Gornji Milanovac, 1988.

Handke, Peter: *Die linkshändige Frau.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002.

Handke, Peter: *Ljevoruka žena* / prevod Emina Đerasimović. „August Cesarec“, Zagreb, 1979.

Handke, Peter: *Wunschloses Unglück.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003.

Handke, Peter: *Bezželjna nesreća* / prevod Žarko Radaković. Narodna knjiga – Alfa, Beograd, 1996.

Handke, Peter: *Nachmittag eines Schriftstellers.* 3. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2012.

Handke, Peter: *Versuch über den Stillen Ort.* 3. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2012.

Handke, Peter: *Die Stunde der wahren Empfindung.* 12. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2012.

Handke, Peter: *Trenutak pravog osjećaja* / prevod Snješka Knežević, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1987.

Hölderlin, Friedrich: *Hyperion oder der Eremit in Griechenland.* Roter Stern, Frankfurt am Main, 1979.

Kafka, Franz: *Die Verwandlung.* Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1988.

Keller, Gottfried: *Der grüne Heinrich.* Dt. Taschenbuch-Verlag, München, 2007.

Mann, Thomas: *Die Buddenbrooks.* S. Fischer, Frankfurt am Main, 1997.

Moritz, Karl Philipp: *Anton Reiser.* Philipp Reclam jun. Leipzig, 1906.

Schiller, Friedrich: *Don Karlos.* Dt. Taschenbuch-Verlag, München, 1998.

Stifter, Adalbert: *Der Nachsommer.* DTV, München, 1996.

2 Sekundärliteratur

2.1 Wissenschaftliche Beiträge

Albes, Claudia: „´Descriptio ancilla narrationis´? Zum Verhältnis von Erzählen und Beschreiben in Peter Handkes Roman ´Die Hornissen´“. In: Dies. / Saupe, Anja: *Vom Sinn des Erzählens. Geschichte, Theorie und Didaktik.* Lang, Frankfurt am Main/Wien, 2010, S. 85-110.

Appenzeller, Heinz: „Sprachverhör und Verhörssprache. Peter Handkes Werke und Wirklichkeit“. In: Schweizer Rundschau 1/1970, S. 57-60.

Arnaudova, Svetlana: „Peter Handke: ´Der kurze Brief zum langen Abschied´. Melancholie und Hoffnung, Tradition und Innovation in einem zeitgenössischen Entwicklungsroman“. In: *Germanica. Jahrbuch für deutschkundliche Studien* (Sofia) 1995/1996, S. 152-158.

Baloch, Harald: „Sich erzählen in Raum und Zeit. Zu einer poetischen Struktur bei Peter Handke“. In: Bieringer, Andreas / Tück, Jan-Heiner (Hg.):*Verwandeln allein durch Erzählen. Peter Handke im Spannungsfeld von Theologie und Literaturwissenschaft.* Herder, Freiburg, 2014, S. 195-201.

Bannasch, Bettina: „Der Akt des Sehens: Handkes 'Die Lehre der Sainte-Victoire' und Bernhards 'Alte Meister'“. In: Hoell, Joachim / Luehrs-Kaiser, Kai (Hg.): *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten.* Königshausen & Neumann, Würzburg, 1999, S. 95-109.

Barry, Thomas F.: „Text as Life/Life as Text: Handke´s Non-Fiction“. In: Coury, David Nicholas / Pilipp, Frank (Hg.): *The works of Peter Handke.* International perspectives (Studies in Austrian literature, culture, and thought). Ariadne Press, Riverside, 2005, S. 283-309.

Barry, Thomas F.: „Sehnsucht nach einem Bezugssystem. The existential aestheticism of Peter Handke's Recent Fiction". In: *Neophilologus* 2/1984, S. 259-270.

Bartmann, Christoph: „Malende Menschheitslehrer. Peter Handke und die Poetik der 'Realisation'". In: *Weimarer Beiträge* 4/1995, S. 562-572.

Batt, Kurt: „Leben im Zitat. Notizen zu Peter Handke". In: *Sinn und Form* 3/1974, S. 603-623.

Berman, Russell A.: „Verweigern oder verschweigen? Der Standort nachmoderner literarischer Innovation am Beispiel von Peter Handkes 'Der Chinese des Schmerzes'". In: Bartsch, Kurt / Melzer, Gerhard (Hg.): *Trans-Garde.* Die Literatur der "Grazer Gruppe". Forum Stadtpark und "manuskripte". Droschl, Graz, 1990, S. 66-91.

Beug, Joachim: „Annäherungsversuche. Peter Handkes ´Die Lehre der Sainte-Victoire´". In: Bullivant, Keith / Althof, Hans-Joachim (Hg.): *Subjektivität – Innerlichkeit – Abkehr vom Politischen? Tendenzen der deutschsprachigen Literatur der 70er Jahre.* Dokumentation der Tagungsbeiträge des Britisch-Deutschen Germanistentreffens in Berlin vom 12.04.-18.04.1982. DAAD, Bonn, 1986, S. 190-207.

Bialik, Włodzimierz: „Peter Handkes ´Anti-Kriminalgeschichten´". In: *Studia Germanica Posnaniensia* III, 1974, S. 21-27.

Blasberg, Cornelia: „'Niemandes Sohn'? Literarische Spuren in Peter Handkes Erzählung 'Die Stunde der wahren Empfindung'". In: Poetica 3-4/1991, S. 513-535.

Bleicher, Thomas: „Filmische Literatur und literarischer Film – Peter Handkes Erzählung ´Die linkshändige Frau´ und Sembène Ousmanes Film ´Xala´ als Paradigmata neuer Kunstformen". In: *Komparatistische Hefte* 5-6 , 1982, S. 119-137.

Blöcker, Günter: „Peter Handkes Entdeckungen". In: *Merkur* 236, 1967, S. 1090-1094.

Bohnen, Klaus: „Kommunikationsproblematik und *[v]*ermittlungsmethode in Handkes ´Die Angst des Tormanns beim Elfmeter´". In: *Wirkendes Wort* 6/1976, S. 387-400.

Brokoph-Mauch, Gudrun: „Fiktion und Wirklichkeit in Peter Handkes 'Wunschloses Unglück' und 'Die Linkshändige Frau'". In: Fetzer, John F. u.a. (Hg.): *In Search of the Poetic Real. Essays in Honor of Clifford Albrecht Bernd* (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 220). Heinz, Stuttgart, 1989, S. 67-79.

Bosse, Anke: „Auf ihrer höchsten Stufe wird die Kunst ganz äußerlich sein. Goethe bei Handke“. In: Beutler, Bernhard / Bosse, Anke (Hg.): *Spuren, Signaturen, Spiegelungen. Zur Goethe-Rezeption in Europa.* Böhlau, Köln/Weimar/Wien, 2000, S. 381-397.

Bullivant, Keith: „Möglichkeiten eines subjektiven Realismus. Zur Realismusdiskussion der 70er Jahre. Zu Peter Handkes ´Die Stunde der wahren Empfindung´ und Uwe Timms ´Kerbels Flucht´“. In: Ders. u.a. (Hg.): *Subjektivität, Innerlichkeit, Abkehr vom Politischen? Tendenzen der deutschsprachigen Literatur der 70er Jahre*. DAAD, Bonn, 1986, S. 19-34.

Büllow, Ulrich von: „Raum Zeit Sprache. Peter Handke liest Martin Heidegger“. In: Günter Figal und Ulrich Raulff (Hg): *Heidegger und die Literatur.* Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2012, S. 144.

Burger, Hermann: „Cézannes Berg als Lehrmeister. Peter Handkes ´Lehre der Sainte-Victoire´“. In: *Schweizer Monatshefte* 12/1980, S. 1045-1048.

Bürger, Peter: „Das Verschwinden der Bedeutung. Versuch einer postmodernen Lektüre. Michel Tournier, Botho Strauss und Peter Handke“. In: Peter Kemper (Hg.): *„Postmoderne“ oder Der Kampf um die Zukunft*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, 1988, S. 20.

Cramer, Sibylle: „Legende von der in der Kunst sitzenden Hoffnung. Peter Handkes Antwort auf die negative Metaphysik des Botho Strauß“. In*: kürbiskern* 4/1984, S. 114-118.

Deibl, Jakob: „Und: Erzählen vom Verwandeln bei Peter Handke. Hölderlin-Metamorphosen in der "Wiederholung". In: Bieringer, Andreas / Tück, Jan-Heiner (Hg.): *Verwandeln allein durch Erzählen.* Peter Handke im Spannungsfeld von Theologie und Literaturwissenschaft. Herder, Freiburg, 2014, S. 155-173.

DeMeritt, Linda: „Handkes Antigeschichten. Der Kriminalroman als Subtext in ´Der Hausierer´ und ´Die Angst des Tormanns beim Elfmeter´“. In: Düsing, Wolfgang (Hg.): *Experimente mit dem Kriminalroman. Ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Lang, Bern/Frankfurt am Main, 1993, S. 185-203.

Durzak, Manfred: „Handkes ´neues Gesetz´: die Entdeckung der Natur. ´Langsame Heimkehr´, ´Die Lehre der Sainte-Victoire´ und ´Über die Dörfer´“. In: *Zu Peter Handke. Zwischen Experiment und Tradition.* Hg. Norbert Honsza, Ernst Klett, Stuttgart, 1983, S. 107.

Durzak, Manfred: „Postmoderne Züge in Handkes Roman ´Der kurze Brief zum langen Abschied´?“. In: Cassagnau, Laurent / Le Rider, Jacques / Tunner, Erika (Hg.): *Partir – Revenir. En route avec Peter Handke.* P.I.A, Asnières, 1992, S. 123-132.

Elm, Theo: „Die Fiktion eines Entwicklungsromans. Zur Erzählstrategie in Peter Handkes Roman ´Der kurze Brief zum langen Abschied´“. In: Honsza, Norbert (Hg.): *Zu Peter Handke. Zwischen Experiment und Tradition* (Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft; 61: LGW-Interpretatione). Klett, Stuttgart, 1982, S. 55-77.

Elm, Theo: „Langsam – aber schnell! Zeiterfahrung in der deutschen Gegenwartsliteratur“. In: Knobloch, Hans-Jörg / Koopmann, Helmut (Hg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur* (Stauffenburg Colloquium 44). Stauffenburg, Tübingen, 1997, S. 65-80.

Frietsch, Wolfram: „Die Anima als Mittlerin zum Selbst. Peter Handkes Erzählung ´Die linkshändige Frau´“. In: Jaeggi, Eva / Kronberg-Gödde, Hilde (Hg.): *Zwischen den Zeilen. Literarische Werke psychologisch betrachtet.* Psychosozial-Verlag, Gießen, 2004, S. 349-357.

Fritz, Walter Helmut: „Kreatürliche Sätze. Peter Handkes frühe Prosa“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Peter Handke.* Text + Kritik 24/24a, 3. Auflage, 1976, S. 76-79.

Fues, Wolfram Malte: “Das Subjekt und das Nicht. Erörterungen zu Peter Handkes Erzählung 'Langsame Heimkehr'“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 3/1982, S. 478-507.

Gruber, Bettina: „All-Ort. Peter Handkes Topographien der Moderne“. In: Barner, Wilfried / Lubkoll, Christine / Osterkamp, Ernst / Ott, Ulrich (Hg.): *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft,* Kröner, Stuttgart, 2004, S. 329-347.

Hamm, Peter: „Die (wieder) einleuchtende Welt. Peter Handkes Buch ´Der Chinese des Schmerzes´“. In: Melzer, Gerhard / Tükel, Jale (Hg.): *Peter Handke. Die Arbeit am Glück.* Athenäum, Königstein, 1985, S. 102-110.

Hansen, Olaf: „Die Muse Atropos. Überlegungen zu Peter Handke als schwierigem Erzähler“. In: Raimund Fellinger (Hg): *Peter Handke.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985, S. 216.

Haslinger, Adolf: „Die poetische Inszenierung des Ich bei Peter Handke”. In: Beutner, Eduard / Tanzer, Ulrike (Hg.): *Literatur als Geschichte des Ich.* Karlheinz Rossbacher zum 60. Geburtstag, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2000, S. 324-335.

Höller, Hans: *Wunschloses Unglück.* Kommentar, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, S. 96.

Honsza, Norbert: „Randbemerkungen zu Handkes Prosa“. In: Ders. (Hg.): *Zu Peter Handke. Zwischen Experiment und Tradition* (Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft; 61: LGW-Interpretationen). Klett, Stuttgart, 1982, S. 31-38.

Hyun, Jin Kim: „Über die ‘Schwelle‘ im Werk ‘Der Chinese des Schmerzes‘ Peter Handkes – Dichten und Denken mit Heidegger“. In: *Dogilmunhak. Koreanische Zeitschrift für Germanistik* 1/2003, S. 194-214.

Jacobs, Jürgen: „Autor und Autorschaft. in Peter Handkes ´Nachmittag eines Schriftstellers´“. In: Cassagnau, Laurent / Le Rider, Jacques / Tunner, Erika (Hg.): *Partir – Revenir. En route avec Peter Handke* (Publications de l’Institut d’Allemand d’Asnières 14). P.I.A. Asnières, 1992, S. 45-54.

Klug, Christian: „Peter Handkes frühe Postmoderne. Desintegration als Befreiung in ´Die Stunde der wahren Empfindung´“. In: Brauneck, Manfred (Hg.): *Der deutsche Roman nach 1945.* Buchner, Bamberg, 1993, S. 152-166.

Kniesche, Thomas W.: „Utopie und Schreiben zu Zeiten der Postmoderne: Peter Handkes ´Versuche´“. In: Jucker, Rolf (Hg.): *Zeitgenössische Utopieentwürfe in Literatur und Gesellschaft. Zur Kontroverse seit den achtziger Jahren* (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 41). Rodopi, Amsterdam/Atlanta, 1997, S. 313-336.

Kolleritsch, Alfred: „Die Welt, die sich öffnet. Einige Bemerkungen zu Handke und Heidegger“. In: Melzer, Gerhard / Tükel, Jale (Hg.): *Peter Handke. Die Arbeit am Glück.* Athenäum, Königstein, 1985, S. 111-125.

König, Peter: „Behausungsexplorierungen durch Distanznahmen. Epische Zeitkonzeptionen beim in Südkärnten geborenen Peter Handke“. In: Golec, Janusz (Hg.): *Der Schriftsteller und der Staat. Apologie und Kritik in der österreichischen Literatur.* Beiträge des 13. Polnisch-Österreichischen Germanistentreffens Kazimierz Dolny 1998. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, 1999, S. 277-292.

Köpnick, Lutz: „Zwischen Avantgarde und postmodernem Antidetektivroman. Eine Revision von Peter Handkes ´Der Hausierer´". In: Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): *verLOCKERUNGEN. Österreichische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Studien zu Walter Serner, Theodor Kramer, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Peter Handke und Elfriede Jelinek.* Edition Praesens, Wien, 1994, S. 95-127.

Kraus, Christine: „Literarische Vorbilder in Peter Handkes Roman ´Der kurze Brief zum langen Abschied´". In: *Österreich in Geschichte und Literatur* 3/1978, S. 174-180.

Lambrechts, Luc: „Von der Spätmoderne zu einer resistenten Postmoderne: über die Dynamik eines Literatur- und Kulturwandels". In: Harbers, Henk (Hg.): *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands?*. Rodopi, Amsterdam/Atlanta, 2000, S. 59-77.

Manthey, Jürgen : „Franz Kafka, der Ewige Sohn". In: Raimund Fellinger (Hg.): *Peter Handke.* Suhrkamp Taschenbuch Materialien, Frankfurt am Main, 1985, S. 382.

Melzer, Gerhard: „Der Dichter als Hüter der Verwandlung. Zur Wiederbelebung des Mythos bei Elias Canetti und Peter Handke". In: Melzer, Gerhard (Hg.): *Die verschwiegenen Engel*. Aufsätze zur österreichischen Literatur. Droschl, Graz/Wien, 1998, S. 119-134.

Mixner, Manfred: „Die Angst des Tormanns beim Elfmeter". In: Honsza, Norbert (Hg.): *Zu Peter Handke. Zwischen Experiment und Tradition* (Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft; 61: LGW-Interpretationen). Klett, Stuttgart, 1982, S. 39-54.

Müller-Frank, Wolfgang: „Vom habsburgischen zum jugoslawischen Mythos. Peter Handkes 'Die Wiederholung' (1986) – und jene Volten, die sich daran anschließen sollten". In: Ders.: *Komplex Österreich. Fragmente zu einer Geschichte der modenen österreichischen Literatur.* Verlagsgesellschaft, Wien, 2009, S. 341-354.

Nie Jun (Xi'an): "Die Ästhetik der Langsamkeit in Peter Handkes Erzählkunst". In: Wei, Liu / Müller, Julian (Hg.): *Österreich im Reich der Mitte* (Österreichische Literatur in China 1). Praesens, Wien, 2013, S. 149-158.

Norbert, Gabriel: „Das 'Volk der Leser'. Zum Dichtungsbegriff in Peter Handkes Tetralogie *Langsame Heimkehr*". In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 3/1984, S. 475-496.

Parry, Christoph : „Das sind jetzt die richtigen Bilder. Zu Peter Handkes erzählerischem und polemischem Umgang mit Bildern". In: Heimböckel, Dieter / Werlein, Uwe (Hg.): *Der Bildhunger der Literatur. Festschrift für Gunter E. Grimm*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005, S. 359-370.

Płusa; Czesław: „Handke. Steiner – Unterwegs zur Poetik des Ursprungs“. In: Kupczyńska, Kalina / Pełka, Artur (Hg.): *Repräsentationen des Ethischen. Festschrift für Joanna Jabłkowska* (Lodzer Arbeiten zur Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 2). Lang, Frankfurt am Main, 2013, S. 243-255.

Reinhardt, Stephan: „Handkes ´Tormann´, Handkes Skrupel“. In: *Text +Kritik* (Hg. Heinz Ludwig Arnold), Heft 24/24a, 1971, S. 53.

Šimon, Ladislav: „Zu philosophischen Aspekten der neueren Werke von Peter Handke“. In: Seifert, Walter / Eroms, Hans-Werner / Pongó, Stefan / Borsuková, Hana (Hg.): *Kontaktsprache Deutsch III*, Edition Praesens, Wien, 2000, S. 191-198.

Stiegler, Bernd: „Peter Handke: Der Traum von der Überwindung der Zeit durch die Erzählung als neuen Mythos“. In: Hilmes, Carola / Mathy, Dietrich (Hg.): *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung.* Westdeutscher Verlag, Opladen, 1998, S. 244-258.

Tabah, Mireille: „Landschaft als Utopie? Ästhetische Topographien in Peter Handkes Werk seit der Langsamen Heimkehr“. In: Haslinger, Adolf / Gottwald, Herwig / Freinschlag, Andreas (Hg.): *Abenteuerliche, gefahrvolle Arbeit. Erzählen als (Über)Lebenskunst.* Vorträge des Salzburger Handke-Symposions (Salzburger Beiträge 44; Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 432). Heinz, Stuttgart, 2006, S. 19-30.

Thuswaldner, Werner: „Handkes Heimkehr. Verfahrensweisen früher und heute“. In: Melzer, Gerhard / Tükel, Jale (Hg.): *Peter Handke. Die Arbeit am Glück.* Athenäum, Königstein, 1985, S. 31-44.

Todtenhaupt, Martin: „Unterwegs in der Sprache mit Heidegger und Handke“. In: Pankow, Christiane (Hg.): *Österreich. Beiträge über Sprache und Literatur* (Acta Universitatis Umensis 111). Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1992, S. 119-132.

Weiss, Walter: „Peter Handke ´Wunschloses Unglück´ oder Formalismus und Realismus in der Literatur der Gegenwart“. In: Honsza, Norbert (Hg.): *Zu Peter Handke. Zwischen Experiment und Tradition* (Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft; 61: LGW-Interpretationen). Klett, Stuttgart, 1982, S. 78-91.

2.2 Wissenschaftliche Studien, Monographien, Sammelbände

Amann, Klaus / Hafner, Fabjan / Moser, Doris (Hg.): *literatur/a.* jahrbuch 2011/12. Peter Handke gewidmet. Robert Musil-Institut der Universität Klagenfurt, Klagenfurt, 2012.

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Peter Handke.* Text + Kritik 24/24a, 2. Auflage, 1971.

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Peter Handke.* Text + Kritik 24/24a, 3. Auflage, 1976.

Barth, Markus: *Lebenskunst im Alltag. Analyse der Werke von Peter Handke, Thomas Bernhard und Brigitte Kronauer.* Deutscher Universitäts-Verlag, Wiesbaden, 1998.

Bartmann, Christoph: *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß.* Braumüller, Wien, 1984.

Betyna, Gabriele: *Kritik, Reflexion und Ironie. Frühromantische Ästhetik und die Selbstreferentialität moderner Prosa; Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß.* Shaker, Aachen, 2001.

Blattner, Kurt: *Zu Peter Handkes Sprachverständnis.* Schweizer Buchagentur, Bern, 1982.

Bossinade, Johanna: *Moderne Textpoetik. Entfaltung eines Verfahrens. Mit dem Beispiel Peter Handke.* Königshausen & Neumann, Würzburg, 1999.

Brueggemann, Aminia M: *Chronotopos Amerika bei Max Frisch, Peter Handke, Günter Kunert und Martin Walser.* Peter Lang, New York, 1996.

Butzer, Günter: *Fehlende Trauer. Verfahren epischen Erinnerns in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Wilhelm Fink Verlag, München, 1998.

Casson-Szabad, Christine: *Spiel der Welten. Fiktionalität als narratives Paradigma in Mittelalter und Postmoderne: von Gottfrieds „Tristan“ bis Peter Handke.* Palm&Enke, Erlangen und Jena, 2006.

Durzak, Manfred: *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur.* Kohlhammer, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, 1982.

Eifler, Margret: *Die subjektivistische Romanform seit ihren Anfängen in der Frühromantik. Ihre Existenzialität und Anti-Narrativik am Beispiel von Rilke, Benn und Handke.* Niemeyer, Tübingen, 1985.

Eun, Tscheong-Yun: *Auflösung der Identität in ´Die Angst des Tormanns beim Elfmeter´.* Dissertation, Aachen, 1996.

Fellinger, Raimund (Hg.): *Peter Handke.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985.

Franke, Sebastian: *Vergessen und Rettung. Erinnerungsstrukturen in Peter Handkes „Die Wiederholung" und Thomas Bernhards „Auslöschung. Ein Zerfall".* VDM, Saarbrücken, 2008.

Frietsch, Wolfram: *Peter Handke – C. G. Jung. Selbstsuche – Selbstfindung – Selbstwerdung. Der Individuationsprozess in der modernen Literatur am Beispiel von Peter Handkes Texten.* Neue Wissenschaft, Gaggenau, 2002.

Grabow-Ax, Dorit: *Geschichte schreiben. Geschichtsvermittlung in fiktiven (Auto-) Biographien.* Tectum Verlag, Marburg, 2007.

Haslinger, Adolf / Gottwald, Herwig / Freinschlag, Andreas (Hg.): *"Abenteuerliche, Gefahrvolle Arbeit". Erzählen als (Über)Lebenskunst.* Vorträge des Salzburger Handke-Symposions (Salzburger Beiträge 44; Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 432). Heinz, Stuttgart, 2006.

Hennig, Thomas: *Intertextualität als ethische Dimension. Peter Handkes Ästhetik ´nach Auschwitz´.* Königshausen & Neumann, Würzburg, 1996.

Herwig, Malte: *Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie,* DVA, München, 2010.

Himmelbauer, Susanne: *Im "Zwischenreich" der Erzählung. Peter Handkes Erzählpoetik am Beispiel des Romans „Der Bildverlust oder durch die Sierra de Gredos".* Diplom, Salzburg, April 2003.

Honsza, Norbert (Hg.): *Zu Peter Handke. Zwischen Experiment und Tradition* (Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft 61: LGW-Interpretationen). Klett, Stuttgart, 1982.

Hyun Jin Kim: *Wiederfindung der Sprache: das neue Verhältnis des Sprach-Ichs zur Welt bei Peter Handke seit dem Werk „Der Chinese des Schmerzes".* Freiburg, Diss. 2002.

Jurgensen, Manfred (Hg.): *Handke. Ansätze – Analysen – Anmerkungen* (Queensland Studies in German Language and Literature Band VII). Francke, Bern/München, 1979.

Kappes, Christoph: *Schreibgebärden. Zur Poetik und Sprache bei Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß.* Königshausen & Neumann, Würzburg, 2006.

Kastberger, Klaus (Hg.): *Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift.* Paul Zsolnay Verlag, Wien, 2009.

König, Hartmut: *Peter Handke. Sprachkritik und Sprachverwendung.* Beyer Verlag, Hollfeld, 1978.

Köppel, Peter: *Die Selbstreflexion des Erzählens bei Peter Handke. „Langsame Heimkehr" – „Die Lehre der Sainte-Victoire".* Köppel-Verlag, Baden, 1989.

Krajenbrink, Marieke: *Intertextualität als Konstruktionsprinzip.* Rodopi, Amsterdam—Atlanta, 1996.

Kraus, Christine M.: *Peter Handke als Prosaschriftsteller.* Dissertation, Minnesota, 1975.

Kuhn Zynda, Rose-Marie: *Sprache und Erzählstruktur im deutschen und französischen Roman der Gegenwart.* Dissertation, The Catholic University of Amerika, 1988.

Lampe, Gerhard: *Peter Handkes Prosa und das Thema der Subjektivität.* Fern-Universität – Gesamthochschule in Hagen, 1984.

Markolin, Caroline: *Eine Geschichte vom Erzählen. Peter Handkes poetische Verfahrensweisen am Beispiel der Erzählung ´Langsame Heimkehr´* (Germanic Studies in America 61). Lang, Frankfurt am Main/Bern, 1991.

Melzer, Gerhard / Tükel, Jale (Hg.): *Peter Handke. Die Arbeit am Glück.* Athenäum, Königstein, 1985.

Mixner, Manfred: *Peter Handke.* Athenäum, Kronberg, 1977.

Müller-Richter, Klaus (Hg.): *Der Streit um die Metapher. Poetologische Texte von Nietzsche bis Handke. Mit kommentierenden Studien.* Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt, 1998.

Nägele, Rainer / Voris, Renate: *Peter Handke* (Autorenbücher 8). Beck, München, 1978.

Neis, Edgar: *Erläuterungen zu Peter Handke: ´Die Angst des Tormanns beim Elfmeter´, ´Der kurze Brief zum langen Abschied´, ´Wunschloses Unglück´* (Königs Erläuterungen und Materialien 326). Bange, Hollfeld, 1978.

Nenning, Günther: *Wenn ich an Handke denke, denke ich an Dante oder Auf dem Läuterungsberg. Ein Fragment.* Wieser, Klagenfurt/Celovec, 2012.

Nyada, Germain: *Schreiben über mich selbst? Die (post-)moderne Autobiografik am Beispiel von Peter Handkes Versuchen.* Saxa, Berlin, 2008.

Pompe, Anja: *Peter Handke. Pop als poetisches Prinzip* (Literaturgeschichte in Studien und Quellen 15). Böhlau, Köln, 2009.

Pütz, Peter: *Peter Handke.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982.

Raatz, Inge: *Geschichten-Erzählen. Peter Handkes Weg zu einem neuen epischen Gattungsverständnis in seiner Tetralogie ´Langsame Heimkehr´.* Shaker, Aachen, 2000.

Rauscher, Susanne: *Aporien und Paradigmen des Erzählens in der österreichischen Prosa der sechziger Jahre. Gezeigt an Texten von Thomas Bernhard, Peter Handke und Michael Scharang.* Diss. Wien, 1993.

Renner, Rolf Günter: *Peter Handke* . Metzler, Stuttgart, 1985.

Richter, Anja Maria: *Das Studium der Stille. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur im Spannungsfeld von Gnostizismus, Philosophie und Mystik. Heinrich Böll, Botho Strauß, Peter Handke, Ralf Rothmann* (Berliner Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte 8). Lang, Frankfurt am Main/Wien, 2010.

Schlieper, Ulrike: *Die "andere Landschaft". Handkes Erzählen auf den Spuren Cézannes.* Lit, Münster/Hamburg, 1994.

Schnitzhofer, Maria: *Kontinuitäten und Diskontinuitätenim Werk von Peter Handke. Eine Untersuchung semantischer und narrativer Konstituenten.* Dissertation, Salzburg, 1990.

Sergooris, Gunther: *Peter Handke und die Sprache* (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Band 270). Bouvier, Bonn, 1979.

Siebert, Tilman: *Langsame Heimkehr. Studien zur Kontinuität im Werk Peter Handkes*. Cuvillier, Göttingen, 1997.

Sommerhage, Claus: *Romantische Aporien. Zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke.* Schöningh, Paderborn, 1993.

Strasser, Peter: *Der Freudenstoff. Zu Handke eine Philosophie.* Residenz, Salzburg, 1990.

Tabah, Mireille: *Vermittlung und Unmittelbarkeit. Die Eigenart von Peter Handkes fiktionalem Frühwerk (1966-1970).* Lang, Frankfurt am Main/Bern, 1990.

Thorne, Susan: *Disjunctive Discourses. Narrative dislocation in Johnson, Böll, Handke, and Bernhard.* Dissertation, Kingston, 2007.

Thornton, Thomas K.: *Die Thematik von Selbstauslöschung und Selbstbewahrung in den Werken von Peter Handke*. Lang, Frankfurt/Bern/New York, 1983.

Thuswaldner, Werner: *Sprach- und Gattungsexperiment bei Peter Handke. Praxis und Theorie.* Winter, Salzburg, 1976.

Uthoff, Jens: *Flickermaschine und Leuchtschrift. Wahrnehmung und Bewusstsein in mediatisierten Lebensräumen bei Rolf Dieter Brinkmann und im Frühwerk Peter Handkes* (Kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien 27). Institut für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien, Bremen, 2012.

Volker Michel: *Verlustgeschichten. Peter Handkes Poetik der Erinnerung.* Königshausen & Neumann, Würzburg, 1998.

Volker Schmidt: *Die Entwicklung der Sprachkritik im Werk von Peter Handke und Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung anhand ausgewählter Prosatexte und Theaterstücke*. Dissertation, Heidelberg, 2007.

Vollmer, Michael: *Das gerechte Spiel. Sprache und Individualität bei Friedrich Nietzsche und Peter Handke.* Königshausen & Neumann, Würzburg, 1995.

Voris, Renate: *Realismusprobleme im Gegenwartsroman: Drei Modelle.* Dissertation, Columbus, 1978.

Wagner, Karl: *Weiter im Blues.* Weidle, Bonn, 2010.

Wellershoff, Irene: *Innen und Außen. Wahrnehmung und Vorstellung bei Alain Robbe-Grillet und Peter Handke.* Fink, München, 1980.

Wernsdorff, Christian von: *Bilder gegen das Nichts. Zur Wiederkehr der Romantik bei Michael Ende und Peter Handke*. Schampel und Kleine, Neuss, 1983.

Winkelmann, Christine: *Die Suche nach dem „großen Gefühl". Wahrnehmung und Weltbezug bei Botho Strauß und Peter Handke.* Lang, Frankfurt am Main/Bern, 1990.

Wolf, Jürgen: *Visualität, Form und Mythos in Peter Handkes Prosa.* Westdeutscher Verlag, Opladen, 1991.

3 Theoretische Werke

Andreotti, Mario: *Die Struktur der modernen Literatur.* 5.Auflage, Haupt Verlag, Bern, 2014.

Bachtin, Michail: *Chronotopos,* Suhrkamp, Berlin, 2008.

Bal, Mike: *Naratologija,* Narodna knjiga Alfa, Beograd, 2000.

Barthes, Roland: *Das semiologische Abenteuer.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988.

Biti, Vladimir (Pr.): *Suvremena teorija pripovijedanja.* Globus, Zagreb, 1992.

Bogdal, Klaus Michael: *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung,* V&R, Göttingen, 2005.

Brecht, Bertolt: *Schriften zum Theater* (Hg. W. Hecht). Band VI, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1964.

But, Vejn: *Retorika proze /* preveo Branko Vučićević. Nolit, Beograd, 1976.

Doležel, Lubomir: *Poetike Zapada.* Svjetlost, Sarajevo, 1991.

Fludernik, Monika: *Einführung in die Erzähltheorie.* WBG, Darmstadt, 2006.

Genette, Gerard: *Die Erzählung /* aus dem Französischen von Andreas Knop*,* W. Fink, München, 1994.

Hauthal, Janine: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien,* De Gruyter, Berlin, 2007.

Heidegger, Martin: *Bitak i vrijeme* / preveo Hrvoje Šarinić. Naprijed, Zagreb, 1985.

Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks.* Reclam, Stuttgart, 2012.

Heidegger, Martin: *Unterwegs zur Sprache.* 15. Auflage, Klett-Cotta, Stuttgart, 2012.

Hempfer, Klaus W. (Hg.): *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne.* Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1992.

Hillebrand, Bruno: *Theorie des Romans, Erzählstrategien der Neuzeit.* 3. Auflage, J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 1993.

Hoffmann, Gerhard: *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman.* Metzler, Stuttgart, 1978.

Jannidis, Fotis: *Figur und Person.* Walter de Gruyter, Berlin-NewYork, 2004.

Kahrmann, Cordula/ Reiß Gunter / Schluchter Manfred: *Erzähltextanalyse. Eine Einführung mit Studien – und Übungstexten.* Athenäum, Königstein, 1986.

Kramarić, Zlatko (Pr.): *Uvod u naratologiju.* Revija, Osijek, 1989.

Lotman, Juri Michailowitsch: *Die Struktur literarischer Texte*. 4. Auflage, Fink, München 1993.

Ludwig, Hans-Werner: *Arbeitsbuch Romananalyse.* Band 12, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1982.

Marčetić, Adrijana: *Figure pripovijedanja.* Narodna knjiga / Alfa, Beograd, 2004.

Martinez, Matias, Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie.* 9. Auflage, C.H. Beck, München, 2012.

Nünning, Ansgar& Nünning Vera: *Neue Ansätze in der Erzähltheorie.* Band 4, WVT, 2002, S. 153-183.

Prins, Džerald: *Naratološki rečnik /* prevela Brana Miladinov. Službeni glasnik, Beograd, 2011.

Rimmon-Kenan, Šlomit: *Narativna proza /* prevod Aleksandar Stević. Narodna knjiga Alfa, Beograd, 2007.

Schneider, Ralf: *Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans*. Staufenburg Verlag, Tübingen, 2000.

Schramke, Jürgen: *Zur Theorie des modernen Romans.* C.H. Beck, München, 1974.

Schmidt, Wolf: *Elemente der Narratologie.* Walter de Gruyter, Berlin-New York, 2005.

Surkamp, Carola: „Die Perspektivenstruktur narrativer Texte aus der Sicht der *possible-worlds theory*: Zur literarischen Inszenierung der Pluralität subjektiver Wirklichkeitsmodelle“. In: Vera Nüning&Ansgar Nünning (Hg.): *Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts.* WVT, Trier, 2000, S. 111-132.

Surkamp, Carola: „Narratologie und possible-worlds theory: Narrative Texte als alternative Welten“. In: Ansgar Nünning&Vera Nünning: *Neue Ansätze in der Erzähltheorie.* Band 4, WVT, 2002, S. 153-183.

Stanzel, Franz: *Theorie des Erzählens,* 8. Auflage, V&R, Göttingen, 2008.

Ströker, Elisabeth: *Philosophische Untersuchungen zum Raum*. 2. Auflage, Klostermann, Frankfurt, 1977.

Wenzel, Peter (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse.* Band 6, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2004.

Б И О Г Р А Ф И Ј А

АНЂЕЛКА КРСТАНОВИЋ

Анђелка Крстановић рођена је 13.11.1971. у Брчком. Основну школу и музичку школу завршила је у Шамцу, те гимназију у Модричи и средњу медицинску школу у Добоју. 90-их година, за вријеме боравка у Њемачкој, полаже завршни испит за *Großes Deutsches Sprachdiplom* при Универзитету у Минхену. Након повратка уписала је студије њемачког језика и књижевности на Филолошком факултету у Бањој Луци, гдје је 2006. године дипломирала за укупним просјеком 9,3. Магистарски студиј окончава 2012. године на истом факултету са просјеком 10, те одбраном рада под насловом „Програми и манифести Курта Швитерса и Љубомира Мицића“. Од 2009. године запослена је као асистент, од 2012. године као виши асистент на студијском програму за њемачки језик и књижевност у Бањој Луци, на предметима њемачке књижевности из 19. и 20. вијека. Члан је Редакције часописа *Филолог,* те Редакције за издавачку дјелатност Филолошког факултета у Бањој Луци. Докторирала је 2016. године одбраном дисертације под насловом „Наративни поступци Петера Хандкеа“. Тежиште њеног научног интересовања је њемачка књижевност 20.вијека, филозофија и књижевност, наратологија, компаративно изучавање њемачке и српске књижевности.

СПИСАК ОБЈАВЉЕНИХ РАДОВА

Крстановић, Анђелка: „Феноменолошки приступ књижевном дјелу као модел тумачења“ У: *Радови* (Филозофски факултет Универзитета у Бањој Луци), бр. 13, 2010.

Крстановић, Анђелка: „*Merz* – аутономно крило дадаизма“ У: *Филолог* (Филолошки факултет Бања Лука), V/10, 2014.

Крстановић, Анђелка: „Goethes Begriff *Weltliteratur* in der Zeit der Globalisierung“ У: Зборник, Конференција германиста у Софији, 90 година германистике на Универзитету „Св. Климент Охридски“, Универзитет „Св. Климент Охридски“, Софија, 2015.

Прилог 3.

Изјава 1

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем

да је докторска дисертација

„Наративни поступци Петера Хандкеа“

„Narrative Procedures of Peter Handke“

- резултат сопственог истраживања,
- да докторска дисертација, у цјелини или дијеловима, није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам користила ауторска права и интелектуалну својину других лица.

У Бањо Луци 2.2.2017. године

Потпис докторанта

_____

Изјава 2

Изјава којом се овлашћује Универзитет у Бањој Луци
да докторску дисертацију учини јавно доступном

Овлашћујем Универзитет у Бањој Луци да моју докторску дисертацију под насловом „НАРАТИВНИ ПОСТУПЦИ ПЕТЕРА ХАНДКЕА“,
које је моје ауторско дјело, учини јавно доступном.

Докторску дисертацију са свим прилозима предала сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у дигитални репозиторијум Универзитета у Бањој Луци могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу креативне лиценце Креативне заједнице (*Creative Commons*) за коју сам се одлучила.

7. Ауторство
8. Ауторство – некомерцијално
9. **<u>Ауторство – некомерцијално – без прераде</u>**
10. Ауторство – некомерцијално – дијелити под истим условима
11. Ауторство – без прераде
12. Ауторство – дијелити под истим условима

У Бањој Луци 2.2.2017. године Потпис докторанта

_____

Изјава 3

Изјава о идентичности штампане и електронске верзије докторске дисертације

Име и презиме аутора: **Анђелка Крстановић**

Наслов рада: **„Наративни поступци Петера Хандкеа“**

Ментор: **проф. др Рада Станаревић**

Изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације идентична електронској верзији коју сам предала за дигитални репозиторијум Универзитета у Бањој Луци.

У Бањој Луци 2.2.2017. Потпис докторанта

_____

Прилог 2.

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ПОДАЦИ О АУТОРУ ОДБРАЊЕНЕ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Име и презиме аутора дисертације: **АНЂЕЛКА КРСТАНОВИЋ**

Датум, мјесто и држава рођења аутора: **13.11.1971, БРЧКО, БИХ**

Назив завршеног факултета аутора и година дипломирања: **ПРОФЕСОР ЊЕМАЧКОГ ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ, 2006. ГОДИНЕ**

Датум одбране магистарског рада аутора: **МАРТ, 2012. ГОДИНЕ**

Наслов магистарског рада аутора: **„ПРОГРАМИ И МАНИФЕСТИ КУРТА ШВИТЕРСА И ЉУБОМИРА МИЦИЋА“**

Академска титула коју је аутор стекао одбраном магистарског рада: **МАГИСТАР КЊИЖЕВНИХ НАУКА**

Академска титула коју је аутор стекао одбраном докторске дисертације: **ДОКТОР КЊИЖЕВНИХ НАУКА**

Назив факултета на коме је докторска дисертација одбрањена: **ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ, УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ**

Назив докторске дисертације и датум одбране: **„НАРАТИВНИ ПОСТУПЦИ ПЕТЕРА ХАНДКЕА“**

Научна област дисертације према CERIF шифрарнику: **H530**

Имена ментора и чланова комисије за одбрану докторске дисертације:
ПРОФ. ДР РАДА СТАНАРЕВИЋ (МЕНТОР), ПРОФ. ДР МИОДРАГ ЛОМА (ПРЕДСЈЕДНИК) И ДОЦ. ДР ЉИЉАНА АЋИМОВИЋ (ЧЛАН)

У Бањој Луци, дана 2.2.2017.

Декан

_____

Образац -3

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ
ПРИМЉЕНО: 30.09.2016
ОРГ. ЈЕД. 09 БР. 236/16

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФАКУЛТЕТ: ФИЛОЛОШКИ

ИЗВЈЕШТАЈ

о оцјени урађене докторске тезе

ПОДАЦИ О КОМИСИЈИ

Наставно-научно вијеће Филолошког факултета у Бањој Луци изабрало нас је на 77. сједници од 12. 04. 2016. године у комисију за преглед и оцјену докторске дисертације мр Анђелке Крстановић под насловом *Peter Handkes narrative Verfahren* (Наративни поступци Петера Хандкеа). Комисија је радила у саставу: 1. проф. др Рада Станаревић, ванредни професор, ужа научна област Њемачка књижевност, Филозофски факултет Пале Универзитета у Источном Сарајеву, ментор, 2. проф. др Миодраг Лома, ванредни професор, ужа научна област Општа књижевност и теорија књижевности, Филолошки факултет Београд Универзитета у Београду, члан и 3. доц. др Љиљана Аћимовић, доцент, ужа научна област Њемачка књижевност, Филолошки факултет Бања Лука Универзитета у Бањој Луци, члан.

Датум и орган који је именовао комисију. Састав комисије са назнаком имена и презимена сваког члана, звање, назив уже научне области за коју је изабран у звање и назив универзитета и факултета у којој је члан комисије запослен.

1. УВОДНИ ДИО ОЦЈЕНЕ ДОКТОРСКЕ ТЕЗЕ

Докторска дисертација мр. Анђелке Крстановић *Наративни поступци Петера Хандкеа* писана је на њемачком језику. Обим рада износи 300 компјутерских страница, садржи 846 фусноте и 206 библиографских јединица. Сачињавају га сљедећа поглавља: Увод (стр. 3–8), Досадашња истраживања (стр. 9–29), први дио (I) који обухвата анализу три Хандкеова прозна дјела, *Стрмљени*, *Торбар* и *Голманов страх од једанаестерца* (стр. 30–79), други дио (II, стр. 80–181) у коме се разматрају Хандкеове приповијетке *Кратко писмо за дуги растанак*, *Нежељена несрећа*, *Тренутак истинског осјећаја* и *Љеворука жена*, трећи дио (III, стр. 182–275) са анализама Хандкеових литерарних остварења *Спори повратак кући*, *Учење Свете Викторије* и *Прича о дјетету*, и на крају Закључак са погледом на будућа истраживања (стр. 276–283) и Библиографија (стр. 284–300).

а) Истаћи основне податке о докторској тези: обим, број табела, слике, број цитиране литературе и навести поглавља.

2.УВОД И ПРЕГЛЕД ЛИТЕРАТУРЕ

У Уводу (Einleitung) кандидаткиња образлаже оправданост тезе и циљ истраживања. Полазећи од чињенице да се у досадашњим истраживањима наративни проблеми истражују у појединачним дјелима, или се пак из компаративног угла сагледава издвојен наративни аспект, усмјерава свој истраживачки пројект на свеобухватнију анализу ширег опуса.

Приказујући развојни пут Петера Хандкеа у три хронолошке фазе, циљ рада је, како се износи у Уводу, да се напоредно утврди који наративни поступци карактеришу поједина Хандкеова дјела, да се извиди да ли се уз ове развојне фазе могу пратити одговарајући наративни модели, да би се коначно испитало да ли се може говорити и о једном јединственом метанаративном оквиру као основном моделу путем кога се испољава Хандкеова индивидуална поетика.

У наредном поглављу (Forschungsstand) даје се преглед досадашњих истраживања и најважнијих резултата оних радова који се баве анализом Хандкеових прозних дјела, а који су кандидаткињи били од користи у раду. Представљено је девет таквих студија и монографија, почев са Christine Mentschel Kraus (дисертација, 1975. г.), са анализама три Хандкеова прозна дјела из 60-их година, Rose-Marie Kuhn-Zynda (дисертација, 1988.) о језику и структури приповиједања у савременом њемачком и француском роману, Susanne Rauscher (дисертација, 1993.) о наративним парадигмама аустријске прозе 60-их година, Susan Thorne (дисертација, 2007.) о Јонсоновим, Беловим, Хандкеовим и Бернхардовим нарацијама, Aminia M. Brueggemann и монографија (из 1996. г.) о хронотопосу Америке код Фриша, Хандкеа, Кунерта и Валзера, до истраживачких радова о Хандкеу ауторки по имену Johanna Bossinade, Margret Eifler и Caroline Markolin (1999, 1985, 1991). Представљајући студије ових ауторки, кандидаткиња из њих извлачи оне аспекте, резултате и појмове који су значајни за њен сопствни рад, као што су: криминалистички роман, nouveau roman, антинаративни поступци, принцип монтаже, демонтажа наративних структура, брисање границе између аутора и приповједача и увођење појма приповједач/аутор, метанарација, хронотопос и сл. Сви ови и многи други појмови наћи ће се у главним излагањима кандидаткиње (поглавља I, II, III) о наративним поступцима Петера Хандкеа и она ће исцрпно цитирати не само Хандкеова прозна и поетолошка дјела него и одиста многобројне научне изворе.

а) Укратко истаћи разлог због којих су истраживања предузета и циљ истраживања;
б) На основу прегледа литературе сажето приказати резултате претходних истраживања у вези проблема који је истраживан;
в) Навести допринос тезе у рјешавању изучаване проблематике;
г) У прегледу литературе треба водити рачуна да обухвата најновија и најзначајнија сазнања из те области код нас и у свијету.

3. МАТЕРИЈАЛ И МЕТОД РАДА

У Уводу (Einleitung) кандидаткиња износи план истраживања и објашњава да ће се бавити најранијим Хандкеовим прозним стваралаштвом из шездесетих година, као првом критичком фазом када је писац приступио деконструкцији језичке и књижевне традиције, фазом која се наставља у седемдесетим годинама, као други период, када писац трага за аутентичним искуством и у својим дјелима описује непосредне догађаје једним исто тако аутентичним језиком, а да ће у оквиру треће стваралчке фазе Петера Хандкеа везану за осамдесете године, анализирати дјела из тетралошког комплекса *Спори повратак кући*, у којима се писац полако креће од тренутних искустава ка митском поимању језика.
Увод затим садржи одређење истраживачке методе. Она је тројака, аналитичка, компаративна и херменеутичка. Њено полазиште је да се наративни прозни текстови презентују посредством приповједача, како је изложено у Штанцеловој (Franza Stanzel) теорији приповиједања. А друго полазиште у анализи Хандкеових текстова јесте да ће се они испитивати у равни дискурса (тј. како се прича презентује: обликовање времена, модус, глас) и у равни приче (тј. шта се презентује: радња, фигуре, простор), што се базира на теорији Жерара Женета (Gerard Genette). Као допуна споменути су још и теоријски

радови Ралфа Шнајдера (Ralf Schneider), Герхарда Хофмана (Gerhard Hoffmann) и др.

а) објаснити материјал који је обрађиван, критеријуме који су узети у обзир за избор материјала;
б) дати кратак увид у примјењени метод рада при чему је важно оцјенити сљедеће:
в) да ли су примјењене методе адекватне, довољно тачне и савремене, имајући у виду достигнућа на том пољу у свјетским нивоима;
г) да ли је дошло до промјене у односу на план истраживања који је дат приликом пријаве докторске тезе, ако јесте зашто;
д) да ли испитивани параметри дају довољно елемената или је требало испитивати још неке, за поуздано истраживање;
е) да ли је статистичка обрада података адекватна;
ж) да ли су добивени резултати јасно приказани;

4. РЕЗУЛТАТИ И НАУЧНИ ДОПРИНОС ИСТРАЖИВАЊА

Прва фаза:

Први Хандкеов роман *Стршљени* (Die Hornissen) појавио се 1966. Идући корак по корак, од поглавља до поглавља, Анђелка Крстановић показује како у овом дјелу Хандке систематски разара све нивое епског жанра, и причу и ликове, и просторно-временски каузалитет, и саму приповједачку инстанцу. Дјело има елемената романа у роману: један (интрадијегетички) приповједач нејасно се сјећа неког романа у коме се јунак и уједно (метадијегетички) приповједач Грегор Бенедикт сјећа како му је умро брат. Тематски се прича унутрашњег романа врти око Грегора, с тим што је он, у потрази за братом, необјашњиво ослијепио. Причу започиње јунак романа у роману, но метадијегетички приповједач истовремено фунгира и као аутодијегетички приповједач, при чему се фокализација преноси на приповједачевог брата (отуд у казивању употреба коњунктива). Али тиме се ова намјерна наративна збрка и колоплет не завршавају, јер, износи кандидаткиња, у претпосљедњем поглављу романа се указује на постојање не једног него два оквира, из чега проистиче да је први приповједач онај који се сјећа прочитаног романа, а други, извандијегетички приповједач, онај који даје објашњење. То би све скупа значило да се овдје ради о тростепеном приповиједању, тј. о екстра, интра и метадијагези.

Други Хандкеов роман, *Торбар* (Der Hausierer, 1967) кандидаткиња анализира са становишта француског новог романа чији су представници Ален Роб-Грије и Натали Сарот извршили утицај на Хандкеа, па је он неко вријеме епску књижевну врсту посматрао као конструкцију, усмјеривши се на разарање миметичке илузије. Роман *Торбар*, износи Анђелка Крстановић, подијељен је у дванаест поглавља, а сваком од њих претходи теоријско разлагање, што има за резултат то да се овдје не излаже нека криминалистичка прича, него се тумаче шеме такве приче, с циљем да се обесмисле наративни принципи криминалистичког романа као најобичнијег конструкта. Како би разорио ову традиционалну форму, Хандке предузима неколико поступака: редукује фигуре, приповиједање је сведено на извјештај, драмски модус (директни говор) тек врло ријетко разбија монотонију површинског неповезаног описа; мјесто радње, као и сама радња остају затамњени; трећи елемент приче, мотиви, такође су разграђени путем поступка фрагментизације; илузија бива разбијена убацивањем метанарације: јавља се двоструки глас.

У трећем Хандкеовом дјелу из ове критичке фазе, у приповијеци *Голманов страх од једанаестерца* (Die Angst des Tormanns vor dem Elfmeter, 1970) долази до извјесног преокрета у нарацији. И ово је, као и претходно дјело, криминалистичка прича. У њој постоје два тока радње. Један је догађај, а други је стање. Но догађај, а то је убиство које је

починио некадашњи голман Јозеф Блох, се, супротно традиционалном криминалистичком жанру, испоставља тек као површинска структура, док Блохово шизофрено стање фунгира као дубинска структура и надређена, истинска прича, јер читаоцу скреће пажњу на отуђеност модерног човјека. Проучавајући шизофренију, Хандке је наиме спознао, износи се у раду кандидаткиње, да је радикална промјена свијести код одраслих могућа једино путем шизофреног шока, па је зато фигуру Јозефа Блоха поставио као модел: он ванјски свијет увијек погрешно тумачи, доживљава га као неку накарадну игру, у којој неће више да учествује. Насупрот њему налазе се друге фигуре, фигуре-улоге, фигуре-аутомати, постварене фигуре, и у складу с тим њихов језик је „залеђен". А Јозеф Блох, закључује А. Крстанаовић, човјек без посла, без жене и без пријатеља, коме је полиција на трагу због убиства, па зато бјежи у неко погранично мјесто, успијева да баш ту, на тој симболичној граници, док чека да га полиција ухапси, да преокрене свој положај: умјесто дотадашњег доживљавања свијета преко погрешно тумачених језичко-гестичких знакова, он (супротно истоименом јунаку Франца Кафке у роману *Процес*) почиње, мимо свих, па и језичких шаблона, да опажа свијет непосредно, чулно. А писац, у знак подршке свом јунаку, овај пут гради јасну перспективу приповиједања. Причу води не више непоуздани, већ један стабилан приповједач, а приповиједање се одвија из перспективе самог главног јунака.

Друга фаза:

Држећи се хронологије настанка, као и заједничких својстава, по којима се Хандкеова проза из 70-их година укључује у тзв. нови субјективизам, А. Крстановић у другу пишчеву стваралачку фазу сврстава приповијетке објављене 1972. године, *Кратко писмо за дуги растанак* (Der kurze Brief zum langen Abschied) и *Нежељена несрећа* (Wunschloses Unglück), а истом кругу са темом из интимног, брачног и породичног живота припадају и двије наредне приповијетке, *Тренутак истинског осјећаја* (Die Stunde der wahren Empfindung, 1975) и *Љеворука жена* (Die linkshändige Frau, 1976). И ове анализе кандидаткиње су, као и претходне, исрпне, детаљне, свеобухватне и поуздане. Пошто су изнесени основни подаци о Хандкеовом животу тих година (брачни проблеми, путовање у Америку, мајчино самоубиство, боравак у Паризу, рођење дјетета), и означени главни ликови и тема наведених приповиједака, приступа се појединачним тумачењима: На нивоу приче (histoire): радња, фигуре, простор, и на нивоу дискурса (discourse): вријеме, модус, глас – у првој приповијеци. Разматрају се, у другој приповијеци, аутор као приповједач и мајка као приповједачка фигура, што се надовезује на критику језика, познату већ из прве стваралачке фазе, језика као механизма друштва путем којег се врши насиље над личношћу све дотле док не дође до њеног потпуног демонтирања, до губљења воље за животом и, коначно, до – самоубиства. Управо овај аспект језика, демонстриран и реализован кроз цијелу приповијетку *Wunschloses Unglück*, навео је нашег преводиоца да наслов преведе, на први поглед необично, али у суштини адекватно, – као *Безжељна несрећа*. У интерпретацији треће приповијетке Анђелка Крстановић примјењује комбиновано Штанцелову и Женетову терминологију. Користи термине као што су приповједачка ситуација и он-приповједач (Erzählsituation, Er-Erzähler), односно екстрадијегетички приповједач и интерна фокализација (extradiegetischer Erzähler, interne Fokalisierung). У поглављу о фигурама и перспективи употребљава термине унутрашњи монолог и индиректни говор (innerer Monolog, indirektne Rede), али исто тако и појам Gedankenzitat (цитат мисли, заправо директни говор фигуре уз коришћење verbum dicendi), затим термине доживљени говор (erlebte Rede), али и термине модус, као и транспонирани и драмски модус (Modus, transponierter Modus, dramatischer Modus). Све то указује да кандидаткиња одлично познаје

теорију нарације, што самим тим доприноси да њене интерпретације буду изузетно богате. У анализи *Тренутка истинског осјећаја*, у поглављу о интертекстуалним аспектима приповијетке, уводи се, поред осталог, и термин претекст (Prätext). Хандке је, наиме, након првобитне деконструкције цјелокупног књижевног насљеђа, почео да у свом приповиједању успоставља мостове са писцима попут Кафке (мотив сна), Достојевског (мотив убиства) и Томаса Мана (провалија између човјека и свијета). Даље, у склопу појма хронотопос, Анђелка Крстановић говори о простору као семантичкој величини, било да га главни јунак приче доживљава као мрачно мјесто и лавиринт или као сунчани простор након кише са појавом дуге, било пак да се ради о спољњем односно унутрашњем простору који се у тренуцима психичке кризе главног лика пресијецају, док се вријеме обрађује као вријеме приповиједања и приповиједано вријеме (Erzählzeit, erzählte Zeit), али такође и као спољно вријеме, редуковано на пуко протицање (chronos) и унутрашње вријеме (kairos) у коме се одвија преображај свијести. У четвртој приповијеци, – овај пут главни лик је жена – Анђелка Крстановић, анализирајући вријеме на равни дискурса, долази до врло интересантних резултата, будући да ово дјело има филмску структуру и да је проистекло из првобитне форме филмског сценарија. У причи се приповиједа са дистанце, ради се о хетеродијегетичком приповједачу и екстерној фокализацији, о стратегији коју је један интерпретатор, износи Анђелка Крстановић, означио као аскетски спољни поглед. У филмском рјечнику овај поступак се зове camera-eye. А фигуре се представљене претежно у драмском модусу, кроз свој говор. И како год је цијела прича базирана на регистрирању појединих неповезаних секвенци, тако је и вријеме устројено по тим самосталним секвенцама, без аналепси и пролепси, само чиста садашњост. Поклапају се вријеме приповиједања и приповиједано вријеме, да би се на крају испоставило да вријеме постаје тематска величина. С друге стране, главна фигура, Маријане, за разлику од других фигура, не узима вријеме као физичко протицање, него га „поунутрашњује“, као духовну величину, тежећи да, мимо вањских токова времена, постигне, тако важну, контемплацију. Имајући у виду да се у приповијеци *Љеворука жена* примјењују поступци како литерарног тако и филмског медија, ваља ипак истаћи сљедеће: овај текст техником монтаже, својственој филмском медију, реализује оно што се не постиже преко приповједачке инстанце, остварује наиме и повезивање секвенци, остварује у појединим секвенцама и згушњавање, и развлачење времена (Zeitlupe), али исто тако и повратак у прошлост (Rückblende). Баш због тога ово Хандкеово дјело, по мишљењу критике, а то исто износи и Анђелка Крстановић, припада посебном типу књижевности.

Трећа фаза:

По обиму роман, а жанровски приповијетка, Хандкеово дјело *Спори повратак кући* (Langsame Heimkehr, 1979), сумира претходну стваралачку фазу тако што и оно одступа од уобичајених наративних шема и што се и овај пут животно искуство уско повезује са проблематиком приповиједања. Оно уједно отвара трећу фазу у Хандкеовом опусу, дајући назив једној тетралогији, у чији састав улазе још дјела *Учење Свете Викторије* (Die Lehre der Sainte-Victoire, 1980), и *Прича о дјетету* (Kindergeschichte, 1981), као и драмска пјесма *Über die Dörfer* (1981). Опсежна анализа овог значајног дјела које представља нову прекретницу у Хандкеовом раду Анђелка Крстановић је подијелила на два дијела. У првом је ријеч о теми, о главном лику Валентину Зоргеру, геологу, његовом боравку у далеком индијанском селу на Аљасци и повратку кући, у Европу. Значајно је то што се Зоргер јавља као „Umdenker“, онај који преокреће, преосмишљава и који изнова тумачи простор и вријеме. Простор постаје основа спознаје. Зоргер пише расправу „О просторима“

покушавајући да предочи првобитне законе као поновно враћање битка у простор, да битак учини присутним. Зоргер, тумачи Анђелка Крстановић, кроз своје рефлексије развија слике простора, повезујући прошлост са садашњошћу, а доживљава простор и синхроно, тако што доживљаје простора у својој фантазији чини свеобухватним, а самога себе просторно свеприсутним. У другом дијелу анализе ове Хандкеове приповијетке А. Крстановић освјетљава, поред већ познатих, и неке нове моменте у техници приповиједања. Овдје се он-приповједач само на први поглед јавља као неко ко није укључен у збивања. Но блискост између приповједача и фигуре се не остварује путем интерне фокализације, како би се очекивало, него на други начин. Пада у очи да приповједач на многим мјестима спонтано приказује збивања из унутрашњости фигуре и за то вријеме их још додатно допуњава, што противрјечи хетеродијегетичком посредовању приче испричане у претериту. Приповједач често износи и уметнута запажања, која су дата у загради, што ће рећи да не приповиједа из унутрашњости фигуре, већ да ту унутрашњост и он сам испуњава. Има и таквих мјеста гдје приповједач ословљава фигуру са „ти“ и тиме заправо разоткрива да се не ради о присности са фигуром него да он сам са собом разговара и аналитички развија сопствени животни положај. Прелазак приповједача у фигуру Зоргера на крају постаје трајно. Он се Зоргеру обраћа присним „Ти“.

Да је приповијетка *Спори повратак кући* аутобиографског карактера, потврдио је Хандке у наредном дјелу. У том дјелу, чији је наслов код нас преведен као *Поука планине Sainte-Victoire,* можемо да прочитамо: „Али геолог се још прије европског копна поново вратио у мене, а ја сам у оном међувремену опет становао у Берлину“. Или: „Зоргера, геолога, преобратио сам у себе и тако је био ... у многоме и надаље дјелотворан“. Сљедећи корак који је Хандке направио у формирању своје поетске методе одразио се у наративној равни овако: Он-приповједач из *Спорог повратка кући,* који кроз фигуру пројицира сопствене доживљаје, у наредном прозном дјелу, *Учење Свете Викторије,* јасно и дефинитивно се разоткрива као пишчево ја (Schriftsteller-Ich). Тај ја-приповједач, износи А. Крстановић, подијељен је на ја које приповиједа и ја које доживљава (erzählendes Ich, erlebendes Ich), Првоме, приповједном ја додијељене су рефлексије, закључци и ставови према умјетности и сходно томе казивање се одвија у претериту, док је доживљајно ја врло често ограничено на презент. Али много важније од ове подјеле улога у приповиједању јесте заправо установљење аутора/приповједача: аутор износи оно што заиста доживљава, а приповједач то преводи у умјетничку форму. Хандке се тих година много бавио Сезаном. У два наврата је ишао на планину Сент-Виктоар, коју је Сезан често сликао у својим пејзажима. Увјерио се Хандке лично да на тим Сезановим сликама ништа није измишљено, оне су реализација овоземаљског, па га је то инспирисало да умјетничке претпоставке за настанак књижевног дјела предочи преко аутентичног доживљаја. Или, како тумачи А. Крстановић: „Превођење аутентичног доживљаја у писану форму, којом приликом се искључује све што је измишљено, а успјешна спознаја се постиже путем слободне фантазије у трезвеном стању, које је непосредно везано за стварност, наводи приповједача на једно даље становиште. Он више не бира фиктивне фигуре и измишљене приче за своја писана дјела, него једно аутобиографско ја у садашњости“.

На крају свог рада кандидаткиња се, са истом пажњом као и у претходним излагањима, посветила Хандкеовој *Причи о дјетету.* Са овим дјелом завршава се епски дио тетралогије. Оно се заснива на аутентичним догађајима из пишчевог живота. Хронолошки развој дјетета прати се од рођења, преко селидбе у Париз, повратка у Њемачку, личног одгајања дјетета након развода, новог пресељења у Париз и искустава са иностраним

школама, до повратка у Њемачку, путовања оца око свијета у трајању од годину дана и завршног насељавања у граду гдје се говори њемачки језик како би се дијете школовало у сопственом језичком простору. У причи су отац и кћи означени као дијете и као одрасли (der Erwachsene). Одрасли дијете доживљава као прописмо, тумачи А. Крстановић, као идеално прастање духа. У свакодневици развија са дјететом бајковиту слику о једном прастаром односу између одраслог као заштитника и васпитача и дјетета као нове наде за историју свијета. Индивидуална потрага за спасом, закључује А. Крстановић, постаје мит о свијету (Welt-Mythos). Аутобиографско укида фикцију, а упркос томе је свеобавезујуће.

Ослањајући се на анализу пропитаних дјéла, кандидаткиња долази до закључка да се питање аутентичног доживљаја и његовог преношења у одговарајући наративни модел може окарактерисати као кључно питање, које аутора заокупља већ од раних 60-их година у његовом програмском есеју *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* и протеже се кроз све фазе испитаног корпуса. На том полазишту Хандке деконструише у својој првој фази стваралаштва устаљене наративне моделе са циљем изналажења продуктивних модела за једну оригиналну поетику поништавања фикције, што добија јасније обрисе у другој фази, а своје назнаке већ у првом роману *Die Hornissen*. Пропитивања положаја субјекта у свијету и конституисање идентитета прати синхроно развојни пут поетике у погледу наративних модела, те се таква поетика, према кандидаткињи, може означити као егзистенцијална поетика. Она се базира на рефлексији и опису процеса свијести, одбацивању појмовне спознаје и концентрацији на појединачни доживљај. На нивоу дискурса, износи се у закључку, овај тематски комплекс досљедно се спроводи путем унутрашње перспективе, успоравања времена приповиједања, преливања времена у тематску раван и одбацивању аукторијалне форме. Посматрање конституисања идентитета као процеса маркира се у причи отвореним крајем, а квалитативна фаза у развоју очитује се као естетско формулисање увида. У тетралогији, сумира кандидаткиња, заокружује се развојни тематски комплекс одвајања, преображаја и креативног битисања у предочавању субјекта коме је узор природа. У помирењу људске историје са основним начелима постојања он иступа у улози посредника и нуди човјечанству обновљен мит. У тетралогији као посљедњој фази отвара се у равни фигура коначно простор за Другог, те би у даљим истраживањима, како се наводи, требало пропитати даљи развој на нивоу констелације фигура. Осим тога, специфичне језичке конструкције, од партиципа, преко инфинитивних конструкција, па до неологизама и архаичних израза прате предочавања аутентичног доживљаја, те би у будућим истраживањима ваљало пропитати и однос између слика пуког мировања у датом свијету и њихове језичке интерпретације. Кандидаткиња отвара ново поље истраживања и у односу на питање аутотекстуалности и његове функције као новог момента који се појављује у завршној, трећој фази, као и питање даљег развоја ауторства у односу на форму приповиједања.

а) Укратко навести резултате до којих је кандидат дошао;
б) Оцијенити да ли су добивени резултати правилно, логично и јасно тумачени, упоређујући са резултатима других аутора и да ли је кандидат при томе испољавао довољно критичности;
в) Посебно је важно истаћи до којих нових сазнања се дошло у истраживању, који је њихов теоријски и практични допринос, као и који нови истраживачки задаци се на основу њих могу утврдити или назирати.

5. ЗАКЉУЧАК И ПРИЈЕДЛОГ

Пошто је прегледала и проучила докторску дисертацију мр. Анђелке Крстановић коју је она

предала под насловом *Peter Handkes narrative Verfahren,* комисија је дошла до закључка да се ради о изузетно систематичном и досљедно спроведеном научном истраживању, које ће имати одјека и у домаћем и у страном књижевно-научном свијету, па стога предлажемо Наставно-научном вијећу Филолошког факултета у Бањој Луци да кандидаткињу позове на усмену одбрану.

а) Навести најзначајније чињенице што тези даје научну вриједност, ако исте постоје дати позитивну вриједност самој тези;
б) Ако је приједлог негативан, треба дати опширније образложење и документовано указати на учињене пропусте, односно недостатке написане докторске тезе.

u Banjoj Luci,
28.09.2016.

ПОТПИС ЧЛАНОВА КОМИСИЈЕ

1.
2.
3.
4.
5.
6.

ИЗДВОЈЕНО МИШЉЕЊЕ: Члан комисије који не жели да потпише извјештај јер се не слаже са мишљењем већине чланова комисије, дужан је да унесе у извјештај образложење, односно разлог због којих не жели да потпише извјештај.