



Alexander Honold

Der Erd-Erzähler

Peter Handkes Prosa der Orte,
Räume und Landschaften



J.B. METZLER



J.B. METZLER

Alexander Honold

Der Erd-Erzähler

Peter Handkes Prosa der Orte,
Räume und Landschaften

Mit 13 Abbildungen

J. B. Metzler Verlag

Der Autor

Alexander Honold ist Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Basel. Zu seinen Schwerpunkten gehören interkulturelle Literatur, Erzählforschung, Landschafts- und Reiseprosa.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-04536-2

ISBN 978-3-476-04537-9 (eBook)

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

J. B. Metzler ist Teil von Springer Nature

Die eingetragene Gesellschaft ist Springer-Verlag GmbH Deutschland

www.metzlerverlag.de

info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart (Foto: © Renate von Mangoldt, Berlin)

Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

J. B. Metzler, Stuttgart

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, 2017

Inhalt

1 Der Erzähler vor Ort	1
2 »Achtung, Hornissen!« Eine Erinnerungslandschaft im Sprachexperiment	14
Gebrauchsanweisungen, Gebrauchsverweigerungen	14
»Romanlang all die Geschichten der Gleichzeitigkeit«:	
»Die Hornissen«	22
Unter Brüdern	29
Ins Auge. Exerzitien in teilnehmender Beobachtung	43
Das alles sind nur Beispiele	55
3 Der amerikanische Raum. Die Verfertigung einer Landschaft	64
Amerika. Augenblicke	64
On the Road	74
Die ungleichen Teile	87
The Yellow Ribbon	96
4 »Langsame Heimkehr« und die Suche nach Formen	106
Der Einsatz	106
»Zurück zu«. Die Ästhetik des Rückwärtsgehens	113
Der Rand und das Ganze	125
Der geologische Blick	138
Aufbruch und Widerstreben	149
Die Krise des Zurückgekehrten	160
Zu den Erdformen unterwegs	169
5 Entzifferung der Bilderschrift: »Die Lehre der Sainte-Victoire«, »Die Wiederholung«	180
In den Farben der Sainte-Victoire	180
Die ambulante Annäherung	191
Bild und Schrift	208

Transponierte Erdbetrachtung	222
»Die Wiederholung« – Chiffren einer zweifachen Landschaft	232
6 Salzburger Fluchten. »Der Chinese des Schmerzes«,	
»Nachmittag eines Schriftstellers«	245
Das Modell der stationären Schriftsteller-Existenz	245
Triangulationen eines Erzählgebiets	259
Fugen und Friktionen	274
7 Der Gegenwart Gelenke eingezogen.	
Der »Versuch über die Jukebox«	293
Die Zeit der Versuche	293
Orte der Jukebox	301
Der Auftritt der Musik	311
Ins Erzählen kommen. Der Weg des Schreibens	320
8 Jugoslawische Ökumene, »Morawische Nacht«.	
Topographie eines Zerfalls	326
Von Österreich nach Jugoslawien: Die Erneuerung des Habsburger	
Vielvölker-Mythos	326
Grenze, Brücke, Fluss: Erkundung einer Kriegslandschaft	335
»Die morawische Nacht«. Orte, Namen und Räume in	
der Synekdoche	356
»Die morawische Nacht«. Rundreise eines Schriftstellers	370
»Die morawische Nacht«. Wanderung und Versammlung,	
oder: Stifter contra Hofmannsthal	380
9 Eine Chronik von Wasser und Land.	
»Mein Jahr in der Niemandsbucht«	396
Der Ort des Erzählens	399
Die Erzählung als Ort	416
Niemandes Bucht. Eine Landschaft aus Wasser	432
Die erste Verwandlung. Von der Krise des Schriftstellers	
zur Beschreibung von Bewegungsmustern	440
Die zweite Verwandlung: Von den Reise-Erfahrungen zum Buch der	
Freunde	448
Im Lauf der Zeit	459

10 Zur Ökonomie des Gehens. »Der Bildverlust«	471
Aufbruch und Autorschaft	471
Formen und Rhythmen: Der Weg in den Bildraum des Textes	483
»Die Passgängerin«	498
Gegenorte. Das Dorf und die Weltwirren	518
Literaturverzeichnis	545
Danksagung	564
Drucknachweise	565
Abbildungsnachweise	566

1 Der Erzähler vor Ort

Bei den Titeln seiner Bücher hat Peter Handke, und haben auch seine Verleger und Lektoren, oft eine glückliche Hand bewiesen, mit manchen einen geradezu sagenhaften Erfolg lanciert. So machten etwa die *Publikumsbeschimpfung*, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, *Der kurze Brief zum langen Abschied*, *Wunschloses Unglück* oder *Die linkshändige Frau* als geflügelte Wendungen Karriere, bekannt auch in Kreisen, die überwiegend nicht aus den Lesern der genannten Bücher bestehen. Der Verbreitungsgrad dieser Formulierungen ist nur ein kleines Indiz für die öffentliche Bekanntheit ihres Autors, allerdings ein aufschlussreiches, belegt er doch das Sensorium Peter Handkes für auffällige Prägungen, die zwar leicht *neben* den gewöhnlichen Ausdrucksmustern und Denkformen liegen, aber doch auch nicht zu weit davon abweichen, um noch allgemeine Resonanz zu finden. Nach der Einsicht des Pilznarren zeigen sich die besten Findeplätze nicht auf dem Hauptweg, sondern knapp daneben.¹ Eine gewisse Reserviertheit gegenüber der Welt kultureller Konventionen vereint sich bei diesem Autor mit dem nachdrücklichen Beharren auf der Wirkungsmacht seiner eigenen Kreationen, bei denen sich das Talent zur Findigkeit und Prägnanz keineswegs in den eingängigen Überschriften erschöpft. In einem Aphorismus aus dem Journal *Das Gewicht der Welt* umschreibt Handke »Literatur« programmatisch als die Aufgabe, »die noch nicht von Sinn besetzten Orte ausfindig [zu] machen« (GW, 276). Diesem Motto folgend, richtete sich seine literarische *inventio* jederzeit darauf, den Gemeinplätzen dezidiert aus dem Wege zu gehen, um aus der Abkehr vom Gängigen heraus solchen Orten eigenen Sinns auf die Fährte zu kommen. Das belegt einen räumlichen Spürsinn, wie er auch den erfolgreichen Pilzesucher auszeichnet.

Verbunden mit diesem schlafwandlerischen Faible für Gegenstände und Themen leicht neben der Hauptlinie, aber noch im lohnenden Korridor der allgemeinen Aufmerksamkeit, hat Peter Handke wiederholt auch ein Geschick für effektvolle Gelegenheiten an den Tag gelegt, welches ihn gleichfalls mehrfach haarscharf aus dem *mainstream* herauskatapultierte. Sein Zeitgefühl ließ ihn instinktsicher den günstigsten, vielleicht sogar den einzig richtigen Moment ergreifen, als es darum ging, unter den Altvorderen der literarischen Gruppe 47 bei deren erlauchter Tagung an der Princeton University die kritische Stimme zu erheben. Unvermutet, und überraschend widerstandslos, hatte Handke mit seiner zaghaften Wortmeldung, und mehr noch mit seinem legendären Automaten-Selbstporträt, binnen kurzem eine neue Ära der deutschsprachigen Literatur eingeleitet.² Dass solches *timing* freilich auch in der Wahl des unglücklichsten aller Momente zur öffentlichen Repräsentation bestehen kann, unterstrich der Schriftsteller im März 2006 mit seiner Teilnahme an der Beisetzung des für seine großjugoslawische Kriegspolitik und seinen autokratischen Führungsstil berüchtigten serbischen Staatspräsidenten Slobodan Milošević,

1 MJN, 525 ff.; VP, 134.

2 Magenu: Princeton 66, 174–181. Die von Christoph Bartmann (Die Mitteilung der Scheu, 218) an Handkes berühmter Automaten-Photographie festgestellte Geste einer »aggressiv[e] Scheu« trifft auch die Auftrittsgebärde von Princeton recht genau.

für dessen Haltung Handke schon in den neunziger Jahren und noch während des Haager Kriegsverbrechertribunals demonstratives Verständnis gezeigt hatte.

Gute Stunde, böse Stunde. Die Glückskonjunktur des jungen Handke mag Ende der sechziger Jahre zu rasch und um ebenso viel zu hoch ausgeschwungen sein,³ wie umgekehrt die ihm entgegenschlagende Geringschätzung in den folgenden Zeiten um einiges zu maßlos und unbegründet verächtlich ausfiel. Dem einen Kritikerlager gerierte sich der Schriftsteller seit der Erzählung *Langsame Heimkehr* von 1979 zu priesterlich und wehevoll, dem anderen galt er schon mit seiner Slowenien-Elegie zu Beginn der postjugoslawischen Zerfallskriege in den neunziger Jahren als Inbegriff ideologisch verbogener antiwestlicher Militanz. In der Spätphase wiederum verlegt sich Handkes provozierende Attitüde des weltfrommen »Gutheißens«⁴ auf eindrucksvolle, von langem Atem getragene Landschafts-Erzählungen aus der Pariser Niemandsbucht oder der morawischen Nacht des Balkans. Ein altmodisches Widerstreben gegenüber der funktionalen, virtuell gesteuerten Welt formuliert diese Prosa der Bodenhaftung mit ihrer abformenden Umständlichkeit, kulminierend in *Der Bildverlust* mit den spanischen Wanderungen einer vielseitig begabten Bankmanagerin, an deren Konzept einer weiblich-ökologischen Alternativfigur Peter Handke mit der *Obstdiebin* des Jahres 2017 als (s)einem »letzten Epos« wieder anknüpft.

Malheur und Bonheur verhalten sich in diesem Schriftstellerleben zueinander wie die vom Sinn schon besetzten und die noch als abwegig geltenden Gemeinplätze, deren erfolgreiche Usurpation Handke oft gerade durch seine Abkehr ins scheinbar Private gelang. Es charakterisiert diesen Autor nicht so sehr als Person, sondern zumal und vor allem in seinem Schreibverhalten, sich klarzumachen, wie sehr seine habituellen und oftmals irritierenden Eigenarten immer auch mit der Wahl distinkter literarischer Eigenorte und Eigenzeiten verbunden waren. Insofern muss zu den vielversprechenden Überschriften und Werkprogrammen auch der folgende Sammeltitle gerechnet werden: *Meine Ortstafeln. Meine Zeittafeln*. Wie lakonisch und zugleich bedeutungsschwer sind in diesem Jubiläumsband aus dem Jahr 2007 Handkes Literatur- und Kunst-Essays aus vierzig Jahren der streitbaren Zeitgenossenschaft und der ästhetischen Reflexion zusammengefasst worden. Im possessiven »Mein« behauptet sich rückblickend der Dichter nochmals als »bekennender Subjektivist«,⁵ der von Beginn an »nur ein Thema« verfolgte, nämlich »über mich selbst klar, klarer zu werden«, und es deshalb schon in den Zeiten der politisierten Literatur darauf angelegt hatte, sich »als Bewohner des Elfenbeinturms« bezeichnen zu lassen.⁶

Doch ordnen Handkes Beiträge (zur eigenen Poetik, zu literarischen Traditionen und Werken zeitgenössischer Kollegen) den erklärten Turmbewohner dann doch verbindlich und materialreich in die Diskurse und Kontexte, Zeitläufte und Wirkungsräume ein, an denen sich sein literarisches Werk rieb und formte, aus denen es hervorging, mit denen es überkreuz lag. Die abgezielte Zeitspanne greift mit ihren historisch gewordenen Wegmarken zurück bis ins legendäre Jahr 1967, erinnert an

3 Terhorst: Die Entstehung literarischen Ruhms, 1–6, 234 ff., 241–244.

4 Zu Handkes »Programm des literarischen Gutheißens« Damerau: So oder so: Bernhard und Handke, 43.

5 Gottwald: Von Namen, Augenblicksgöttern und Wiederholungen, 151.

6 Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms (1967); MOMZ, 44.

Handkes Debütwerk *Die Hornissen* und die Folgen des spektakulären Auftritts von »Princeton 66«; literarische Initialzündungen eines noch nicht Fünfundzwanzigjährigen, der auftrat »wie der fünfte Beatle«. ⁷ Seither sind nun fünfzig Jahre vergangen; davon keines, in dem Peter Handke, gesegnet mit einer unbändigen und nicht versiegenden literarischen Produktivität, nicht mindestens ein neues Werk oder gleich deren mehrere – Erzählungen, Essays, Theaterstücke und Filmbücher – herausgebracht hätte. Das weitgespannte Œuvre, welches allein mindestens vier Dutzend an größeren Prosa-Erzählbänden und Aufzeichnungen umfasst, ist in seinen Dimensionen kaum mehr zu überblicken. Hinzu kommen »Gelegenheits-Arbeiten« wie Handkes Übersetzungen und seine Beschäftigungen mit den Werken von Kollegen. Seine tätige Unterstützung für literarische Texte, denen zuvor nicht die gebührende Aufmerksamkeit widerfuhr, dokumentiert ein im Winter 2015 zum Geburtstag des Autors erschienener Band mit Handkes gesammelten Besprechungen der Arbeiten Dritter. »Begleitschreiben« nennt sie der Untertitel; überschrieben aber ist der Band mit *Tage und Werke*; einfach und schlicht, aber an große Vorbilder erinnernd, variiert dieser Titel doch die *Werke und Tage* Hesiods, deren prägnante Verzahnung von astronomischem Kalenderlauf und agrikulturellem Handlungswissen – vor und dann neben den von Handke noch intensiver rezipierten *Georgica* Vergils – zur klassischen Formel für die Methodik und Systematik des Landlebens geworden war. ⁸

Die Prosawerke Peter Handkes sind Orts- und Zeitmarken eigener Art; und dies nicht nur, weil viele von ihnen wie in einem Signierakt von der Hand des Autors abschließend mit der resultativen Angabe ihrer Schreiborte und Entstehungszeit versehen wurden. Die erzählende Darstellung ergeht sich in weiten Räumen, und sie fordert und bietet beim Lesen scheinbar unbegrenzte Reserven an Zeit. »Erzählen ist bei Handke [...] nicht referenzlos, aber intransitiv«; ⁹ es erzeugt Ausgedehtheit und Verlaufslinien, ohne dabei auf eine Absicht hinlenken zu müssen. Dabei weitet sich der Erzählvorgang nach Maßgabe seiner Themen, Schauplätze und Motive zu chronotopischen Modellbildungen. Handkes Darstellungsweise arbeitet, wie diejenige des von ihm so geschätzten Malers Paul Cézanne, vorzugsweise an und mit räumlich konkretisierten Situationen: *sur le motif*, »vor Ort«. ¹⁰ Mit auffallender Kontinuität erzählen Handkes Texte vom Wohnen und Reisen, vom Leben in Städten und Landregionen, von der natürlichen Formenvielfalt an Bergen und Buchten, die in ihren charakteristischen Ausprägungen und Grenzlinien detailreich und aufwendig erkundet werden. Und sie geben damit nicht nur Raum, sondern Zeit; wiederholt drückt sich sogar in den Werktiteln explizit die Thematisierung einer bestimmten Zeitspanne aus, der Stunde (der wahren Empfindung), des (geglückten) Tages und des Jahrs (in der Niemandsbucht), oder gar (im Gedicht) der Dauer als solcher. ¹¹ Ausgedehntes Erzählen erfolgt genuin in temporalen Formen des Maßes und der Maßlosigkeit, die erst durch ihr Ausgestaltetwerden jeweils als gelebter und erfüllter Zeitraum erfahrbar werden.

7 Claus Peymann, in mündlicher Erinnerung; Herwig: Meister der Dämmerung, 145.

8 Schmidt-Dengler: Laboraverimus, 163.

9 Michler: Epos und Gattungsproblematik, 130.

10 Adriani: Paul Cézanne, 27.

11 Gottwald: Von Namen, Augenblicksgöttern und Wiederholungen, 147.

Orte und Zeiten, Werke und Tage. Und dies nun für eine mehr als ein halbes Jahrhundert umfassende Schriftstellerexistenz. Was bleibt davon über den gegenwärtigen Ort, über das Schreiben und Lesen des heutigen Tages hinaus? Gemäß dem alten Wahlspruch *ars longa, vita brevis* stemmt sich das künstlerische Gestalten gegen die Kürze der eigenen Existenz und sieht sich zugleich doch selber in den Strom der Vergänglichkeit geworfen. Schon im Akt der Formgebung und in der künstlerischen Werkgestalt schwingt der Vorgang erneuter Auflösung mit, nicht viel anders als bei den vom Spiel der Wellen absichtslos weggespülten Sandburgen und eingeritzten Zeichnungen am Meeresstrand. Den Gang seiner Tage und Werke durch die Tätigkeit unablässigen Schreibens und Lesens zu bestimmen, ist für Peter Handke wie für viele andere Schriftsteller kein geschäftsmäßiger Beruf, sondern eine Existenzweise.

Kaum eines der umfangreicheren Erzählwerke, das nicht genuin von einem Schreibprojekt handelte, vom »Recht zu schreiben« (LSV, 70), der Niederschrift von Aufzeichnungen und der Anfertigung eines Textes. Der Einsatz, den Handke literarisch jeweils aufs Spiel setzt, gilt dabei sowohl dem Schreiben als »Praxis [...] der Formsuche«, wie auch der »Anstrengung, an die Form eine Existenz zu knüpfen.«¹² Letztlich wohl schon seit seiner Gymnasialzeit im Priesterseminar Tanzenberg und unter dem für die literarische Sozialisation prägenden Regiment des *Aufsatz-Schreibens*¹³ stellt für den Autor die Verfertigung von schriftlichen Leistungen so etwas wie eine artistische Legitimationsfigur des begabten Außenseiters dar. »Dort habe ich mit zwölf Jahren zu schreiben angefangen. Seitdem habe ich nicht mehr damit aufgehört.«¹⁴ Der Schreibakt gleicht einer zweiten Geburt, mit ihm erschafft sich der Schreibende den Übertritt ins eigene, eigentliche Leben. Primäre Adressaten (die Eltern also) der ersten freien Schreibebeiten waren der Deutschprofessor Reinhard Musar, Lieblingslehrer und Mentor in der »kältesten Fremde« der Internatswelt, und die eigene Mutter, die in Handkes Vorstellung »immer die erste Leserin seiner Texte« blieb.¹⁵ Fleißiger, gründlicher und erfolgreicher kann man die Rechtfertigung des Lebens durch die Schrift nicht ableisten, als es dieser wohl produktivste und wirkungsmächtigste deutschsprachige Autor der zweiten Jahrhunderthälfte in den nun mehr als fünfzig Jahren seines öffentlich beglaubigten Schriftstellertums vollbracht hat. Der poetologisch etablierten autorschaftlichen Phantasie, sich einen *Namen* zu machen, folgt Peter Handke hierbei nur bedingt, kontrapunktieren diesen doch wiederholt die Figuren-Auftritte als odysseischer *Niemand*, so dass die stolze Präsentation der Leistung mit dem listenreichen Entzug der Person einhergeht.

12 Bartmann: Suche nach Zusammenhang, 217.

13 Zur Sozialisationsfunktion schulischen Schreibens im preußischen Reformmodell und zur Karriere des von der Kunsterziehungsbewegung der Moderne etablierten »freien Aufsatzes« vgl. Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900, 65–75, 336–338.

14 Zit. nach Haslinger: Jugend eines Schriftstellers, 91.

15 Löffler/Stackl: Die Leiden des jungen Peter Handke, 50; zu Musars Fördererfunktion bes. Haslinger: Jugend eines Schriftstellers, 33–37; vgl. Herwig: Meister der Dämmerung, 88ff; zur Rolle der Mutter ebd., 104.

Handkes Schreibwerk ist ein konsistenter, unablässiger Akt der Selbstmitteilung, dessen unübersehbar *autofiktionaler Kernbestand*¹⁶ nicht so sehr in der *Verarbeitung lebensgeschichtlichen Materials* (dies auch), sondern in der *Perpetuierung der generativen Ausgangslage* durch das Weiterschreiben besteht. Die persönliche Kontinuität des Autorlebens zu den daraus hervorgehenden Texten entsteht einerseits durch die Anlage korrespondierender *Situationen und Resonanzräume*, andererseits durch die unermüdliche kompositorische Vernetzung von *Tagen und Werken*. Auf die Leiderfahrung durch den Tod der Mutter, einen der tiefsten Lebensschnitte überhaupt, reagiert Handke mit dem »Bedürfnis«, etwas über sie »zu schreiben« (WU, 7). Bei und trotz aller Nähe nimmt das Ich im Text eine literarisch kontrollierte Haltung ein, »veräußerlicht und versachlicht zu einer Erinnerungs- und Formulierungsmaschine« (WU, 10). Sich »an die Arbeit machen« (WU, 7) lautet die Forderung, welche tagtäglich der Kunst vorausgeht. Und seit der gymnasialen Initialphase erweist sich das immergleiche produktive Dilemma des freien Schreibens darin, gerade unter den Restriktionen der verbindlichen Schriftform die Freiheitsräume mündlicher Rede aufrecht zu erhalten oder wohl eigentlich erst zu gewinnen. Jene Fiktion der spontanen Selbstkundgabe, die mit der performativen Dynamik mündlicher Rede einhergeht, gelangt erst unter der medialen Hybridform einer wie »aus dem Nichts« schöpfenden, graphisch fixierten Gestaltgebung zu einer sozial akzeptierten Existenzform als schriftliches, schriftstellerisches *Werk*. Zu verspüren ist in Handkes Texten eine »Vorherrschaft des Graphischen über das Lautliche«; sein Stil wirkt »vorsätzlich entmündlicht oder verschriftlicht«.¹⁷ Wiederholt (und zurecht) hat sich Peter Handke selbst als ein Sachverständiger nicht der spontanen Rede, sondern der überlegten und wohlgeformten Niederschrift charakterisiert. Gespräche und Interviews führten oft ins Missverständliche, Unbedachte; mit seinen gestochen klaren, wohlproportionierten Bleistiftzeilen aber behält Handke die Kontrolle über seinen Text symbolisch in den eigenen Händen.

Niemals hat der Autor sich bei seiner immensen Produktivität der Illusion hingegen, man könne die *Orts- und Zeittafeln* der weiten Welt und ihrer Anschauung allein im Medium der Literatur erkunden. Erstaunlich ist, wie viele von Handkes Texten »als Reiseerzählungen gestaltet« sind, aus einer Spannung von »Welthaltigkeit und Heimatsuche« schöpfend.¹⁸ Der Schreibvorgang wird verschiedentlich, mit besonderer Dringlichkeit in der Erzählung *Langsame Heimkehr*, an das elementare Bedürfnis geknüpft, *Raum* zu gewinnen; deshalb artikuliert sich in der Verfluchung »Deine Räume gibt es nicht. Es ist aus mit dir« (LH, 133) denn auch der Angsttraum einer gleichzeitigen Vernichtung von Leben und Werk. Der Protagonist jener im fernen Alaska ansetzenden Erzählung durfte das (ebenso schöne wie unmögliche) Schreibvorhaben einer Abhandlung *Über Räume* verfolgen. Handke seinerseits wird zum Erzähler, sobald und sofern er als Reisender agiert, im Rhythmus der freien

16 Zum Konzept »Autofiktion« vgl. Wagner-Egelhaaf: Auto(r)fiktion, 7–14; dies.: Autobiographie nach der Autobiographie; Zipfel: Autofiktion. Die autobiographische bzw. autofiktionale Dimension bei Handke wird ausführlicher in den Kapiteln 3, 5 und 6 behandelt.

17 Bartmann: Hand und Fuß, 10.

18 Carstensen: Romanisches Erzählen, 128.

Imagination oder eben ›vor Ort‹. Das vitale Bedürfnis, auszuschweifen und sich umzuschauen auf dem unermesslichen Boden unseres Planeten, ist die Anstrengung des Gehens und Wanderns allemal wert, und auch den Einsatz technischer Fortbewegungsmittel zu entfernteren Reisezielen. Die meisten der Photographien, die von Peter Handke in die Öffentlichkeit gelangt sind, zeigen einen Autor, der beileibe nicht dem Typus des Intellektuellen am Schreibtisch oder des Bücherfreundes im Lehnstuhl entspricht. Auf manchen Aufnahmen ist der Schriftsteller unter freiem Himmel abgelichtet, wie ein Wandersmann. Bequeme Kleidung, robustes Schuhwerk, eine Tasche oder einen Tragsack in Griffweite abgestellt, das Gesicht von der Sonne beschienen.¹⁹ Gerne auch barfuß, mit unbewaffnetem Kontakt zum Erdboden. In solchen Porträts zeigt der Autor das demonstrativ pedestrische Selbstbewusstsein eines autarken, neugierigen Welterkunders, »den leeren faltigen Umriß des Rucksacks vor Augen, fast in Reichweite« (MJN, 17). Bereit aufzubrechen, wohin ihn die Füße tragen.

Gehen und Schreiben sind gleichermaßen elementare Betätigungsformen, in denen sich Hand und Fuß als »Körperinstrumente« äußern.²⁰ In Handkes *Geschichte des Bleistifts*, einer Zusammenstellung von Arbeitsnotizen, die während der Jahre 1976 bis 1980 entstanden waren, einer wichtigen und folgenreichen Umbruchphase seines Schreibens, findet sich gegen Ende der Eintrag: »Manchmal die Vorstellung, ein Schriftsteller hätte vor allem die eine Pflicht: eine Landschaft zu verewigen. – Aber wie? – Mit den Geschichten von Menschen.« (GdB, 342) Was Handke hier formuliert, zielt nicht auf die Mission eines Heimatdichters im landläufigen Sinne, obwohl mit dem Adjektiv ›landläufig‹, wörtlich genommen, die besondere Art der Bodenbezogenheit von Handkes Prosa schon ganz gut beschrieben wäre. Überhaupt steckt die Sprache voller Metaphern des räumlichen Erlebens, solchen der Fortbewegung vor allem; hier hakt die künstlerische Sprachsensibilität Handkes fragend ein, indem sie die konventionalisierte Metaphorik wieder abbaut und in jene Landschaftserfahrung zurückübersetzt, aus welcher sie ursprünglich einmal entlehnt worden war. »Die Tage gingen wirklich ins Land«, staunt der Autor in dem Prosagedicht *Leben ohne Poesie* von 1972;²¹ dann wird die Aufgabe des Schreibenden darin bestehen, es den Tagen darin gleichzutun, schlicht und einfach. Eigentlichkeit, das heißt: die Übereinkunft von Sprachbewegung und Sinnbildung, beruht auf einem vorbildhaften Naturverhältnis, einer ökologischen Haltung²² in der Sprache. Mit ostentativer Verbindlichkeit insistiert Handke (etwa in *Der Bildverlust*) darauf, alle bloß metaphorischen Sprachbild-Floskeln, lauten sie nun »gleichsam«, »als ob« oder »wie«, zugunsten einer schlichten Wortwörtlichkeit wegzustreichen. Die Frage ist dabei: Wie kann die Sprache selbst diese raumgreifende Bewegung wirklich erzeugen, anstatt von ihr lediglich in sinnverwandter Weise zu handeln? In manchen

19 Die photographischen *outdoor*-Inszenierungen zeigen Handke oft »barfuß, manchmal schlafend oder rastend an einem Baum lehrend. Wandernd, spielend, badend, lesend« (Bartmann: Die Mitteilung der Scheu, 221).

20 Bartmann: Hand und Fuß, 9.

21 *Leben ohne Poesie* (1972); LoP, 224.

22 Auf die ökologische Dimension des Handke'schen Schreibens im Sinne des *nature writing* weist Hofer (Die Ökologie der Literatur, 248 ff.) hin.

seiner späteren Arbeiten, vor allem in *Langsame Heimkehr*, der *Niemandsbuch* und dem *Bildverlust*, hat sich Handkes Prosa bis in die syntaktischen Feinstrukturen hinein vom Relief der Landschaft bestimmen und tragen lassen, ist sie im Rhythmus und Buchstabenbilde dem welligen Auf und Ab gefolgt, wie es sich bei der eigenen Fortbewegung auf Straßen und Pfaden als Körpergefühl mitteilt.

Die augenblicklich durchdringende Botschaft der in ihrem So-Sein erfassbar gewordenen Wirklichkeit, sie kann sich gleichermaßen auf einem Pariser Spielplatz, in einer New Yorker Coffee Bar, an einem vom gelben Muschel-Emblem überstrahlten Autobahnrastplatz oder in einer Hochsenke der spanischen Sierra de Gredos zeigen. Solche Momente der Epiphanie, deren Plötzlichkeit »das Zeitkontinuum schockhaft sprengt«,²³ hat Handke vielfach und in nicht nachlassendem Enthusiasmus mit szenischen Bildern beschworen; in musikalischer Hinsicht kann ihnen höchstens das wundersam angespielte richtige Lied aus der Jukebox das Wasser reichen. Ist dieser offenbarungsartige Wirklichkeitseffekt dann erst einmal selbst zu Literatur geworden (wie es in Roland Barthes' authentifizierendem *effet de réel* zum Ausdruck kommt), kann sich das unverwechselbar Eindrückliche eines »Inbilds« an ihm schon nicht mehr zeigen. Wenn letztlich nur mehr der Abbau konventioneller Ausdrucksmuster zu den so dringend gesuchten, vom Sinn noch nicht (oder dann eben nicht mehr) besetzt gehaltenen guten ›Stellen‹ führt, dann schlägt in der reisekundigen Dichtung die Stunde derjenigen Plätze, die aufgrund ihrer meist übersehenen, schmucklosen Randständigkeit fürs Epiphanische in besonderer Weise prädestiniert sind.

Was die *Epiphanie* für das Kontinuum der Zeitlichkeit leistet, stellt die *Enklave* innerhalb der Ordnung des Raumes dar.²⁴ Sie bietet eine geschützte, markant umschlossene Raumkapsel inmitten einer als abweisend oder feindlich erlebten Außenwelt. Als solche Enklaven fungieren der Obstgarten der Kindheit, die in der Karsthochfläche eingesunkenen, an Bombentrichter erinnernden Dolinen, die konkave Krümmung der Niemandsbucht und die industriellen Brachgebiete des Stadtrands, nicht zuletzt auch das morawische Hausboot im serbisch-kosovarischen Grenzgebiet und die bizarre Hotellerie eines *Balkanischen Hofes* inmitten der spanischen Mese-ta. Mit geradezu notorischer Konsequenz steuert Handkes Erzählen auf räumliche Schwellenphänomene, Pass- und Grenzorte zu, befragt die inverse Logik von Ein- und Ausschlüssen oder formt die Reliefgliederung von Hoch- und Tiefländern nach. Einen inneren »Zusammenhang« (Christoph Bartmann), über all die verschiedenen Textformate, Werkpläne und Gattungsgrenzen hinweg, gewinnt Handkes Schreiben durch die unablässige Motivarbeit an diesen Sonderräumen und Ausnahmezeiten der Enklaven und Epiphanien.

Seine »Weltliebe«, so notiert der Autor auf der Rückseite einer geologischen Karte der Pariser Bucht, könne er nicht »im Zentrum der Gesch.[ichte]« verwirklichen: »Ich muß dazu an die Ränder gehen!«²⁵ Gerade in der Konzentration auf die Lebenswelt am Stadtrand zeigt sich die »Bemühung, so etwas wie einen [...] ›Weltkreis‹ *en miniature* zu etablieren.«²⁶ Handkes Bestreben, möglichst die gesamte Am-

23 Bartmann: Suche nach Zusammenhang, 169.

24 Schmidt-Dengler: Laboraverimus, 163.

25 ÖLA 326/W 9; vgl. Carstensen: Romanisches Erzählen, 254.

26 Christians: Der Roman vom Epos, 361.

plituden-Spanne der Wirklichkeit zu umfassen, lebt dabei aus wahrhaft epischen Dimensionen. Die Dichtung der Antike hatte vor allem Erzähler des Meeres und der vom Wasser geschaffenen Distanzen und Verbindungslinien hervorgebracht; Epen der ins Weite gehenden Seefahrt wie Homers *Odyssee* oder Vergils *Aeneis*, oder die elegischen Wortmeldungen des *Metamorphosen*-Dichters Ovid von seinem Verbannungsort an der Schwarzmeerküste. Diese aus dem elementaren Naturgeschehen schöpfenden Kräfte des *Epos* hat sich Handke, hierin vom kritischen Schreibgestus der Moderne abweichend, auf eine den Alten respektvoll zugeneigte Weise nutzbar zu machen verstanden.²⁷ Neben den Erinnerungsschichten der Vergangenheit sind die Weiten der ausgedehnten Erdlandschaften eine zweite große Erfahrungsquelle des Erzählens. Seit jeher verdankt sich die Faszination des Reisens dem Antrieb des Menschen, die von Herkunft und Gewohnheit gesetzten Grenzen der eigenen Wahrnehmungswelt durch den Aufbruch ins Unbekannte zu überschreiten und dabei das Ende des sichtbaren Horizonts stets weiter hinauszuschieben; möglichst so weit, bis der dabei überblickbare Raum um ein Vielfaches umfassender und weitläufiger wird, als er es am Ausgangspunkt war. Von diesen Verschiebungen zu erzählen, Bericht zu erstatten über die aus der Fremde mitgebrachten Erlebnisse und Entdeckungen: auch dies gehört seit dem antiken Epos zu den stärksten Antriebskräften literarischen Mitteilungsdrangs und Gestaltungsbedürfnisses.²⁸ Für Handke allerdings bedarf, im Unterschied zu den romantischen Verklärungen eines mündlichen Volkstons, auch dieser kollektive Erzählstrom der strikten literarischen Schriftform.²⁹

Das bekannte Schema von Aufbruch und Ausfahrt des Helden, hierauf folgend einer durchlaufenen Serie von erstaunlichen Erlebnissen und riskanten Bewährungsproben und schließlich der Rückkehr in geläuterter oder zumindest veränderter Verfassung³⁰ gehört zu den Urformen jener narrativen Eingängigkeit, die von den Griechen als *Mythos* bezeichnet und in ihrer dreiphasigen Grundgestalt von Aristoteles' *Poetik* typologisch beschrieben worden war. Ein vergleichbares Grundmuster zwei- bzw. dreiphasigen Geschehens mit krisenhaften Verwandlungen und daraus hervorgehender Erneuerung weisen auch zahlreiche der von Handkes Protagonisten durchlaufenen Handlungsstrecken auf, die mit ihren Kernelementen der Wandlung, Erweckung, Wiedergeburt einem archetypischen Bauplan mythischen Erzählens zu folgen scheinen.³¹ Überhaupt kommt Handke als Erzähler, auch mit seinen wiederholten Anspielungen auf antike Figuren und Deutungsmuster, den auf einfache, wiedererkennbare und variable Grundformen setzenden Gestaltungsverfahren des Mythos erstaunlich nahe.³² Seine fragend immer wieder neu ansetzende phänomenale Erkundung von Orten und Räumen, von zeitlichen Verlaufsformen und Augenblicken, von Namen und Verwandlungen schafft oft eine untergründig spürbare Strömung, die bei der Lektüre aus den je konkreten Situationen weit ins

27 Michler: Epos und Gattungsproblematik, 118 ff.; Carstensen: Romanisches Erzählen, 112.

28 Benjamin: Der Erzähler; GS Bd. II, 440.

29 So erklärt der Apotheker von Taxham: »Ich will meine Geschichte schriftlich haben. Im Reden, mündlich, kommt so gar nichts zurück zu mir. Geschrieben wäre das anders.« (IdNsH, 303) Vgl. auch Michler: Epos und Gattungsproblematik, 122.

30 Campbell: Der Heros in tausend Gestalten, 41 f.

31 Gottwald: Von Namen, Augenblicksgöttern und Wiederholungen, 144.

32 Gottwald: Von Namen, Augenblicksgöttern und Wiederholungen, 139 f.

Allgemeine hinaus zieht. In ernsthafter, illusionsbrechender Konsequenz durchwandern Handkes Figuren mehr als bloß hypothetisch-fiktionale Spielarten des Lebens, sie heißen ganz unbemäntelt »Loser«, »Sorger« oder »Hinderer« und verkörpern damit archetypische Grundformen der Existenz.³³

Räume und Zeiten: mit oftmals großer Geste werden sie in Handkes Œuvre aus den Tiefen der mythischen Welt ins Zeitgenössische und an die Oberfläche einer digitalen Gegenwart gehoben, in der die ästhetischen Konturen des Zeit- wie des Raumsinnes unkenntlich zu werden drohen. Was von den abenteuerlichen Fahrten der Alten weiterhin produktiv bleibt, sind nicht zuletzt die Erfahrung der Fremdheit und des ethnographischen Staunens. Auch Altvertrautes muss von seinen Kennern oder Bewohnern gelegentlich neu entdeckt werden. »Eins der 11. Gebote: ›Du sollst einmal von einer Stelle oder einem Ort, selbst wenn du dort seit jeher warst, sagen können: ›Da bin ich noch nie gewesen! Das habe ich noch nie gesehen! Diesen Winkel erlebe ich zum ersten Mal!‹« (VB, 224) Wenn das Reisen die Fähigkeit schult, sich im Fremden zu orientieren und darin bekannte Muster wiederzuerkennen, so wird umgekehrt der Blick auf das Vertraute durch solche Momente der Entdeckerlust angereichert, in welchen eine scheinbar schon zur Genüge wahrgenommene Umgebungssituation plötzlich verwunderlich wie am ersten Tage erscheint und damit eine neue, ungeahnte Betrachtungsweise eröffnet. Bis in die jüngsten Aufzeichnungen hinein (*Vor der Baumschattenwand nachts*), denen das soeben gebrauchte Zitat entnommen ist, bringt Handke immer wieder diesen topo- und ethnographischen Grundimpuls seines Schreibens zum Ausdruck. Erst mit dem allmählichen Verücken der Koordinaten durch den Vorgang der eigenen Fortbewegung geht den Sinnen nach und nach – eine ganze Welt auf. Künstler und Dichter walten, so hatte es schon der englische Aufklärer Shaftesbury formuliert, in der erfreulichen Position eines »second makers«; weil sie mit ihren Artefakten die Schöpfung von eigener, zweiter Hand erkunden und nachbuchstabieren.

Bei dieser schöpferisch verfremdenden Abformung des Reliefs der Wirklichkeit sind im Falle Handkes vier grosso modo aufeinanderfolgende, zugleich aber ineinander verflochtene Darstellungstendenzen zu beobachten. Zunächst die Beschreibung ausschnittthafter gesellschaftlicher Wirklichkeit mithilfe eines Reduktionsverfahrens der ethnographischen Beobachtung von außen, die sich (etwa in den *Hornissen*, dem *Hausierer* und der *Publikumsbeschimpfung*) als *poetische Gebrauchsverweigerung* gegenüber konventionell etablierten Spielregeln und Formen geriert. Hieran knüpft zweitens an die verfeinerte *Ausbildung subjektiven Wahrnehmungs- und Erinnerungsvermögens* mithilfe der Erzählformen des Reisens (*Der kurze Brief zum langen Abschied*, *Langsame Heimkehr*, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, *Die Wiederholung* etc.); in diesen Suchbewegungen betreibt Handke »eine ›Gedächtniserforschung‹ [...], die auf das Andere zur Historie aus ist.«³⁴ Als deren wohl notwendige ästhetische Konsequenz ist drittens Handkes *Einspruch gegen eine funktionalisierte Logik der Moderne* zu betrachten; ein Einspruch, der seine Aufmerksamkeit gerade auf jene Bereiche des *terrain vague* richtet, die von den instrumentellen Abläufen ausgeblendet werden, und darin wieder mythische Gestalten, Poesiegeschöpfe und Fabelwesen

33 So ebenfalls Gottwald: Von Namen, Augenblicksgöttern und Wiederholungen, 142.

34 Wagner: Weiter im Blues, 152.

aufzutreten lässt (u. a. *Die Stunde der wahren Empfindung, Die Abwesenheit, In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus*), deren Erscheinungen sich nur dem uneiligen, zur Muße fähigen Blick zeigen. Die in der Haltung des Fußgängers (*Nachmittag eines Schriftstellers, Der Bildverlust, Der Große Fall*) verkörperte lebensweltliche Bodenhaftung wiederum ist viertens durchsetzt mit tagträumerischen *Imaginationen eines vielstimmigen Lebensraums der globalen Ökumene* (*Niemandsbucht, Morawische Nacht*), die als gastliche Tischgemeinschaft vom Austausch kollektiven, mündlichen Erzählens zehrt.

Handkes Erzählen weist in diesen miteinander verflochtenen thematischen Strängen zugleich eine Vorliebe für einige wiederkehrende Schauplätze und Handlungsräume auf, auf deren Reservoir der Autor zu verschiedenen Phasen seines Schaffens in immer neuen Konstellationen zurückgreift. In Anlehnung an die großen Stoffkreise der mittelalterlichen Epik können dabei ein amerikanisches Repertoire (*matière d'Amérique*), ein spanisches Erzählgebiet (*matière d'Espagne*) und ein österreichisch-jugoslawischer Stoffkreis (*matière d'Autriche et de Yougoslavie*) als prominente Motivkomplexe unterschieden werden; hinzu kommen zahlreiche Werke, in welchen Stadt und Großraum Paris eine entscheidende Schaltstelle bilden (*matière de France*). Doch können sich die geographisch-kulturellen Grundzüge dieser vier Hauptmaterien auch wechselseitig durchdringen, wie dies etwa zwischen den spanischen und den jugoslawischen Erzählgebieten wiederholt der Fall ist.³⁵ In all diesen Stoffkreisen und Formenreservoirs spielt jeweils der erzählte Raum nicht so sehr die Rolle eines vorab elaborierten, landeskundlich identifizierbaren Motivbestandes. Vielmehr stehen die geographischen Situierungen für eine erst noch einzulösende Aufgabe; sie umreißen ein je neu zu erkundendes, mithilfe von Fortbewegung und Einbildungskraft sprachlich erschaffenes Stück Wirklichkeit.

Dieses Buch durchmisst den Erzählkosmos Peter Handkes als das Werk eines Schriftstellers, der sich mit konsequenter Beharrlichkeit über viele Jahrzehnte hin dem Lebens- und Schaffensmodus der erkundenden Fortbewegung verschrieben hat. Handkes Thema ist dabei nichts Geringeres als: die Erde und ihre Landschaften. Seine Aufmerksamkeit und Erkundungslust gilt jenen besonders markanten Landstrichen zumal, aus deren Formen für den aufmerksamen Betrachter ihre natürliche Bildung und kulturelle Besiedlungsgeschichte schon abzulesen ist. Aber was genau soll es bedeuten, die Texte Handkes als das Werk eines *Erd-Erzählers* nachzuzeichnen? An Handkes Prosa ist vielfach – und eigentlich schon von Beginn an – von der Literaturkritik festgehalten worden, seine Romane und Erzählungen entzögen sich gekonnt der Aufgabe, vor dem Lesepublikum den erwarteten Spannungsbogen einer ausgedachten Geschichte ablaufen zu lassen.³⁶ Was Literatur, einem traditionellen Verständnis zufolge, zu bieten haben soll, ist die störungsfreie Künstlichkeit erzählerischer Fiktion. Nicht, dass es Handke an Kunstsinn oder Erfindergabe zum Hervorbringen literarischer Eigenwelten gemangelt hätte; doch schon in den Publikumerfolgen der frühen siebziger Jahre wie *Der kurze Brief zum langen Abschied* und *Wunschloses Unglück* unterläuft seine Art des Schreibens die konventionelle

35 Vgl. Pichler: Inszenierung fremder Landschaften, 79.

36 Herwig: Meister der Dämmerung, 130 f.; Höller: Peter Handke, 63.

Arbeitsteilung zwischen autobiographischer und fiktionaler Selbstkundgabe, indem Handke jeweils die eigene lebensgeschichtliche Situation als literarisches Material verwendet.

Die *Langsame Heimkehr* von 1979, ein Schlüsseltext für Handkes werkbio-graphische Entwicklung, wendet das Verfahren der Selbstbeobachtung vornehmlich auf die Suche nach prägnanten, verbindlichen Formen zurück und eröffnet damit die Phase der Annäherung des Autors an bildhafte Beschreibungsverfahren und eine mit ihnen korrelierte »Poetik des Gehens«. ³⁷ Einzelne, umgrenzte Landschaften werden dabei zunehmend selbst als gegenständliche Sujets erfasst und erkundet, so etwa in *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Seit Ende der achtziger Jahre, nach einigen vergleichsweise aktionsbeladenen Geschichten der Salzburger Jahre (*Der Chinese des Schmerzes*, *Die Wiederholung*), zeigen Handkes Werke einen zunehmenden Mangel an dramaturgisch aufbereiteter Handlung; ein solcher Vorbehalt wurde seitens der Literaturkritik vor allem im Hinblick auf die ausgedehnten Wanderungen und Landschaftsbeschreibungen der späten Groß Erzählungen von der *Niemandsbucht* und dem *Bildverlust* formuliert. Während allerdings im Frühwerk Handkes das Defizit an konventioneller Handlungs-dramaturgie durch die sprachexperimentelle, gewitzte Frechheit des Jungautors wettgemacht zu werden schien, bieten die Erzählwerke seit der *Langsamen Heimkehr* für eine solche modernistische Lektüre als Diskursexperimente kaum mehr Anhaltspunkte. Dafür sind in diesen späten Texten die weltzugewandten Interessen des Beobachtens und Erkundens zu ausgeprägt; hier werden ausgedehnte Rundreisen absolviert, lange Fußmärsche unternommen, Feldbeobachtungen in freier Natur oder mitten im menschlichen Gewimmel angestellt – stets mit dem Ziel, eigentlich als Autor gar nicht mehr dazwischenzufunken, sondern die Dinge geschehen zu lassen, so dass sich die Blätter des eigenen Schreibens nach und nach wie von selbst mit den Spuren vergehender Zeit füllen.

Handkes Schreiben hat ein einfaches Ziel, aber einen unbescheidenen Gegenstand. Hier wirkt ein Erzähler der Erde, ein mit fußgängerischer Langmut und penibler Beharrlichkeit vorgehender Chronist von Orten, Räumen und Landschaften. Einer, dem sich die Welt als Erfahrung in doppelter Weise erschließt, durch die eigene Fortbewegung im *Raum* und durch den sie nach- und umgestaltenden Zug des eigenen Schreibens in der *Zeit*. Das Zu-Fuß-Gehen und die Niederschrift in exponierter Lage bleiben für ihn die Urformen dieser im Wortsinne *topo-graphischen* Poiesis. ³⁸ Obwohl in Handkes Reiseaufzeichnungen und Prosaerzählungen deutlich wird, dass ihr Verfasser vor der Benutzung von Flugzeugen, Autos, Eisenbahnen und vor allem Reisebussen keineswegs zurückscheut, ganz im Gegenteil, kommt in seinen prima vista verwunderlichen Bekundungen eines leidenschaftlichen Fußgängertums der rebellische Impuls gegen die postmodern verwaltete Lebenswelt zum Ausdruck, der sinnliche Protest gegen eine von normalisierten Funktionen je schon kanalisierte Ordnung des Realen. Indizien dafür: Mehrfach beharren Handkes Figuren darauf, den Weg zum oder vom Flughafen mit eigenen Beinen zurückzulegen; oder sie laufen sogar quer über die Autobahn, was bekanntlich verboten und mitunter lebensgefährlich ist.

³⁷ Hummel: Die narrative Performanz des Gehens, 93.

³⁸ Luckscheiter: Ortsschriften, 12.

Querfeldein biegen und auf Wanderschaft gehen: von diesem Impuls sind oft auch die Sätze und Satzverästelungen Handkes getrieben, und nicht immer vermag man das größere Ganze im Blick zu behalten, wenn man dem Sprachrhythmus und seinen filigranen Phrasierungen folgt. Wer Handke liest, muss *Zeit haben* (Handkes wörtlich-getreue Übersetzung des ein wenig in Misskredit geratenen Begriffes *Scholastik*), und er wird, das ist beim langsamen Lesen unausweichlich, auch *Zeit finden*, die Zeit als »Kostbarkeit« verstehen, die es sich aufzuwenden lohnt. Sich selbst und auch seine Leser unterzieht Handke einem strengen und anhaltenden Exerzitium der Entschleunigung. »Ein möglicher Leitspruch für meine Art Tun (Arbeiten): Sich gelassen vortasten; gib dir dabei immer wieder – das ist zu machen – den Ruch des Zeithabens.« (Gu, 200)

In spielerischer Verschwendung ans Detail und zugleich mit strengem Sprachsinn hat Handke von Beginn seiner schriftstellerischen Arbeit an eine ganz eigene, unverwechselbare Text-Ästhetik geformt. Dass frühe Werke wie *Die Hornissen*, *Die Publikumsbeschimpfung*, *Der Hausierer* und *Kaspar* als sprachexperimentelle Texte aufgenommen wurden, war zwar nicht unrichtig, erweist sich indes aus heutiger Perspektive nicht mehr als hinreichend. Zu betonen ist dabei »die existentielle Textur des Experimentellen«,³⁹ der Untergrund »von Panik und Sprachstörung«.⁴⁰ Peter Handke, Jahrgang 1942, gehört zu derjenigen Autorengeneration, die in frühester Kindheit von Geräuschen und Bildern des Krieges wachgerüttelt wurde. Schattenhaft, unverständlich, viel zu nahe waren seine Zeichen, die Reflexe des umfassendsten, zerstörerischsten Krieges, den Europa je gekannt hat. »Soweit ich mich zurückerrinnern kann, bin ich wie geboren für Entsetzen und Erschrecken gewesen.« (KB, 11) Von summenden Bombengeschwadern, von der Angst um das schützende Dach über dem Kopf, vom spontanen Zusammenrücken einer Gemeinschaft von Flüchtlingen ist in Handkes Erzählwerk vielfach die Rede. »Es muß so eine Art Urschock gegeben haben«, vermutete der Autor bei einem Gespräch in den frühen siebziger Jahren.⁴¹ Das Schreiben war für ihn jedoch stets mehr als bloße Seismographie dieser Erschütterungen, es wurde zum gelebten Gegenentwurf einer geglückten Formwelt. Karl Wagner hält fest: »Gegenläufig zu den zeitverordnet katastrophischen Erzählmustern hat Handke eine Epik der Ereignislosigkeit als friedensstiftende Form zu entwickeln versucht.«⁴² In der späteren Prosa, vor allem in den großen Wanderungsbüchern *Mein Jahr in der Niemandsbucht* und *Der Bildverlust* lässt sich das verspüren, weht eine Weite und Freiheit, die sich aus einem schon fast wieder klassisch zu nennenden Schönheitssinn⁴³ und einem elementaren Körpergefühl für die erzählend geschaffene Landschaft nährt.

Über die Jahre und Jahrzehnte hin haben sich in Handkes Motivwelt einige tief verankerte, erstaunlich konstante Leitbilder herausgeschält, Vehikel des Urvertrauens wie etwa der in vielen Erzählungen liebevoll beschriebene Reisebus, in dem eine

39 Renner: Peter Handke, 4.

40 Wagner: Weiter im Blues, 19.

41 Löffler/Stackl: Die Leiden des jungen Peter Handke, 50.

42 Wagner: Weiter im Blues, 163.

43 Die »Wende zum Klassischen« hat vor allem Hans Höller nachgezeichnet (Eine ungewöhnliche Klassik, 26).

geschlossene Gruppe von Menschen durch die meist einsame, abweisende Landschaft fährt. Oder die Figur des alleine losziehenden Wanderers, der mit nichts anderem ausgestattet als robustem Schuhwerk, einem alten Rucksack und zwei, drei Büchern seinen Weg unter die Füße nimmt, Sinnbild der unbedingten »Freiheit« des Menschen, »aufzubrechen, wohin er will« (Hölderlin). Oder die ruhige Kraft des Erzählens, das in versammelter Runde reihum geht und mit der Wieder- und Weitergabe uralter Formeln und Wendungen selbst die größten Krisen des Lebens in eine Atmosphäre heiterer Gelassenheit zu tauchen vermag. Was die positiv besetzten Motive des Reisebusses, der Wanderung und des Erzählens miteinander verbindet, ist die ihnen von Peter Handke immer wieder emphatisch zugeschriebene Fähigkeit, Raum zu schaffen. Das Gehen, die gleichmäßige Fahrt, der Gang des Erzählens bringen, um es altmodisch zu sagen, Weite ins Gemüt. Und zwar ist es das Angewiesensein dieser Tätigkeiten auf den Raum selbst, welches auf natürliche Weise das Sinnen und Denken erzieht; zur Ausdauer, zur Selbsterfüllung, zur Genügsamkeit. Es ist heutzutage nicht unheikel, einem Werk zu attestieren, dass es bei der Lektüre solche Gefühle der Wertschätzung evoziert. Und doch sind auch literaturwissenschaftliche Studien wie die vorliegende letztlich von der Verarbeitung subjektiver Leseerfahrungen getragen. Die folgenden Textstudien verstehen sich als Erkundungen einer literarischen Formenwelt, die ihrerseits von der permanenten Entdeckungsfreude des ›ins Land Gehens‹ lebt und für die sich an der Vielgestalt des Erdbodens selbst immer wieder Anlässe einer eigentümlich grundlosen Daseinszugewandtheit auftun.

2 »Achtung, Hornissen!« Eine Erinnerungslandschaft im Sprachexperiment

Beim Anlegen erwies sich das Schild als durchgerostet und kaum mehr leserlich; das endlich entzifferte »Achtung, Hornissen!« hatte, auch nach der Art der Lettern zu schließen, offenbar für eine Vorkriegs-Epoche gegolten.
(Ab, 188)

Gebrauchsanweisungen, Gebrauchsverweigerungen

Was eigentlich ›beschreibt‹ eine Beschreibung, die Wirklichkeit oder nur das Schreibpapier? Warum und für wen spielen Menschen Theater? Wie kommen Geschichten zustande, und wer oder was erzählt sich in ihnen? Solche grundlegenden Fragen können vor allem dann aufgeworfen werden, wenn an der ›darstellenden‹ Normalfunktion des Mediums Literatur etwas ins Stocken gerät oder bestimmten Irritationen ausgesetzt wird. Das sogenannte Frühwerk Peter Handkes, die ersten »Romane«, »Theaterstücke«, Manifeste und Essays, enthalten eine Reihe von solchen Funktionsbefragungen mit offenem Ausgang, die aus vorsätzlichen, kontrollierten Störungen heraus formuliert werden.

In dem Essay *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* von 1967 deklarierte Handke als eine methodische Maxime seiner Arbeitsweise in den frühen Experimentalstücken, dass »kein *Bild* mehr von der Wirklichkeit gegeben [...], sondern daß mit Wörtern und Sätzen der Wirklichkeit gespielt wurde.« (MOMZ, 45) Mit seinem Ansatz, die Aufmerksamkeit auf die intrinsischen Formgesetze und Gestaltungsmittel der literarischen Darstellungskonventionen selbst zu richten, folgt der junge Peter Handke einerseits einer spezifischen Tradition sprachkritischen Denkens, wie es in der Philosophie Ludwig Wittgensteins¹ und in den methodischen Prämissen des »Wiener Kreises« vorgeprägt war.² Zum anderen aber schließt sich dieses kritische Interesse an der Präformierung von Wahrnehmungsmustern und Denkformen durch kybernetische Systeme, kommunikative Medien und kulturelle Codes an die zeitgenössischen Theoriedebatten der späten sechziger Jahre an, in welchen linguistisch-semiotische Konzepte plötzlich einen bemerkenswert hohen Stellenwert einnahmen.³ Die Einsicht bzw. der Verdacht, dass nicht nur Institutionen und soziale

1 Es finden sich auch in Handkes späterem Werk wiederholte Bezugnahmen auf die Philosophie Ludwig Wittgensteins, der im *Tractatus* formulierte: »Der Satz ist ein Modell der Wirklichkeit, so wie wir sie uns denken.« (Wittgenstein: *Tractatus*, 33)

2 Bossinade: *Moderne Textpoetik*, 138 ff.

3 Auf diesen bedeutsamen Anteil des strukturalistischen *turns* an den kulturellen und politischen Revolten der späten sechziger Jahre macht Robert Stockhammer (1967. *Pop, Grammatologie und Politik*) aufmerksam.

Verhältnisse, sondern auch individuelle Gefühls- und Verhaltensmuster in ihren Regularitäten wesentlich durch die Macht von Programmen bestimmt sein könnten, gehörte zu den grundlegenden, die klassisch-humanistische Bildungswelt massiv erschütternden Paradigmen des kulturellen Umbruchs der späten sechziger Jahre.

Peter Handke, Verfechter des dekonstruktiven Verfahrens *avant (& avec) la lettre*,⁴ experimentierte in einem dichten Zeitraum von vier, fünf Jahren mit verschiedensten Gattungsvorgaben und sprachlichen Schemabildungen. Er baute einzelne Worte und Satzteile demonstrativ »zu kompletten Mustern der Wirklichkeitswahrnehmung aus«;⁵ etwa das Schema des Kriminalromans (*Der Hausierer*) oder die Szenographie einer vor Publikum agierenden Schauspielertruppe, die noch nicht in den Illusionsmodus eingetreten ist bzw. aus diesem herauszutreten versucht (*Die Publikumsbeschimpfung*). Von einer gattungspoetischen Klassifizierung der experimentellen Texte Handkes als erzählend, beschreibend, dramatisch oder lyrisch ist dabei nur eingeschränkt und hypothetisch Gebrauch zu machen. Erst in den späten siebziger Jahren verschiebt Handke »den poetologischen Akzent mehr und mehr auf das ›Erzählen‹« – freilich ohne dabei primär auf die Zugkraft einer ungebrochenen, direkt vergegenwärtigten Plot-Linie zu setzen. Die mit *Langsame Heimkehr* und den Folgewerken verbundene, vielfach konstatierte »Wende« Handkes zur erzählenden Haltung wird das »Dilemma seines Sprachverständnisses«, das »Mißtrauen« gegenüber der Erklärungskraft konventioneller Zeichengebungen, nicht auflösen können.

Bevor Theater gespielt werden kann, verlegen sich Handkes Sprechstücke zunächst auf die Überprüfung der Möglichkeiten dramatischen Sprechens und Handelns überhaupt. Bevor in Roman und Erzählung etwas über die Lebensumstände von besonderen Menschen mitgeteilt werden kann, geht es darum, die Befähigung der Sprache selbst und ihrer Benutzer einer kritischen Betrachtung zu unterziehen. Das klingt hochartifizuell und liegt bei Peter Handke verblüffender Weise doch ziemlich auf der Linie einer alltagsnahen, popkulturellen Haltung der Dissidenz. Die literarische *Sprache neu in Gebrauch* zu nehmen, das setzt für einen Schriftsteller der rebellischen sechziger Jahre voraus, zunächst einmal alles aufs Gründlichste zu zerlegen, was bis anhin Literatur zu sein beanspruchte und schon in fix fertiger Gestalt nach Geltung heischend daherkam. Eine Gebrauchsanleitung für die Literatur geben die frühen Bühnentexte und Erzählwerke Handkes gerade darum, weil sie ihren künstlerischen Impuls zunächst aus der *Gebrauchsverweigerung*, aus der Sistierung geltender Spielregeln gewinnen. Die *Publikumsbeschimpfung* von 1966 ist ein Theaterstück über die kommunikativen Spielregeln und Bauformen der dramatischen Darstellungsweise und ihres institutionalisierten Präsentationsmediums Theater. Das Sprechstück *Kaspar* (1968) kreist um das Schicksal eines einzigen Satzes, mit dem die Programmierung des Titelhelden in einer schier endlosen Reihen-Syntax von Kombinationsmöglichkeiten durchgespielt wird. Erzählende Texte wie *Die Hornissen* (1966), *Der Hausierer* (1967) und *Die Angst des Tormanns*

4 »Als ingenüoses Medium literarischer Subversion profilierte er in diesem Kontext sein dekonstruktives Schreibverfahren, das die eingefahrenen Rituale der Alltagssprache und besonders der konventionalisierten literarischen Muster denunzierte und sie ihres (angeblichen) Zwangscharakters überführte.« (Wolf: Meister des sachlichen Sagens, 182)

5 Bossinade: *Moderne Textpoetik*, 138 ff.; die folgenden Zitate ebd.

beim *Elfmeter* (1970) rücken erzählerische Bauteile und Handlungsmuster ins Bild, um deren Eigenleben zu besichtigen, bevor sie dann zu Elementen einer Geschichte werden und in einen fortlaufenden Erzählstrom eingehen könnten.

Handke teilt mit den Freunden und Kollegen der Grazer Literaturbewegung des *Forum Stadtpark* und auch der *Wiener Gruppe* den Impuls, jede direkte und als selbstverständlich genommene Darstellung von Wirklichkeit zugunsten einer vorgängigen Besichtigung derjenigen Mittel zu unterbrechen, welche der Literatur in einem technischen Sinne zur Verfügung stehen. Das bedeutet nicht nur den Verzicht auf eine unreflektierte Repräsentation von Inhalten, sondern auch die demonstrative Distanz gegenüber dem seinerzeit von Schriftstellerkollegen vielfach vorgetragenen und in der literarischen Öffentlichkeit geforderten Anspruch politischer Bedeutsamkeit; es könne »in der Literatur nicht darum gehen [...], politisch bedeutungsgeladene Dinge beim Namen zu nennen« (MOMZ, 42), proklamiert Handke in seinem Beitrag *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*.

Gleich zwei große Literaturparadigmen der Nachkriegszeit, die (aus dem Frankreich Jean Paul Sartres übernommene) »engagierte Literatur« und diejenige der sachlichen Reduktion auf bloße Beschreibungen (aus der sog. Kahlschlagliteratur der bundesdeutschen Nachkriegsjahre hervorgegangen), werden durch die von Handke und anderen formexperimentellen Autoren ins Werk gesetzten Gebrauchsverweigerungen in Frage gestellt. Denn sowohl bei der Forderung nach politischem Klartext wie bei der Beschränkung auf gegenständlichen Realismus werde übersehen, so Handkes Argument, »daß die Literatur mit der Sprache gemacht wird, und nicht mit den Dingen«. ⁶

Diese scheinbar tautologische, gegenüber den meist älteren Kollegen etwas altklug anmutende Feststellung traf Handke in der Ausarbeitung seiner beim Schriftsteller-Treffen der Gruppe 47 in Princeton, New Jersey, vorgebrachten Pauschalkritik, die er während der Tagung selbst mit dem Vorwurf der »Beschreibungsimpotenz« gewürzt hatte. ⁷ Die eingängige und vielzitierte Schimpf-Vokabel verschaffte dem Jungautor schlagartig große öffentliche Aufmerksamkeit, blieb aber wegen ihrer polemischen Ungenauigkeit als kritischer Diskussionsbeitrag widersprüchlich und ästhetisch fruchtlos. Denn sie ließ im Unklaren, »ob damit die Praxis des Beschreibens oder das Unvermögen zu beschreiben kritisiert« werden sollte. ⁸ So genau hatte es die Wortmeldung des ungestümen Jungautors vor Ort nicht genommen. Handkes Eintrittskarte in den erlauchten Dichterkreis war die gerade einen Monat zurückliegende, von respektvollem Unverständnis begleitete Publikation der *Hornissen* im renommierten Suhrkamp Verlag gewesen. Den gestrengen, autokratischen Spielregeln des Lese- und Kritikrituals mochte sich der Neuling ebenso wenig unterwerfen wie dem fortwirkenden Schreibideal der Sachlichkeit, das aus der postideologischen Rückzugshaltung der Nachkriegszeit entsprungen war. Eine Provokation in der Attitüde amerikanischer Lässigkeit; was Handke betrifft, deren Initialzündung geradezu. Im Rückblick erscheint der Auftritt des zornigen jungen Mannes auf dem Campus der

6 Zur Tagung der Gruppe 47 in den USA; MOMZ, 47.

7 Zu Handkes Auftritt bei der Gruppe 47 vgl. Magenau: Princeton 66, 174–181, sowie *Auftritt in Princeton*.

8 Bartmann: Suche nach Zusammenhang, 27.

Princeton University als eine der typischen Spätsechziger-Jahre-Szenen (wie die Kie-singer-Ohrfeige Beate Klarsfelds oder die Happenings der Kommune 1), in welchen ungeprobt theatrale Gesten von hoher ikonischer Prägnanz ausgeführt wurden, die sich bald schon ins kulturelle Gedächtnis eingebrannt haben würden.

An Handkes Kollegenschelte jedenfalls ist, neben dem gelungenen Durcheinanderwirbeln des *literarischen Feldes*,⁹ der Kritikpunkt hervorzuheben, dass sich die Art der Diskussion und Behandlung der Texte bei der Gruppe 47-Tagung allein auf die behandelten Inhalte beschränkt habe, statt sich mit den Fragen der sprachlich-literarischen Technik zu beschäftigen.¹⁰ Wie etliche Rezensenten und Interpreten betonten, können Handkes erste Prosawerke, allen voran der Roman *Die Hornissen*, durchaus unter das Rubrum der *Beschreibungsliteratur* gefasst werden.¹¹ Es handelt sich bei diesem Text, so Rolf Günter Renner, um »eine Kette minuziöser Detail- und Situationsbeschreibungen, deren sachlicher und inhaltlicher Zusammenhang zunächst nicht zu erkennen ist.«¹² Zu bedenken aber bleibt dabei freilich auch, dass die kurzen Textabschnitte der *Hornissen* zwar »die formalen Probleme des Schreibens in den Vordergrund rücken«, darunter aber eine »existentielle Textur« zu erkennen geben. Noch etwas deutlicher wird dieser Sachverhalt von Karl Wagner benannt: »Hinter der pathetischen ›coolness‹ der Beschreibungskulissen à la Nouveau Roman ist bei Handke nicht der Ort des gelassenen Gegenüber zu den Dingen, sondern der von Panik und Sprachstörung.«¹³ Die formale Ausrichtung der frühen Texte und die programmatische Befragung der Sprache lassen demnach nicht den Schluss zu, es stehe hierbei kein Inhalt, keine Welthaltigkeit mehr zur Debatte.

Das Experiment wird, wenn es denn eines ist, nicht von der Warte des am Geschehen selbst unbeteiligten, souveränen Versuchsleiters durchgeführt, sondern es betrifft genuin das sprachliche Weltverhältnis eines erlebenden, sich artikulierenden Subjekts. Und zwar immer wieder aufs Neue: »Seitdem ich erkannt habe, daß ich selber mich durch die Literatur habe ändern können, daß mich die Literatur zu einem andern gemacht hat, erwarte ich immer wieder von der Literatur eine neue Möglichkeit, mich zu ändern, weil ich mich nicht für schon endgültig halte. Ich erwarte von der Literatur ein Zerschneiden aller endgültig scheinenden Weltbilder«,¹⁴ schreibt Handke 1967. Das Programm, das für die Literatur aus dieser Forderung des Zerschneidens stabiler Weltbilder abgeleitet wird, zielt auf die beständige Infragestellung bekannter und etablierter Darstellungskonventionen.

9 Zur sozioanalytischen Kategorie des literarischen Feldes Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*; vgl. auch Jurt: *Das literarische Feld*.

10 Hier präzisiert der schriftliche Nachtrag Handkes: »die auf der Tagung der Gruppe 47 gelesenen Texte wurden auf die Realität der beschriebenen Objekte geprüft, und nicht auf die Realität der Sprache.« (Zur Tagung der Gruppe 47 in den USA; MOMZ, 52)

11 Vgl. Vormweg: »Die Hornissen«, 22 f.; Becker: Peter Handkes erster Roman »Die Hornissen«, 20; Weber: Peter Handke, 29; Plavius: Wie tief stechen die Hornissen?, 31 ff. Mehrfach wird in den literaturkritischen Reaktionen Uwe Johnsons Formulierung von der »Beschreibung einer Beschreibung« (der Untertitel des *Dritten Buchs über Achim*) auf Handkes Erstling übertragen.

12 Renner: Peter Handke, 1; das folgende Zitat ebd., 4.

13 Wagner: Weiter im Blues, 19.

14 Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms; MOMZ, 38.

Nur einmal jeweils könne eine geglückte literarische Form diesen Durchbruch leisten, ehe sie selbst zum Muster, zu einer neuen Regel werde. »Eine Möglichkeit besteht für mich jeweils nur einmal. Die Nachahmung dieser Möglichkeit ist dann schon unmöglich. Ein Modell der Darstellung, ein zweites Mal angewendet, ergibt keine Neuigkeit mehr, höchstens eine Variation.«¹⁵ Eine solche Auffassung von Literatur, wie sie Handkes in den Essays und in den literarischen Texten derselben Phase vertritt, setzt sich und andere unter Innovationsdruck, stellt die unkonventionelle und irritationsorientierte Kunstfunktion an die oberste Stelle. Das liegt durchaus in der Logik jenes antitraditionalen Impetus, der schon die klassische Moderne kennzeichnete: Jede Künstler-Avantgarde kann nur *vorn* sein, wenn und solange sie sich nicht von einem ›Hauptfeld‹ vereinnahmen lässt. »Manier« und bloße »Spielerei« wären die Folge, würde das Formexperiment selber zu einer wiedererkennbaren literarischen Strömung kanonisiert.

Der unendliche Spieltrieb, der die formalästhetische Erprobung sprachlicher Register und Kombinationsmöglichkeiten anregt, ist bei Handke indes rückgebunden an einen heiligen Ernst der Selbstprüfung und der existentiellen Beglaubigung. Deshalb ist der Weg von der *coolness* der Beschreibungskulissen zum Pathos der Formerprobung in Handkes früher Prosa oft nicht sehr weit. Die demonstrative Abneigung, den eigenen Beobachtungen etwas zu entnehmen, was über ihre konkrete Singularität hinausweist, stellt ihrerseits eine fast schon bekenntnishafte Haltung der phänomenologischen Reduktion dar – die genau deshalb fast jederzeit aus dem Stilideal des *understatement* in das Gegenteil eines zur Epiphanie erhöhten Augenblicks umzuschlagen in der Lage ist.¹⁶

Dem Vertrauen in die *Evidenz* der Dinge, wie sie aus der bundesdeutschen Nachkriegsprosa, der Lyrik und sogar ganz besonders aus den (als Gattung zeittypischen) Hörspielen spricht, diesem Fundament der Sachlichkeit können sich die frühen Texte Peter Handkes schon nicht mehr anschließen. Würde »Beschreibung« allein die Betrachtung der Oberfläche implizieren, so begäbe sich die Literatur aus Handkes Sicht in eine falsche Medienkonkurrenz mit dem Photorealismus, »herabgewürdigt zum Ersatz für eine Fotografie«.¹⁷ Die beschreibende Haltung in den frühen Prosatexten Handkes transportiert aber gerade nicht die Gewissheit, die Dinge in ihrer Erscheinung durch Sprache photorealistisch präsent machen zu können; thematisiert werden vielmehr die Schwierigkeiten, die sich dem sprachlichen Vor-Augen-Bringen selbst relativ alltäglicher Situationen entgegenstellen.

In den *Hornissen* bilden die betonte Textualität und die nachträgliche Erinnerungsperspektive einen gleich doppelten Filter, welcher den konkreten Beschreibungsvorgängen und -objekten verfremdend vorgeschaltet wird. »Es beginnt, indem ein Weg beschrieben wird, auf dem ein Mann mit seinem Sohn auf der Suche nach einem vermissten Bruder ist.« (Ho, 271) So steht es am Ende der in viele kleine Absätze, registerartige Phrasensammlungen und Variationen zersplitterten Prosaerzählung, die gleichwohl die Gattungsbezeichnung eines *Romans* trägt. Der Text gelangt nicht an die Unmittelbarkeit der erinnerten Situation heran; er bietet strenggenommen noch

15 Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms; MOMZ, 38.

16 Bartmann: Suche nach Zusammenhang, 167 f.

17 Zur Tagung der Gruppe 47 in den USA; MOMZ, 50.

nicht einmal deren Beschreibung, sondern lediglich ihren textuellen Niederschlag und eine spätere Erinnerung daran. Sämtliche Details stehen unter dem Vorbehalt, dass sie nur dann gültig sind, wenn »ihn«, nämlich den ehemaligen Protagonisten, partiellen Erzähler und hernach Leser der angeblich bereits zum Buch gewordenen Geschichte, »die Erinnerung nicht trägt« (Ho, 271). Welche Konsequenzen dies hat, darauf wird der Hauptteil dieses Kapitels noch genauer eingehen.

In *Der Hausierer*, Handkes zweiter längerer Prosaarbeit, legt der Autor mit den Mitteln und Versatzstücken des Kriminalromans die Erzählgrammatik dieser Gattung offen, und darüber hinaus die Geschehens-Erwartungen, die an den Darstellungsvorgang einer Geschichte geknüpft werden: eine Ausgangsordnung wird zunächst entfaltet, sodann durch eine singuläre Tat verletzt, daraufhin wird der Hergang ihrer Beeinträchtigung rekonstruiert, um schließlich zur Wiederherstellung des Ordnungsgefüges voranzuschreiten. Bei Lichte betrachtet, ist die jeweilige Ausgangsordnung allerdings eine Illusion, die von der Störungstat des dazwischentretenen Ereignisses gleichsam analytisch zerlegt wird. »Die Gegenstände, Menschen und Dinge, aus denen die Ordnung gebildet war, werden in mögliche Beziehungen miteinander gesetzt, in Beziehungen des Ortes und der Zeit. Die Ordnung, die sich den Sinnen zeigte, kann es wirklich nie gegeben haben.« (Hau, 61) Der Mord im Krimi ist demnach nichts anderes als die Freilegung einer Struktur durch deren temporäre Störung. Der Handlungsgang benötigt diesen katalysierenden Fremdkörper der unableitbaren, opaken Tat, ebenso wie der Erzählvorgang eines unzugehörigen, rastlos umherschweifenden Beobachters, eben des Hausierers, bedarf, um das gesamte Spektrum der Situationen und Perspektiven zu entfalten.

Der nach diesem Modell gebildete Text *Der Hausierer* funktioniert als ein »Katalog von möglichen Sätzen, an keiner Stelle bildet dieser einen zusammenhängenden Text.«¹⁸ Die Formzwänge der sprachlichen Darstellungsebene, aber auch die jeweilige Begrenztheit der Sinnesorgane und ihrer Perspektiven, sind in ihren Eigenheiten ernst zu nehmen und mit zu reflektieren, wenn eine ästhetisch radikale, gründliche und konsequente Annäherung an die Register der sprachlich konstituierten Wirklichkeit angestrebt werden soll. Die Vorbehalte und der betonte Versuchscharakter dieser Prosa sind nicht komplexitätssteigernde Zutaten oder Verrätselungen im Zeitgeist einer formbesessenen Artistik, sie gehören zu den notwendigen und üblichen – aber gewohnheitsmäßig übersehenen – Ausgangsbedingungen sprachlichen Handelns. Die Spielregeln mit zu thematisieren, wenn das Sprachspiel Literatur gespielt wird, das kann durchaus ebenfalls eine Form der Politisierung dieser Kunst sein.

Hier unternimmt Handke Vergleichbares, wie es ein paar Jahre zuvor Peter Weiss mit dem »Mikroroman« *Der Schatten des Körpers des Kutschers* geleistet hatte, einem gleichfalls als radikale Beschreibungsprosa angelegten Text, der für den im schweidischen Exil lebenden Autor im Jahre 1960 den späten Durchbruch im deutschen Literaturbetrieb bedeutet hatte. Ins Auge gesprungen war damals neben den ins Buch eingefügten, von Weiss angefertigten Collagen auch der doppelte Genitiv des Werktitels, der programmatisch das Beharren auf logischer Exaktheit bekundete, und sei es zu Lasten der sprachlichen Eleganz. Kleine Alltagshandlungen wie etwa das

18 Renner: Peter Handke, 9.

Anbieten einer Zigarette zerdehnt die Umständlichkeit des genauen Beschreibens zu langgliedrigen Perioden, die sich beharrlich weigern, durch interpretierende Zusammenfassung des Geschehens dem tatsächlich Beobachtbaren abkürzend vorzugreifen: »[...] der Hauptmann greift in die Tasche, in die Brusttasche seiner Weste, nimmt ein silbernes Etui hervor, klopft auf den Deckel, läßt den Deckel aufschnappen, wendet sich über die Rückenlehne des Sessels, reicht das Etui über Schnees Schulter, Schnee wendet sich ihm entgegen, läßt seine knöcherne Hand in großem Bogen in das Etui hineinstoßen, hebt eine Zigarette heraus, worauf der Hauptmann das Etui zurückführt, selbst eine Zigarette dem Etui entnimmt, das Etui zuklappen läßt und in die Brusttasche zurücksteckt.«¹⁹ Syntaktische Sperrigkeit, wörtliche Wiederholungen und zeremonielle Umständlichkeit sind betonte Stilmittel dieser Weiss'schen Prosa; sie werden eingesetzt, um der vorschnellen Komplizenschaft von Sehen, Benennen und Verstehen ihren Automatismus zu entziehen.

Zum Selbstverständnis dieser am *Nouveau Roman* geschulten Erzählweise gehört, dass sich bei der Komposition einer Geschichte eben nichts mehr von selbst versteht. Wiederum ein Jahr zuvor war im Hause Suhrkamp Uwe Johnsons Roman *Mutmassungen über Jakob* (1959) erschienen. Johnson zerlegt die *ex post* aufgerollte Vorgeschichte des Unglücksfalles, bei dem der erfahrene Reichsbahner Jakob Abs von einem Zug erfasst und getötet worden war, in mehrere Einzelstränge, Perspektiven und Erzählformen, vom inneren Monolog über das mitgeschnittene Telefongespräch bis zur auktorialen Erzählerrede. Der Unfalltod des Einzelnen wird auf seine strukturelle Dimension hin geöffnet, er ist Effekt und Symptom einer vielseitigen und umfassenden Betriebsstörung, bei der wiederum die Reichsbahn stellvertretend für das Land, die politische Ordnung und die Gesellschaft überhaupt steht. »Jedes Ereignis zog einen borstigen Schwanz wechselseitig bedingter Abhängigkeiten nach sich.«²⁰ Der »Mangel an Kohle und der schadhafte Zustand vieler Betriebseinrichtungen«, so der logistische Erklärungsversuch der sich aufsummierenden Störungseffekte, »verstrickten« den »Fahrdienst ungleich verspätet in das Netz aus Planzeiten und Fahrstrecken.«²¹ Hinzu kommt eine deutsch-deutsche Geheimdienst-Intrige, die von der politischen Krisensituation auf dem Höhepunkt des ungarischen Aufstandes 1956 noch zusätzlich überlagert wird; nach Süden rollen unangemeldete Sonderzüge mit militärischen Transporten. Das Zugleich ineinander verflochtener Handlungslinien findet im fehleranfälligen Fahrplan und sich vielfach überkreuzenden Schienennetz sinnfälligen, disparaten Ausdruck: »übereinandergelegt und durchsichtig hätten Planblatt und Betriebsblatt ausgesehen nicht wie zwei ähnliche, sondern mehr wie ein nördliches und ein südliches Sternensystem ineinander.«²²

Obwohl stets nur Teile oder Teile von Teilen zu sehen sind, können sowohl die umständlichen Satzkaskaden des *Kutscher*-Romans wie auch die fragmentierten Handlungslinien in Johnsons *Mutmassungen* durch die kombinatorische Eigenleistung der Lektüre zu folgerichtigen Sequenzen und damit letztlich auch zu bedeutungstragenden Geschichten zusammengesetzt werden. Die Konstruktionsweise

19 Weiss: Der Schatten des Körpers des Kutschers, 31.

20 Johnson: *Mutmassungen über Jakob*, 23.

21 Johnson: *Mutmassungen über Jakob*, 22.

22 Johnson: *Mutmassungen über Jakob*, 24.

beider Texte fordert dazu auf, in den verwendeten Elementen und Verbindungen sowohl das je Besondere als auch die verallgemeinerbaren Gesetzmäßigkeiten zu erkennen. Die Darstellung selbst gibt jeweils keine Erklärungen ab, sondern hält sich an die Restriktionen der gewählten Beobachtungsorte und Perspektiven; sie verbirgt nicht die Eigenwilligkeiten, die aus dem Medium Sprache hervorgehen. »*Ich sagte noch: »Jesli ana ostawajetssa galubka na kryschje...«, er verstand es nicht gleich, die haben dafür eine andere Fassung, dann lachte er.*«²³

Die frühen Arbeiten Peter Handkes neben die Prosaexperimente von Uwe Johnson und Peter Weiss zu stellen,²⁴ ermöglicht nicht nur die Beobachtung formaler Ähnlichkeiten in der Befragung des jeweiligen Materials und des handwerklichen Repertoires der literarischen Produktionsweise. Es erlaubt auch die Feststellung, dass der junge Mann bei seinem Auftritt vor dem literarischen Establishment der Gruppe 47 in Princeton keineswegs so isoliert war, wie er sich selbst gab. Im Gegenteil: Peter Weiss und Uwe Johnson gehörten zu denjenigen, deren Einfluss Handke für sich selbst auch später noch als bedeutend charakterisiert hat und die er während der amerikanischen Tagung als wichtige, respektierte Vorbilder empfand. Anders als diese beiden aber, die sich dem *common sense* der von Reich-Ranicki und anderen Kritikern definierten Realismus-Konventionen auf dem Treffen angeblich kaum widersetzt hatten, lässt Handke im Nachhinein Günter Grass als einzigen gelten, der den jüngeren Autoren damals mit Verständnis und Anregungen beige-sprungen sei.²⁵ Auch Grass konnte seinerzeit, was aus heutiger Sicht nicht mehr ganz so evident erscheinen mag, zur neuen Schule eines strukturbetonten Erzählens gerechnet werden; vor allem in *Katz und Maus* (mit seinem Fokus auf physiognomischen Details) und den *Hundejahren* (als parodistischer Zerschreibung deutscher Nazi-Ontologie) hatte der Autor beachtliche Versuche der sprachexperimentellen Muster- und Reihenbildung unternommen.

Was die genannten literarischen Werke der späten fünfziger und vor allem der sechziger Jahre und darüber hinaus auch ihre Autoren miteinander verbindet, ist neben dem für viele Schriftsteller und Künstler wichtigen, allmählichen Um-sich-Greifen einer kulturellen und politischen Aufbruchstimmung in diesen speziellen Biographien sowohl die persönliche Herkunftsgeschichte aus der kleinräumigen, provinziellen und ländlichen Situation (mit gewissen Abweichungen bei Peter Weiss) wie auch ein unbestimmt sich fortschreibendes Moment der Unzugehörigkeit. Gegenüber der Alltagswelt und dem *juste milieu* einer Nachkriegsnormalität, die sich von der belasteten Vergangenheit einfach schweigend abgekehrt hatte und zur Tagesordnung übergegangen war, bedeuten die bei Weiss, Grass und Johnson ge-

23 Johnson: Mutmassungen über Jakob, 10. An dieser Stelle verabredet der Stasi-Offizier mit dem Führungsoffizier des Sowjetischen Geheimdienstes, die in Westdeutschland beim NATO-Hauptquartier tätige Gesine Cresspahl mittels des fortbestehenden Kontaktes zu Jakob Abs für die DDR anzuwerben; das Manöver erfolgt unter dem Codenamen »die Taube auf dem Dach«.

24 Vgl. Honold: Erinnerungsarbeit.

25 »Der Grass war der einzige, der zu den Texten der Jungen feine, bildliche Analysen geliefert hat. Alle anderen waren geduckt, der arme Peter Weiß [sic] hat gar nix gesagt, der Uwe Johnson saß mir seiner Lederjacke herum und hat einen roten Kopf gehabt« (Peter Handke im Gespräch mit Malte Herwig, 16.12.2009; Herwig: Meister der Dämmerung, 143).

legten Erinnerungsspuren eine unangenehme Störung, schon von den behandelten Gegenständen und Themen her. Mehr noch aber transportiert diese Literatur in sich selbst das Gefühl, eine Art Fremdkörper darzustellen. Es ist, als würde eine Gesellschaft durch außenstehende, gleichsam ethnographisch interessierte Beobachter porträtiert; in jede Wahrnehmung, jeden Gefühlsausdruck, jede Begegnung mengt sich ein Indiz tiefgreifender Fremdheit ein.²⁶

»Der Hausierer tritt auf das flatternde Papier.« (Hau, 12) Er ist eigentlich wohl gar keine spezielle Figur oder Person, sondern die Verkörperung des literarischen Darstellungsvorganges selbst. Es ist die Literatur, die als ein Hausierer unter die Menschen geht (und die bei ihnen wie der heilige Alexius allenfalls unter der Treppe wohnt).²⁷ »Er fragt nach dem Weg, vergißt dann aber, auf die Antwort zu achten, aus Verwunderung über die Gesten, mit denen ihm der Gefragte den Weg zeigt.« (Hau, 12) Aufgabe des Hausierers ist die Herstellung von Wahrnehmungsdaten und Zustandsveränderungen durch seine eigene, teilnehmende Beobachtung. »Er beobachtet, wie die Ordnung ringsum zum Spiel wird. Das Klirren der Gläser ist kein gefährliches Geräusch. Sooft er angesprochen wird, antwortet er nur mit Gesten und Mienen. [...] Obwohl der Hausierer meint, daß er hier nie jemanden kennen wird, versucht er sich die Gesichter zu merken.« (Hau, 15) Mit dem Schreiben und mit dem Erzählen zu beginnen, heißt, die Erkundung eines doppelt fremden Terrains aufzunehmen; als Eindringling in einer scheinbar sich von selbst verstehenden gesellschaftlichen Ordnung, deren Spielregeln dem Unzugehörigen als massive Konfrontation entgegentreten; und als Ankömmling in einer weitläufigen Landschaft der Sprache, deren Formenreichtum und Vielstimmigkeit verwirrend sind, wo immer man sie antrifft und erprobt.

»Romanlang all die Geschichten der Gleichzeitigkeit«: »Die Hornissen«

So wie in den *Hornissen* hat Peter Handke später nie mehr geschrieben, heißt es in den Gesamtbetrachtungen zu seinem Werk immer wieder, und das ist als Entwarnung gemeint: so sperrig, so unrund, so schwierig. Man dürfe den Autor nicht an diesem Einstand messen, solle lieber zunächst mit anderen seiner Texte sich befassen als mit dem »für Handke-Anfänger ungeeigneten Erstlingsroman«.²⁸ Das Problem: Es ist in den *Hornissen* angeblich »kein kausal organisierter Ablauf einer ›Geschichte‹ erkennbar«.²⁹ Tatsächlich weigert sich dieser »Roman« beharrlich, ein konsekutives Erzählprogramm abzuspulen. Ein Affront, vergleichbar allenfalls der wenig später folgenden *Publikumsbeschimpfung*. Der Text hatte zwar als furioses Experiment rasch literaturkritische Beachtung gefunden, längerfristig dann aber nur wenige Analysen und Studien auf sich gezogen, so dass, wie Wendelin Schmidt-Dengler Mitte der neunziger Jahre feststellte, selbst drei Jahrzehnte nach Erscheinen

26 Höller: Eine ungewöhnliche Klassik, 18 f.

27 Vgl. LH, LSV, MoN sowie Kapitel 4 und 5 dieses Buches.

28 Gottwald/Freinschlag: Peter Handke, 20.

29 Gottwald/Freinschlag: Peter Handke, 21.

noch »keine gültige, umfassende Interpretation« vorlag.³⁰ Sie hätte es, gemessen an diesem Anspruch, auch nicht einfach. Die *Hornissen* harren also weiterhin ihrer Entschlüsselung. Teilweise aber wird eine solche schon in Handkes eigenen späteren Texten geleistet, die vielfach auf die Motivwelt des Debütromans Bezug nehmen.³¹

Obwohl Handke nach diesem einmaligen Stilexperiment auf andere Schreibformen überwechselte, kommt den *Hornissen* eine werkbegründende, fast alle folgenden Phasen und Arbeitsbereiche durchziehende Bedeutung zu. Wie sonst nur mehr die zwei Jahrzehnte später entstandene Erzählung *Die Wiederholung* dringt der frühe Roman zum Lebenskern dieses Autors vor. Und dies in zweifacher Weise, sowohl mittels der behandelten Konfiguration wie auch durch die Umstände seiner Niederschrift. Der Schreibort, an dem Peter Handke den Text zu Papier brachte, die jugoslawische Insel Krk, sollte durch den Sommeraufenthalt des Jahres 1964 und den damit verbundenen kreativen Schub im Leben des Autors Epoche machen:³² »jene Insel, auf der er, lang lang war das her, versucht hatte, ein – er zögerte bei dem Wort – Buch zu schreiben, sein erstes.« (MoN, 123) Die ein wenig verfremdete Episode von einst ist in der *Morawischen Nacht* eine lange Erzählung des dort in der Runde auftretenden »Möchtegernschriftstellers« wert. Der Inselfommer trägt, bis hin zur Erfahrung der ersten Liebe, scheinbar alle Farben eines klassischen Künstler-Idylls: das Meer, die Sonne, der Süden, ein einfaches, leicht schmutziges, aber romantisches Leben. »Auf dem Weg zu seinem ersten Buch [...] war ihm dort in dem Inselfort auch seine erste Freundin begegnet.« (MoN, 130) Ein »großer Sommer« sei das für ihn gewesen, erinnert sich der Erzähler, »damals genoß er das Hin und Her.« »Die Süße und, ja, die Erhobenheit, sich eins mit dem Körper der anderen zu fühlen, geschah im Wechselspiel mit den Stunden allein an dem Tisch, wo Wort für Wort von ihm etwas gefordert wurde, was er bloß ahnte, aber, gleich schon, und dann immer wieder, und dann täglich, erlebte vor dem Hintergrund einer klaren, spürbar gnadenlosen Bedrohung.« (MoN, 131)

Von der Schreibzeit an den *Hornissen* berichtet der Autor selbst nüchterner, mit leicht despektierlich klingender Distanz: »Auf Krk bin ich jeden Tag draußen in einer scheußlichen Sonne gesessen und habe geschrieben, bis mir schlecht ist geworden.«³³ Das Ergebnis des Durchhaltewillens sind die *Hornissen*. Es ist der Erfolg nicht so sehr des daraus hervorgegangenen Buches, das bis heute zu den am wenigsten intensiv aufgenommenen Werken Handkes gehört, sondern des literarischen Auftritts selbst. Den arbeitsreichen Wochen auf der Adriainsel aber wächst im Werdegang des jungen Schriftstellers eine fast legendäre Bedeutung zu, und damit auch dem Land, in welchem der Schreibaufenthalt stattfand. Eine innige Dankbarkeit zu dem Jugoslawien seiner Jugendjahre, der Quelle seines Durchbruchs als Autor, wird Peter Handke sich dauerhaft bewahren. In der Gegenwartszeit eines erneuten Besuchs der Insel, von dem die *Morawische Nacht* berichtet, existiert kein Ort mehr, an den die Erinnerung sich heften könnte. »Das Dorf gab es in der Tat nicht mehr. [...] Das

30 Schmidt-Dengler: Bruchlinien, 198.

31 Thuswaldner: Handkes Heimkehr, 31, 43.

32 Pichler: Beschreibung des Glücks, 60.

33 Peter Handke an Erich Schönemann, 8.8.1964; zit. nach Herwig: Meister der Dämmerung, 253.