



Rolf G. Renner

# Peter Handke

Erzählwelten – Bilderordnungen



**J.B. METZLER**

---

Peter Handke

---

Rolf G. Renner

# Peter Handke

Erzählwelten – Bilderordnungen



**J.B. METZLER**

Rolf G. Renner  
Universität Freiburg  
Freiburg im Breisgau, Baden-Württemberg,  
Deutschland

ISBN 978-3-476-04906-3                      ISBN 978-3-476-04907-0 (eBook)  
<https://doi.org/10.1007/978-3-476-04907-0>

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

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature 2020

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Einbandabbildung: © Elisabeth Renner

Planung/Lektorat: Ute Hechtfisher

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

*„Ich mache, was ich bin: = Schreiben“  
(AF 189)*

*„Wort und Bild sind Korrelate, die sich immerfort  
suchen“ (J.W. Goethe)*

*„Literatur: Es genügt nicht das Bild – es muß jenes  
eine (1) Wort dazukommen, welches das Bild erst zum  
Bild-Pfeil macht“ (AF 431)*

*für Lisaweta*

---

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Erzählwelten/Bilderordnungen: Zur Einführung in den Text</b> . . . . .	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>Literarische Selbstbehauptung und Formexperiment: die erzählerischen Anfänge</b> . . . . .	<b>25</b>
2.1	<i>Die Hornissen</i> (1966) . . . . .	25
2.2	<i>Der Hausierer</i> (1967) . . . . .	31
2.3	<i>Die Angst des Tormanns beim Elfmeter</i> (1969) . . . . .	35
<b>3</b>	<b>Experiment und Entwurf: Die Stücke, Prosaarbeiten und Hörspiele bis ins Jahr 1973</b> . . . . .	<b>45</b>
3.1	<i>Publikumsbeschimpfung</i> (1966) . . . . .	45
3.2	<i>Sprechstücke</i> (1969–1972) . . . . .	47
3.3	<i>Kaspar</i> (1967) . . . . .	55
3.4	<i>Die Unvernünftigen sterben aus</i> (1973) . . . . .	60
3.5	<i>Begrüßung des Aufsichtsrats</i> (1967) . . . . .	65
3.6	<i>Wind und Meer. Vier Hörspiele</i> (1970) . . . . .	68
3.7	Vorschein der Postmoderne: <i>Die offenen Geheimnisse der Technokratie</i> (1974) . . . . .	69
<b>4</b>	<b>Wiederentdeckung der Subjektivität: Entwicklungslinien der Lyrik</b> . . . . .	<b>75</b>
4.1	<i>Leben ohne Poesie. Gedichte</i> (1969–2007) . . . . .	75
4.2	<i>Gedicht an die Dauer</i> (1986) . . . . .	82
<b>5</b>	<b>Rückkehr zum Erzählen und neue Subjektivität</b> . . . . .	<b>85</b>
5.1	Suchbewegungen: <i>Der kurze Brief zum langen Abschied</i> (1972) . . . . .	85
5.2	Die Macht der anderen: <i>Wunschloses Unglück</i> (1972) . . . . .	95
5.3	Der einzige und sein Eigentum: <i>Die Stunde der wahren Empfindung</i> (1975) . . . . .	102
5.4	Ein Weg zum Selbst: <i>Die linkshändige Frau</i> (1976) . . . . .	111

<b>6</b>	<b>Heimkehr zu den Anfängen des Ich und das Versprechen der Bilder</b> . . . . .	117
6.1	Erfahrungsräume: <i>Langsame Heimkehr</i> (1979) . . . . .	117
6.2	Der Weg ins Bild: <i>Die Lehre der Sainte-Victoire</i> (1980) . . . . .	126
6.3	Zeichen der anderen Welt: <i>Kindergeschichte</i> (1981) . . . . .	136
6.4	Konstruktion von Herkunft: <i>Über die Dörfer</i> (1981) . . . . .	143
<b>7</b>	<b>Neubegründung des Erzählens in der Rückbindung an die Tradition</b> . . . . .	149
7.1	Die doppelte Heimat: <i>Der Chinese des Schmerzes</i> (1983) . . . . .	149
7.2	Wiederfindung in der Urschrift der Poesie: <i>Die Wiederholung</i> (1986) . . . . .	162
7.3	Formen poetischer Initiation: <i>Die Abwesenheit</i> (1987) . . . . .	170
7.4	Die Sprachwerdung der Welt: <i>In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus</i> (1997) . . . . .	179
7.5	Vom Eros des Erzählens: <i>Don Juan (erzählt von ihm selbst)</i> (2004) . . . . .	187
7.6	Bild, Schrift und Erzählen: <i>Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos</i> (2002) . . . . .	194
<b>8</b>	<b>Selbstreflexion und poetologische Skizzen: Die Journale, Skizzen und Aufzeichnungen</b> . . . . .	221
8.1	Poetologische Notate: <i>Das Gewicht der Welt. Ein Journal. (November 1975–März 1977)</i> (1977), <i>Die Geschichte des Bleistifts</i> (1982) und <i>Phantasien der Wiederholung</i> (1983) . . . . .	221
8.2	Schreiben, Sehen, Zeichnen: <i>das Notizbuch, 31. August 1978–18. Oktober 1978</i> (2015) . . . . .	227
8.3	Sehen bei Nacht und bei Tag: <i>Am Felsfenster morgens. Und andere Ortszeiten 1982–1987</i> (1998) . . . . .	230
8.4	Visuelle und reflexive Miniaturen: <i>Noch einmal für Thukydides</i> (1990) . . . . .	238
8.5	Fragmente von Autorschaft: <i>Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990</i> (2005) . . . . .	241
8.6	Halbschlafbilder: <i>Ein Jahr aus der Nacht gesprochen</i> (2010) . . . . .	248
8.7	Ganz andere Spiegelbilder: <i>Vor der Baumschattenwand nachts. Zeichen und Anflüge von der Peripherie 2007–2015</i> (2016) . . . . .	250
<b>9</b>	<b>Anverwandlung des Eigenen im Schreiben</b> . . . . .	257
9.1	Die doppelte Geschichte des Erzählers: <i>Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten</i> (1994) . . . . .	257
9.2	Rekonstruktion von Leben: <i>Die Morawische Nacht. Erzählung</i> (2009) . . . . .	278

<b>10</b>	<b>Das Experiment der erinnernden Beschreibung</b> . . . . .	299
10.1	Auf dem Weg zum Schreiben: <i>Nachmittag eines Schriftstellers</i> (1987). . . . .	300
10.2	Das Erzählen der Inbilder: <i>Versuch über die Müdigkeit</i> (1989) . . . . .	303
10.3	Zeichen der Technik und Zeichen der Landschaft: <i>Versuch über die Jukebox</i> (1990) . . . . .	306
10.4	Schreibversuche: <i>Versuch über den gegliückten Tag</i> (1991). . . . .	312
10.5	Der Weltkreis des Erzählens: <i>Versuch über den Stillen Ort</i> (2012). . . . .	317
10.6	Suche nach dem Eigenen im Anderen: <i>Versuch über den Pilznarren</i> (2013). . . . .	320
<b>11</b>	<b>Das Grundandere der Poesie: Handkes doppelter Diskurs über Serbien</b> . . . . .	327
11.1	Der Kontext der ‚Nachkriegsliteratur‘ und das ‚Ende der Nachkriegszeit‘ . . . . .	328
11.2	Die Diskursregel der Mediengesellschaft . . . . .	331
11.3	Der Mediendiskurs über Handke und Serbien . . . . .	335
11.4	Die „bösen Fakten“: <i>Abschied des Träumers vom Neunten Land. Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien</i> (1996), <i>Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise</i> (1996), <i>Unter Tränen fragend. Nachträgliche Aufzeichnungen von zwei Jugoslawien-Durchquerungen im Krieg, März und April</i> (1999), <i>Rund um das Große Tribunal</i> (2003), <i>Die Geschichte des Dragoljub Milanović</i> (2011) . . . . .	337
11.5	Die Herausforderung der Politik und das Versprechen der Poesie. . . . .	342
11.6	Orte des Widerstands und der Phantasie: <i>Die Tablas von Daimiel. Ein Umwegzeugenbericht zum Prozeß gegen Slobodan Milošević</i> (2005), <i>Die Kuckucke von Velika Hoća. Eine Nachschrift</i> (2009) . . . . .	349
<b>12</b>	<b>Zwischen Drama und Epik: Die Stücke nach 1989</b> . . . . .	355
12.1	„Zum Dreinschlagen fremd“: <i>Das Spiel vom Fragen Oder die Reise zum Sonoren Land</i> (1989). . . . .	355
12.2	Theatralische Experimente: <i>Die Stunde da wir nichts voneinander wußten</i> (1992) und <i>Spuren der Verirrten</i> (2006) . . . . .	362
12.3	Unter dem Gesetz der Geschichte: <i>Zurüstungen für die Unsterblichkeit. Ein Königsdrama</i> (1997). . . . .	367
12.4	Nema problema. Nema Jugoslavije: <i>Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg</i> (1999). . . . .	372

12.5	„Endstation des Theaters“: „Warum eine Küche?“ (2003), <i>Untertagblues. Ein Stationendrama</i> (2003), <i>Bis daß der Tag euch scheidet oder Eine Frage des Lichts. Ein Monolog</i> (2008/9) . . . . .	382
12.6	Heimkehr zu den Ahnen: <i>Immer noch Sturm</i> (2010) . . . . .	385
12.7	Sozialisationsspiele: <i>Die schönen Tage von Aranjuez. Ein Sommerdialog</i> (2012) und <i>Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße. Ein Schauspiel in vier Jahreszeiten</i> (2015) . . . . .	391
<b>13</b>	<b>Die Konkurrenz von Wort und Bild</b> . . . . .	<b>401</b>
13.1	Vom Text zum Film: Handke als Kinogänger, Autor und Regisseur. . . . .	401
13.2	Experimente der Wahrnehmung: <i>Chronik der laufenden Ereignisse</i> (1971) und <i>Falsche Bewegung</i> (1975) . . . . .	407
13.3	Semiotik der Wahrnehmung: <i>Die Angst des Tormanns beim Elfmeter</i> (1970) . . . . .	411
13.4	Geschlechterrollen und Wahrnehmungsmuster: <i>Die linkshändige Frau</i> (1978) . . . . .	414
13.5	Textuelle und visuelle Konstruktion von Identität: <i>Der Himmel über Berlin</i> (1987) . . . . .	418
13.6	Visuelle Einschreibungen des Eigenen: <i>Mal des Todes</i> (1986), <i>Die Abwesenheit</i> (1992), <i>Die schönen Tage von Aranjuez</i> (2017) . . . . .	421
<b>14</b>	<b>Dialektik der Geschichte und Revokation der Moderne</b> . . . . .	<b>439</b>
14.1	Das Märchen der anderen Welt: <i>Kali. Eine Vorwintergeschichte</i> (2007) . . . . .	439
14.2	Der Widerruf der Moderne: <i>Der Große Fall</i> (2011) . . . . .	448
14.3	Radikalisierung des Erzählens: <i>Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere</i> (2017) . . . . .	462
14.4	Neuerzählen der Welt: <i>Das zweite Schwert</i> (2020) . . . . .	477
<b>15</b>	<b>Grundlinien der Handke-Rezeption in Literaturkritik und Wissenschaft</b> . . . . .	<b>487</b>
	<b>Bibliographie</b> . . . . .	<b>503</b>

# Erzählwelten/Bilderordnungen: Zur Einführung in den Text

# 1

Das Erzählen und die Bilder werden in Handkes Werk von Anfang an thematisch, seit den achtziger Jahren erhalten sie in seinem Werk jedoch ein neues Gewicht. Die Frage des Bildes rückt seit der *Lehre der Sainte-Victoire*, die des Erzählens seit dem *Chinesen des Schmerzes* ins Zentrum eines zunehmend autoreflexiven Schreibens. Zumindest seit der sogenannten *Tetralogie*, den Texten *Langsame Heimkehr*, *Lehre der Sainte-Victoire*, *Kindergeschichte* und *Über die Dörfer* lässt sich beobachten, dass das bloße Erzählen des Wirklichen in dem Maß zurücktritt, in dem sich eine eigene Wirklichkeit des Erzählens zu etablieren beginnt. Diese entwirft Bilder und Texte, die sich vom Paradigma der Abbildung lösen. Es entstehen Erzählwelten oder Erzählwirklichkeiten, die sich als Elemente eines Metatextes erkennen lassen, der immer wieder vom Erzählen selbst handelt. Dies ist auch deshalb möglich, weil die Abfolge von Handkes Texten nicht auf eine ständige Innovation von Themen, Schreibstrategien und Bildern aus ist, sondern dem Prinzip einer kreativen Schematisierung folgt, die mit einem begrenzten Bestand an erzählerischen Versatzstücken immer wieder neue Geschichten und Erzählsituationen hervorbringt.

Dabei werden unterschiedliche Aspekte eines vergleichsweise geschlossenen Feldes thematischer Variationen des Erzählens deutlich. In dem als ‚Märchen‘ apostrophierten Text von *Kali* werden der Ursprung der Zeiten, des Märchens und das Erzählen eins (K 159). Der Text von *In einer dunklen Nacht* erweist sich als Teil eines übergreifenden Erzählspiels, an dem mehrere Personen beteiligt sind und in dessen Verlauf die Trennmarke zwischen dem Autor und dem Erzähler immer wieder systematisch überschritten wird (IN 51). Das Märchen von der Sprachunmittelbarkeit der Welt scheint dort Wirklichkeit geworden zu sein, weil selbst das Naturphänomen des Schneiens allein durch Sprechen hervorgerufen werden kann. Im *Bildverlust* stiften das Erzählen und die Sprache eine körperliche Beziehung zwischen der Wanderin und ihrem Erzähler, während gleichzeitig die Trennlinie zwischen der Geschichte, dem Handeln der Figuren und dem Erzählen selbst schwindet. Zum Bild für dessen Weiterwirken jenseits der durch

eine Geschichte verbürgten Koordinaten von Raum und Zeit wird ein Gefährt, das anhält, aber im Stehen noch nachschwankt. Diese Bewegung, die „nicht sobald aufgehört haben“ wird, ist die Metapher des Erzählens selbst (BV 759). Übereinstimmend damit kann in der *Obstdiebin* die Arbeit des Lesens Erfahrungen mobilisieren und dauerhaft zugänglich machen, die das bloße Erleben überschreiten. Sie ermöglicht eine Wahrnehmung, die alles, was sich als Wirklichkeit zeigt, durch Phantasie und Sprache verwandeln kann.

Spätestens seit dem *Jahr in der Niemandsbucht* wird deutlich, dass Handkes Erzählen fiktionale und autofiktionale Entwürfe miteinander verknüpft, um sie in ein transtextuelles Bezugssystem einzufügen. Es ist ebenfalls an jeder Stelle autoreflexiv und stellt poetologische neben autoanalytische Überlegungen. Die dabei entstehenden Textsegmente lassen sich auch als Einzelbeobachtungen oder spontane Reflexionen lesen und sind auf die Linearität des Erzählens nicht angewiesen.

Zugleich entwerfen diese Texte Bilderordnungen, die auf unterschiedliche Weise nicht nur das Erzählen, sondern auch dessen Selbstreflexivität organisieren. Zunächst begründet sich die visuelle Evidenz von Handkes Erzählen daraus, dass er der Anschauung und dem Sehen zentrale Bedeutung für das Schreiben beimisst. „Wie schwer ist das Sehen. Und es gibt keine Schule dafür; jeder kann es nur selbst lernen, Tag für Tag neu. Aber dann, in der Betrachtung, hat selbst das Schwarz der toten Blätter jetzt ein Leuchten“, heißt es im *Felsfenster morgens* (AF 539). Schreiben beginnt als Beschreiben und entwickelt aus diesem bereits ein Arsenal feststehender Bilder, das alle Texte, wenn auch in unterschiedlicher Weise, organisiert. Nicht selten handelt es sich dabei um fast standardisierte Natur- und Zivilisationsbilder (IN 209): Die Unorte der Vorstadt, der Wechsel der Jahreszeiten, der beginnende Schneefall oder Regentropfen, die in den Staub fallen, um nur einige zu nennen (IN 78).

Daneben stehen textunabhängige Bilder, es sind Tafelbilder der malerischen Tradition oder Filmbilder, die ekphrastisch wiedergegeben, nacherzählt oder umerzählt werden. Beispiele geben Cézannes *Montagne Sainte-Victoire* und *Homme aux bras croisés* (LSV 36) in der *Lehre der Sainte-Victoire* ebenso wie die dort präsentierte Reflexion über die Landschaftsmalerei von Ruisdael (LSV 18, 118 f.) über Courbet (LSV 31–33) bis zu Edward Hopper (LSV 19 f.). Zu nennen sind schließlich auch Ruisdaels *Großer Wald* in der *Geschichte des Bleistifts* (GB 214), Breughels *Der düstere Tag* in der *Niemandsbucht* (MJN 629), Vermeers *Ansicht von Delft* in den Serbientexten (TD 22), Poussins *Darstellung der Sakramente* im *Versuch über die Müdigkeit* (VM 57) oder von *Ruth et Booz* in der *Obstdiebin* (OD 466). Ebenfalls in diesen Kontext gehören Handkes eigene Bilder und Skizzen, die insbesondere die Notizbücher bestimmen (NB 34 f.).

Eine Funktionalisierung dieser Bilder im Erzählen wird nicht selten dadurch erreicht, dass sie durch persönliche Bildwelten organisiert oder vernetzt werden, die entwicklungsgeschichtlich und psychologisch zu dechiffrieren sind. Es sind Bilder, die Handke auf seinen Reisen und in seinem engeren Umfeld wahrnimmt und die er häufig durch eine mehrfache Überschreibung verdichtet. Bedeutung gewinnen darüber hinaus aber vor allem die sogenannten „Inbilder“.

Sie zentrieren seine Texte seit der *Kindergeschichte* (KG 28; Bürger 1983, 501), im *Nachmittag eines Schriftstellers* bezieht er sich ausdrücklich auf sie (NS 79) und in der *Niemandsbucht* wird er sie als „Kindheitsinbilder“ bezeichnen (MJN 771). Diese bildgesteuerten Rückgriffe des Erzählens auf das unverwechselbar Eigene wie auf das Vergangene entwerfen zugleich die Grundlinien eines poetologischen Programms, das eine intermediale Spur aufweist, die medialen Grenzen aber immer auch überschreitet. Das Erzählen zielt darauf, die „Systematik des Sehens“ zu überwinden und ein „phantasierendes Sehen“ zu erreichen, wie es das *Notizbuch* von 1978 schon vier Jahre vor der *Lehre der Sainte-Victoire* formuliert (NB 44). Gleichzeitig dokumentiert dieses *Notizbuch*, dass den Inbildern des Autors auch Zeichnungen an die Seite treten, in denen sich genaue Beobachtung und Phantasie ergänzen. Seine genauen Detailstudien, die oft in wenigen Strichen selbst das „Flirren und Zittern des Laubs“ spürbar werden lassen (Geimer 2019), gehen zumeist mit einer auffälligen Verkleinerung einher. Sie erweckt den Eindruck als befreiten sich die gezeichneten Motive „von den Gesetzen der Wirklichkeit, um in ein anderes Universum überzuwechseln“ (Agamben 2019, 14). Eine damit vergleichbare Transformation bestimmt auch den sprachlichen Zugriff auf die Wirklichkeit. Wer „Heraus aus der Sprache“ finden, sein Inbild erreichen und am Ende in Bildern schreiben will, nichts anderes meint die Betrachtung über das „Innewerden“ (PW 40; GB 94, 114), muss „ins Innere der Sprache gehen“, wo „Welt und Ich eins“ sind (GB 182).

Mit dieser Überlegung verknüpft ist in Handkes Texten nicht nur die Frage nach der Beziehung von Sprache und Text, von Erzählen und Lesen, sondern auch die nach der ästhetischen Besonderheit und poetologischen Bedeutung der Medien von Text und Bild, deren Wechselbezug je erneut inszeniert wird. Es zeigt sich, dass dem Film dabei eine besondere Bedeutung zukommt. Die Texte verweisen immer wieder auf ihn, zugleich prägt er ihre Erzählweise. Zum einen, weil er Bild- und Erzählstrategien gleichermaßen organisiert und aufeinander bezieht. Zum andern, weil er die Bedeutung von Bild und Wort im Kontext der gegenwärtigen Gesellschaft markiert. Das Nachdenken darüber gewinnt nicht nur zentrale Bedeutung für Handkes Zusammenarbeit mit Wim Wenders und seine eigene Zuwendung zum Film, sondern es bestimmt auch die zentrale Thematik des *Bildverlusts*, der hier als ein Schlüsseltext angesehen werden muss. Dass die Filmbilder das Imaginäre und das Reale, innere und äußere Bilder miteinander verschränken, wird in diesem und anderen Texten des Autors immer wieder nachgezeichnet. Obwohl der *Bildverlust* ausdrücklich die zerstörerische Macht der technischen Bilder beschreibt, entwirft er gleichwohl eine Bestimmung der Eigenart von Bildern, die auch für das Filmbild und seine Inszenierung einer Verschränkung von bewusster und unbewusster Wahrnehmung angemessen erscheint: „Im Bild erschienen Außen und Innen fusioniert zu etwas Drittem [...]“ (BV 745; vgl. auch GU 85).

In Übereinstimmung mit Wenders Äußerung anlässlich des *Himmels über Berlin* „Das Wort wird bleiben“ (Wenders 1992, 197), wendet sich Handkes *Versuch über den geglückten Tag* zwar ebenfalls gegen den Illusionismus moderner Filmbilder, indem er den Autonomieanspruch der visuellen Wahrnehmung mit

der Formel „Schauen und weiterschauen mit den Augen des richtigen Wortes“ (VT 83) zurückweist. Doch in *Am Felsfenster morgens* werden Wort und Bild schließlich als untrennbares Korrelat bestimmt: „Am Anfang war das Wort? Am Anfang war das Bild? Das Bild gibt das Wort“ (FF 493). Damit übereinstimmend macht der Text des *Bildverlusts* eine produktive Wechselbeziehung von Text und Bild zur Voraussetzung des Schreibens.

Allerdings wird in diesem Text ein Funktionswandel innerhalb der Bilderordnungen markiert, den es zu überwinden gilt. ‚Bildverlust‘ heißt in ihm keineswegs, dass es keine Bilder mehr gibt. Der Terminus weist zwar auf den psychologisch folgenreichen Sachverhalt, dass die lebensleitenden Bilder, Erinnerungsbilder und Inbilder in der modernen Gesellschaft „keine Wirkung mehr“ haben, weil sie unter dem Einfluss der von außen kommenden „gemachten und gelenkten [...] und nach Belieben lenkbaren Bilder“ ihre Kraft zu verlieren drohen (BV 743). Doch gleichzeitig richtet gerade dieser Text den Blick auf einen intermedialen Zusammenhang zwischen Wort und Bild, der von dieser historischen und gesellschaftlichen Entwicklung nicht berührt wird. Schon sehr früh äußert die Protagonistin mit Blick auf ihre Erinnerungen und das Erzählprojekt ihres Erzählers: „auch einzelne Wörter können aus der Zeit- und Raumerne als Bilder ankommen. Und vielleicht kein durchschlagenderes und innigeres Bild als so ein reines Wortbild“ (BV 213).

Diese Spannung zwischen dem Beschreiben und dem Erzählen, der Praxis und der Poetologie des Erzählens, schließlich zwischen Wort und Bild verfolgt die hier vorgelegte Betrachtung des Werks von Peter Handke. Sie versucht herauszuarbeiten, wie sich zentrale werkgeschichtliche Entwicklungslinien und Wendepunkte in den Texten spiegeln. Doch gleichzeitig werden diese Texte auch in ihrer Ganzheit betrachtet, um ihre interne Funktionsregel, den Ablauf des Erzählens selbst in seiner je neuen Konfiguration angemessen erfassen zu können.

### **Vorüberlegungen und Gang der Untersuchung**

Die Einleitung zu diesem Band orientiert sich an der Abfolge der folgenden Einzelanalysen. In Handkes Werk lässt sich ein Spiel von Kontinuität und Variation beobachten. Innerhalb des Metatextes, dem alle Texte angehören und an dem sie in unterschiedlicher Weise mitwirken, ist sein Schreiben jedoch durch signifikante Wendungen gekennzeichnet, die keine eindeutige Zuschreibung dieses Autors zu einer einzigen literarischen Richtung zulassen. Er benutzt, häufig zeitversetzt und in bewusster Abgrenzung von jeweils herrschenden Trends, unterschiedliche Register der Literatur des 20. Jahrhunderts.

In einer ersten Phase seines Schreibens stellt er der politisch engagierten und realistisch orientierten Literatur der sechziger und siebziger Jahre experimentelle Texte gegenüber. Sie folgen Grundsätzen der Avantgarde und setzen, beeinflusst von Linguistik und Strukturalismus, auf eine permanente ästhetische Innovation. In einer zweiten Phase wendet sich Handke der literarischen Tradition zu und folgt in den siebziger Jahren der Haltung der sogenannten ‚Neuen Innerlichkeit‘. Er wiederholt damit eine Schreibhaltung, die auch die sogenannte ‚klassische Moderne‘ bestimmt: In kritischem Bezug auf die literarische Tradition versucht

er, Welt wieder vom Standpunkt des Subjekts aus erzählbar zu machen. Die dritte Entwicklungsphase seines Werks, die mit der sogenannten *Tetralogie* im Jahr 1979 einsetzt, verbindet autobiographische Selbstreflexion mit einer philosophisch begründeten poetologischen Reflexion. In der darauffolgenden vierten Phase wird die existentialontologische Prägung des Erzählens noch schärfer konturiert.

Die ästhetischen Entwürfe dieser letzten beiden Phasen überschreiten entschieden die Orientierungen der Moderne. Einerseits beschreiben sie – unter dem Einfluss des Poststrukturalismus und der Philosophie Heideggers – eine der Verfügung des Subjekts entzogene Wirklichkeit. Sie zeigen Sprache und Natur als dem Menschen vorgängige Ordnungen. Andererseits zielen sie auf eine Rekonstruktion. Über ihre philosophische Konturierung hinaus setzen diese Texte erneut auf die ästhetische Evidenz des Erzählens. Damit folgen sie einer Tendenz der Remimetisierung, die kennzeichnend für eine Richtung postmodernen Schreibens ist. Denn dieser Gestus der Rekonstruktion traditioneller Erzählformen ist ohne die vorangehende Infragestellung sprachlicher Repräsentation, ohne die Subversion der Kategorien von Subjekt, Autor und Werk nicht denkbar.

In der fünften Phase der Werkentwicklung werden diese Linien weitergezogen, begründen jedoch eine neue Konstellation. Zum einen führt die Orientierung an der literarischen Tradition dazu, dass Handkes Erzählen auf traditionelle Muster zurückgreift. *Kali*, *Don Juan* oder *Die Abwesenheit* weisen märchenhafte Züge auf, während im *Bildverlust*, in der *Morawischen Nacht* und *In einer dunklen Nacht* Erzählstrategien des mittelalterlichen Epos bestimmend werden. Zum andern gewinnt die autoanalytische Einschrift sowohl in den Erzähltexten als auch in den Stücken noch schärfere Kontur. *Das Jahr in der Niemandsbucht* kombiniert das wirkliche Leben des Autors mit der Geschichte und den Namen seiner Erzählfiguren im Modus einer Überschreibung. In *Immer noch Sturm* überlagert eine erfundene Familiengeschichte die wirkliche des Autors. Eine vergleichbare Doppelstrategie des Schreibens prägt auch die *Journale* und die sogenannten *Versuche*. Diese Texte erweisen sich zugleich als fast experimentelle Kombinationen von Reflexion und bildkräftiger Darstellung. Die Beziehung von Anschauung und Erzählung, Bild und Wort prägt sie im Innersten und wird zugleich immer wieder thematisch. Dabei zeichnen sie auch die Faszination des Autors vom Medium des Films nach.

In der sechsten Phase von Handkes Werk bringt sich eine neue, zwar teilweise verdeckt operierende, aber durchaus zielgerichtete Auseinandersetzung mit der modernen Lebenswelt und den politischen Bedingungen der gegenwärtigen Gesellschaft zum Ausdruck. Schon der *Bildverlust* hatte historische Dissonanzen markiert und Gesellschaften unterschiedlicher Entwicklungsstufen einander konfrontiert. Im *Großen Fall* dagegen erscheinen die Konturen einer zukünftigen gesellschaftlichen Wirklichkeit und deren Konflikte in pointierter Form. Die Lebenswelten, die *Kali* und die *Obstdiebin* etablieren, sind allererst Gegenentwürfe zur herrschenden gesellschaftlichen Wirklichkeit. Ihr utopisches Potential besteht gerade in der Revokation traditioneller Entwürfe gesellschaftlicher Utopien. Dem allem geht eine langsame Ausdifferenzierung voraus, die das werkbestimmende Wechselspiel von Konstanz und Variation leitender Themen und Schreibstrategien mitbestimmt.

Das zweite Kapitel dieses Bandes behandelt Handkes Angriff auf die sogenannte ‚Beschreibungsliteratur‘. Er richtet sich sowohl gegen den unmittelbar nach Kriegsende einsetzenden magisch und metaphysisch überhöhten Realismus von Böll, Andersch und Kolbenhoff, als auch gegen Dieter Wellershoffs Konzept des ‚Neuen Realismus‘. Gegenüber dieser ‚Manier des Realismus‘ (E 20) will Handke zeigen, „daß die Literatur mit der Sprache gemacht wird, und nicht mit den Dingen, die mit der Sprache beschrieben werden“ (E 29 f.). Seine Forderungen folgen dabei auch Leitvorstellung der Wiener Gruppe, welche die Fabel als verbraucht ansieht. Zudem wendet sich der Autor gegen jedes politische Engagement der Literatur. Diese Abwehr trifft auch Sartre und Brecht, den noch die *Journalen* in einer später gestrichenen Formulierung als Zerstörer der „freien Literatur“ bezeichnen (GW 110). Ihm gegenüber beruft sich Handke auf die poetische wie bewusstseinsverändernde Kraft der verwirrten Sätze Horváthscher Figuren, auf die „begriffsauflösende“ und „zukunfts mächtige Kraft des poetischen Denkens“ (W 76), das nicht auf die Klarheit des Begriffs, sondern auf die „Verstörung“ setzt.

Diesen Überlegungen folgen die erzählerischen Anfänge Handkes. Der als Roman bezeichnete Text der *Hornissen* entwickelt aus einer experimentellen Situation minutiöse Detail- und Situationsbeschreibungen. Ein blinder Erzähler rekonstruiert Vergessenes, dabei überblenden sich für ihn erzählte, erinnerte und phantasierte Bilder, sie zerschneiden und zerstückeln „die weiße und leere Ebene des Gehirns“. Ein psychologisch eindringliches Bild dafür ist der „Mann mit dem Seesack“, der durch ein von kochendem Wasser überschwemmtes Dorf geht und dessen verbrühte Augen „hinter den Blicken schutzlos geworden“ sind (HO 15, 132).

Formalistischer ist der *Hausierer*: Kursiv gesetzte Kapitelvorreden zitieren dort Versatzstücke von Kriminalgeschichten und werden in der Folge variiert. Diese „satzweise Zusammenstellung der wahren Geschichte“ (H 40) lässt keinen zusammenhängenden Text entstehen; selbst die immanente Ordnung des Textes erweist sich als ein verwirrendes Spiel mit Erzählmustern. Folgt man diesem regellosen Spiel ganz unterschiedlicher Sätze, so lässt sich erkennen, dass nicht einmal der Protagonist des Textes klar konturiert ist. Er ist ein shifter, eine Bezugsgröße, die sich in wechselnden Zusammenhängen verändert.

*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* überformt das Sprachexperiment noch entschiedener psychologisch. Ein Mord, den der Protagonist Bloch zu Beginn des Textes begeht, bestimmt in der Folge seine Wahrnehmung; die Kriminalhandlung wird mit einem Psychogramm verschränkt. Handke zeigt damit, „wie sich jemandem die Gegenstände, die er wahrnimmt, in Folge eines Ereignisses [...] immer mehr versprachlichen, und, indem die Bilder versprachlicht werden, auch zu Geboten und Verboten werden“ (Arnold TK 1, 3). Am Ende entfalten Blochs Wahrnehmungen, die einem Beziehungszwang unterstehen, eine hieroglyphische Bilderschrift, die ebenso schwer zu dechiffrieren ist wie die asymmetrische Kommunikation des Fußballspiels, weil dort jeder Spieler sein Handeln darauf gründet, dass er die verdeckten Absichten des anderen zu ergründen versucht.

Das dritte Kapitel zeigt, wie die Stücke, Prosaarbeiten und Hörspiele bis ins Jahr 1974 diese Linie experimentellen Schreibens weiterfolgen. Vor allem das Stück *Kaspar* bestätigt dies. Es ist Sprachexperiment, Geschichte einer Psychogenese und historische Parabel zugleich. Kaspars erster Satz weist auf den historischen Kaspar Hauser: „Ich möchte ein solcher werden, wie einmal ein anderer gewesen ist“. Er wird zum Ausgangspunkt einer Sozialisationsgeschichte, die zeigen soll, „wie jemand durch Sprechen zum Sprechen gebracht werden kann“; das Stück zeigt eine „Sprechfolterung“ (ST1 103). Ihre Instanzen sind die „Einsager“, die Kaspar seinen ersten Satz austreiben und ihn dann erneut zum Sprechen bringen. Dabei wird deutlich, dass die Versuche individueller sprachlicher Artikulation, die Sozialisation durch Sprache und die Sprachfolterung ineinander übergehen. Einerseits wird dem zum Sprechen Gebrachten klar, dass er „in die Falle gegangen“ ist (ST1 194), andererseits wehrt er sich mit vermeintlich sinnlosen Sätzen gegen seine Konditionierung und am Ende behauptet er sich mit der Formel „Ziegen und Affen“ als einsamer Sprecher (ST1 197 f.). Seine Gegen-Sätze, literarische Zitate aus Horváths *Glaube Liebe Hoffnung* und aus Shakespeares *Othello* widersetzen sich der machtbesetzten Diskursordnung der Einsager.

Parallel dazu demonstrieren die in den Jahren 1964 bis 1971 geschriebenen Sprechstücke und das Stück *Die Unvernünftigen sterben aus* die Rolle von kommunikativer Sprache, Sprachformel und sprachlosen Gesten in vorgegebenen Situationen. Sie entfalten eine „Welt in den Worten selber“ (ST1 201) und setzen keine theatralische Wirkung frei. In Übereinstimmung damit ist die *Publikumsbeschimpfung* einerseits ein Stück, andererseits ein Essay, der die Wirkungsgesetze des Theaters, die Erwartungen und Reaktionen des Publikums behandelt. Ihr einleitender Satz „Dieses Stück ist eine Vorrede“ (ST1 19), verbindet sie mit den Sprechstücken, die als Schauspiele ohne Bilder zugleich Wortspiele ohne Handlung sind (ST1 21). Die Sätze der Schauspieler und die eingeschobenen Kommentare ironisieren das konventionelle Theater und dessen Inszenierung von ‚Sinn‘, ‚Zeit‘ und gespielter Wirklichkeit. Allerdings zeigt sich, dass der Theaterbetrieb die Provokation von Handkes Anti-Theater mühelos absorbierte. Die Stücke nach 1989 stellen dies bereits in Rechnung, wenn sie die frühen Ansätze in unterschiedlicher Weise radikalisieren.

Das vierte Kapitel zeigt, dass Handkes Lyrik mit Ausnahme des *Gedichts an die Dauer* aus dem Jahr 1986 zunächst ebenfalls seinen experimentellen Ansätzen folgt. Der programmatische Titel des ersten Lyrikbandes *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* suggeriert eine Beziehung zwischen der Wahrnehmung von Wirklichkeit und subjektiven Empfindungen, welche die dort versammelten Texte nicht bestätigen wollen und wohl auch nicht können. Vielmehr führen sie die Funktionsregel grammatischer Modelle oder eingeschliffener Redeweisen und Redewendungen vor, wie beispielhaft *Der Rand der Wörter 1* (IAI 31) oder die *Wortfamilie* (IAI 99–103) belegen. Viele Texte zeigen, dass die Macht des Vorgegebenen und Überlieferten auch eine kreative Gegenbewegung herausfordert. Darüber hinaus kommt es durch einen Rückgriff auf traditionelle Formen zumindest ansatzweise zur Konturierung eines lyrischen Ichs. Der Essay *Was ich*

*nicht bin, nicht habe, nicht will, nicht möchte – und was ich möchte, was ich habe und was ich bin* (IAI 23–26) trägt nicht ohne Grund den eingeklammerten Untertitel *Satzbiographie*. Er zeigt, wie sich unter der Decke der gewöhnlichen Sätze, Namen und Bezeichnungen das Bewusstsein einstellt, ein unverwechselbares Ich zu sein.

Das fünfte Kapitel wendet sich einer ersten Rückkehr Handkes zum traditionellen Erzählen zu. In ihr verbindet sich die bewusste Orientierung an der literarischen Tradition mit einer Konzentration auf die subjektive Wahrnehmung und intensiver Selbstreflexion. Diese in der Rezeption als ‚neue Innerlichkeit‘ apostrophierte Schreibweise wird im *Kurzen Brief zum langen Abschied* vorbereitet. Dessen Protagonist erfährt während einer Fahrt vom Osten in den Westen der USA den fremden Kontinent als einen Ort der Entfremdung und zugleich als eine Traumwelt, die ihm die Möglichkeit eröffnet, sich selbst ganz neu zu entdecken. Allerdings zeigen die allein perspektivisch und aus dem Zivilisationsraum heraus wahrgenommenen Naturansichten dem Erzähler zunächst nur seine „leidende Erinnerung“. Den in ihr wiederkehrenden Ängsten seiner Kindheit setzt er eine neue Zeichenordnung entgegen (KB 105). Plötzliche Epiphanien verwandeln seine leidende in eine „tätige“ Erinnerung. Die Natur zeigt ihm zudem, wie aus „Verwechslungen und Sinnestäuschungen Metaphern“ entstehen. Am Ende können ihn Erinnerung, Erfahrung und ästhetische Anschauung zur Haltung des „systematischen“ Erlebens führen (KB 124).

Dieser Reise ins „Bewusstseinsland“ stellt *Wunschloses Unglück* einen Weg zurück gegenüber. Die Geschichte seiner Mutter, die der Autor nach ihrem Selbstmord schreibt, führt ihn auch in seine eigene Vergangenheit. Das Schreiben bewahrt die „Momente der äußersten Sprachlosigkeit und das Bedürfnis, sie zu formulieren“ (WU 11). Dabei lässt sich die Mutter an keiner Stelle als „Kunstfigur“ (WU 47) darstellen. In ihrer Lebensbeschreibung erscheinen selbst die kindlichen Sprachspiele als repressive Sozialisationsspiele, als Anpassung an Besitz- und Herrschaftsverhältnisse oder gar an die „Gemeinschaftserlebnisse“, welche die Nationalsozialisten inszenieren. Selbst die Begegnung mit der Literatur führt unter diesen Umständen nur zum Erwachen eines verkümmerten Ich, das weder physisch noch psychisch in der Lage ist, neu zu beginnen. Die Formel „Selten wunschlos und irgendwie glücklich, meistens wunschlos und ein bißchen unglücklich“ (WU 19) negiert nicht zufällig eine gängige Sprachformel. Am Ende ist der Tod der einzige Wunsch, den sich die Mutter selbst erfüllen kann. Beim Nachzeichnen dieser Entwicklung verändert sich der Erzähler selbst und verliert seine Distanz. Sein letzter Satz „Später werde ich über das alles Genaueres schreiben“ (WU 105) wird zum Programm eines zukünftigen Erzählens, das Erinnerung und poetische Phantasie miteinander vermitteln soll.

Von Selbstverlust und Selbstfindung handelt auch die *Stunde der wahren Empfindung*. Der Protagonist Gregor Keuschnig träumt zu Beginn des Textes, dass er ein Mörder geworden ist und „sein gewohntes Leben nur der Form nach“ weiterführt (SE 7). Eine dadurch ausgelöste Fragmentierung des Bewusstseins, ein Beziehungswahn und unvermittelt auftretende sexuelle Aggressivität sind Zeichen seiner psychischen Regression. Das als Motto verwendete Wort von Horkheimer

„Sind Gewalt und Sinnlosigkeit nicht zuletzt ein und dasselbe?“, weist auf seinen unbewussten Wunsch nach Rückkehr in einen Zustand vor Kulturation und Sozialisation. Was als psychopathologische Fallstudie erscheint, entfaltet zugleich eine poetologische Perspektive. Denn Keuschnig will eine Sprache überwinden, die nur zeigt, „wie man Leben vortäuscht“. Er sucht nach einer neuen Form von Wahrnehmung und einem anderen Beschreibungssystem, einer „nouvelle formule“, die das Individuelle im Gleichen löscht und gerade dadurch die Phantasie freisetzt. (SE 8 f.). Seine Überantwortung an den zufälligen Blick ist ein „Romantisieren“ im Sinn von Novalis, verlangt aber nach dem Rückzug in eine Innenwelt (SE 166).

Eine Lösung aus vorgegebenen Zusammenhängen zeigt auch die *Linkshändige Frau*. Ihr Widerstand gegen das von männlichen Wünschen bestimmte Spiel von Verführung und Liebe wird szenisch, bildhaft und distanziert dargestellt. Dabei verfährt das Erzählen phänomenologisch, es entfaltet eine Abfolge von Bildern, verzichtet auf psychologische Begründungen. Goethes von Handke an anderer Stelle zitierter Satz „Auf ihrem höchsten Gipfel wird die Poesie ganz äußerlich sein“ wird gerade so eingelöst (PW 45). Der Wandel des Bewusstseins der „Frau“, wie Marianne genannt wird, ist durch Bilder oder andere Texte skizziert. Ihr Wünschen findet im Wunschtexth ihres Kindes, der Phantasie vom spannungs- und beziehungslosen Leben auf einer Insel, sein Bild. Dadurch ergibt sich eine utopische Konfiguration im vollen Wortsinn. Am Schluss des Textes verwandelt der Blick der Protagonistin durch ein Fenster starre Natur in bewegte, sie selbst erscheint durch eine spiegelnde Scheibe in ein Naturbild einbezogen. Auch bei ihr entsteht aus der unbedingten Konzentration auf sich selbst eine produktive Kraft. Am Ende sieht sie aus dem Fenster und beginnt zu zeichnen. Ihr Doppelblick auf den eigenen Körper und die Natur, nach innen und nach außen, wird zur Metapher für Handkes Schreiben dieser Zeit.

Das sechste Kapitel behandelt die Texte der sogenannten *Tetralogie*. Mit ihnen versucht der Autor, die „fixen Ideen einzelner als den Mythos vieler“ zu übersetzen (GW 242). In der *Langsamen Heimkehr* verweisen Naturbilder auf psychische Prozesse und Projektionen. Die *Lehre der Sainte-Victoire* fügt dem eine autobiographisch geprägte Mythisierung von Autorschaft hinzu. Parallel dazu rekonstruiert Handke in der *Kindergeschichte* beim Blick auf seine Tochter Amina Entwicklungsstufen der eigenen Sozialisation. Dabei macht er die Verwandtschaft zwischen kindlicher und ästhetischer Phantasie deutlich. Im dramatischen Gedicht *Über die Dörfer* denkt er sich zu seiner wirklichen Heimat und in den Erfahrungsraum der Familie zurück. In seiner Rede zur Verleihung des Nobelpreises 2019 wird die Bedeutung dieser Rückwende noch einmal betont und als Voraussetzung des eigenen Schreibens kenntlich gemacht.

Innerhalb der *Tetralogie* bildet die *Lehre der Sainte-Victoire* Zentrum und Paradigma der autobiographisch geprägten poetologischen Reflexion. Der Erdforscher Sorger aus der *Langsamen Heimkehr* hat sich in den Autor der *Lehre* verwandelt und lebt in „vielen Blicken“ in diesem weiter (LSV 80). Handkes Rückbesinnung auf die ästhetische und philosophische Tradition Europas, die sich in der *Lehre* vollendet, wird so ins Bild gesetzt. Dabei verbindet die narzisstische

Konzentration auf das eigene Ich eine ästhetische mit einer philosophischen Orientierung. Seine Suche nach einem „Lehrmeister“ (LSV 27) führt den Erzähler wie den Autor der *Lehre* zu Cézanne, auf die Tradition der Landschaftsmalerei. Seine Bildbeschreibungen entwerfen „Sehtafeln“, um ein „wiederkehrendes Phantasie- und Lebensbild“ zu erfassen (LSV 18). Er betont die innere Beziehung von Text und Bild, indem er die Landschaften als Zeichensysteme betrachtet, die wie eine Schrift lesbar sind.

Damit verbindet sich eine philosophische Überlegung. Die Deutung Cézannes folgt eben dem „Eindringen in die Gefahr der äußersten Beziehung zu den einfachen Dingen“ (Laemmle 1981, 426–428), das Heidegger bei diesem entdeckt. Aus der Erkenntnis des Zusammenhangs, den die Bilder herstellen, begründet sich der Wunsch nach einem „Freiphantasieren“ der Landschaften, das sich an das Erzählen vermittelt (LSV 79). Dieses ist kein voraussetzungsloses Erfinden, sondern ein ‚Entbergen‘ im philosophischen Sinn. Es bestätigt eine grundsätzliche Verschränkung von Dichten und Denken. Cézannes Verfahren der „réalisation“ entspricht für den Autor seinem eigenen Versuch, den ästhetischen Text in eine Theorie im ursprünglichen Sinn der griechischen Naturphilosophie zu verwandeln. Zugleich soll diese Form der Imagination ästhetische „Phantasiebilder“ mit lebensgeschichtlichen Erinnerungen verbinden. Das produktive Verwechseln wie das Benennen stiften eine Einheit zwischen der „ältesten Vergangenheit und der Gegenwart“ des Erzählers (LSV 11).

Diese mythische Genealogie von Autorschaft macht das erzählende Ich frei für Erinnerungen. Am Massiv der Sainte-Victoire kann der Erzähler jetzt entdecken, was ihm zuerst die Bilder Cézannes zeigen. Im Anschluss daran gelingt ihm eine vergleichbare Wahrnehmung im Morzger Wäldchen bei Salzburg. Als Urlandschaft und Bezirk der Kindheit verknüpft es in seiner Phantasie geographische Erfahrungsräume, lebensgeschichtliche Bilder und Erinnerungszeichen. Es ist kein Zufall, dass sich diese existentiell überhöhte ästhetische Erfahrung mit einer familialen Phantasie verbindet. Das Augenpaar, das der Erzähler am Ende der *Lehre der Sainte-Victoire* phantasiert, ist ihr Zeichen, es weist unmittelbar auf die *Kindergeschichte*. Das dramatische Gedicht *Über die Dörfer* führt diese familiale Recodierung des Ästhetischen später weiter.

Das siebte Kapitel zeigt, wie sich die für die *Tetralogie* bestimmende Konvergenz von ästhetischem und philosophischem Entwurf im *Chinesen des Schmerzes* und der *Wiederholung* fortsetzt. In diesen Texten versucht ein dissoziiertes Ich, durch das Erzählen neue Sicherheit zu finden. Diesen Versuch einer Wiederfindung der identitätsstiftenden Kraft von Sprache und Poesie kann man mit Blick auf die Philosophie Heideggers Handkes ‚Kehre‘ nennen. So wie der Philosoph nach Orten des „Wohnens“ und „Bauens“ sucht, um vom Ursprung des Menschen reden zu können (Heidegger VO 25), legt der Protagonist Loser die Schwellen antiker Bauwerke frei, um diese zu rekonstruieren. Seine Archäologie wird zum Bild für eine ästhetische Rekonstruktion des Verlorenen. In Übereinstimmung mit einem Satz aus den *Journalen* Handkes zeigt sich ihm die Schwelle jetzt als „Schrift und Bild“ (PW 78). Sie weist auf die Architektonik der Welt im

Verständnis Heideggers und ist zugleich Zeichen der geschichtlichen Vergangenheit wie einer existentiellen Situation. Beide hat das Schreiben zu rekonstruieren.

Anders aber als bei Heidegger ist bei Handke die ontologische Dimension, die er zugleich in eine poetologische umsetzt, im Text an jeder Stelle durch eine psychologische vorbereitet. Vergils Formel der „Tilia Levis“, der leichten Linde, verwandelt Loser in den Namen einer Fremden, die er am Flughafen erwartet. Ästhetische und erotische Phantasie, bewusste Orientierung und unbewusstes Wünschen fallen so zusammen. Am Ende wird Loser zu einem neuen Leben fähig, das sich aus der Nachfolge Vergils begründet und ihn auch zu einem Erzähler macht. Er wird ein „Meister der Wiederholung“ (GB 20, 209).

Der Text der *Wiederholung* folgt dieser existentialontologischen Orientierung. Sein Titel, der sich auf Heideggers *Sein und Zeit* bezieht (SuZ 385; Heidegger UN 131), weist erstens auf die Aufnahme von Themen und Motiven vorangehender Texte Handkes. Zweitens folgt er deren autobiographischer Spur. Deutlicher als früher gewinnen dabei die Medien der Sozialisation, Schrift und Sprache, Bedeutung. Dies führt drittens dazu, dass auch der Protagonist Kobal erfahren muss, dass jeder Schritt in die Sprache notwendig ein Aneignen von Vorgegebenem ist, ein „Hören“ und „Entsprechen“ im existentialontologischen Sinn (W 257; Heidegger UN 33). Er sucht sich einen Schriftmaler als Lehrmeister und in der Folge überblenden sich für ihn Landschaftsbilder und Schriftbilder. Beide werden zu Zeichen einer vorgängigen Ordnung, die es zu entziffern und dem Raum der Phantasie als „Luftschrift“ anzuverwandeln gilt.

Das Zurücktreten hinter die Dinge und Bilder, der Verzicht auf beschreibende und ordnende Kategorien machen Kobal allerdings zugleich die Zwänge der Sozialisation bewusst. Bei der Rückkehr in das slowenische Land, den Raum der eigenen Herkunft, erscheint ihm die Sprache seiner Kindheit, die er wieder erlernen muss, als Medium der Befreiung wie der Begrenzung zugleich. Die Freiheit des Ursprungs scheint allein jenseits der Geschichte möglich; der Neuanfang hatte zu seiner Voraussetzung eine Katastrophe, deren Zeichen in der Schrift bewahrt sind. Zugleich wird das wahre Ziel der Suche nach dem Bruder deutlich. Nicht diesen zu finden beabsichtigt Kobal, sondern von ihm zu erzählen. Doch dieses Erzählen darf nicht zu einer Schrift erstarren, welche die Gewalt der Sozialisation allein überliefert. Es muss vielmehr, so die Schlussphantasie des Textes, „weitergehen“, indem es sich vom Begriff fernhält.

Das zentrale Thema des Erzählens, das die späteren Texte Handkes durchgehend zentriert, ist hier bereits als eine entscheidende Leitlinie vorgezeichnet, die autoanalytische und poetologische Reflexion miteinander verbindet. Die darauffolgenden Texte Handkes setzen dieses Programm fort und verdichten es in immer neuen Variationen.

Der als ‚Märchen‘ bezeichnete Text der *Abwesenheit* stellt mit einer eng begrenzten Figurenkonstellation ästhetisch eindringliche und existentiell zu deutende Situationen vor. Im Modus des märchenhaften Erzählens werden dabei einige typische Strategien und Orientierungen von Handkes Poetologie noch schärfer konturiert als in seinen anderen Texten. Dies gilt insbesondere für den Wechsel zwischen dem beschreibenden Erzählen und der Präsentation von Orten

und Szenen, die der Realität entzogen scheinen. Dabei lassen sich einige Leitworte durchaus doppelt lesen. Über die bloße Denotation hinaus erhalten sie eine philosophische Bedeutung, die einen Rückbezug auf die existentialphilosophische Kontur des *Chinesen des Schmerzes* eröffnet.

Poetologisch zielt dieser Text auf eine Darstellung von erfüllten Augenblicken, denen der Akt des Erzählens Dauer verleihen soll. Doch alles, was dieser erreichen kann, ist die Stiftung einer „Dauer im Wechsel“ im Goetheschen Sinn. Daraus ergibt sich eine Kontrastierung von Eigenwelt, Eigenzeit und historischer Zeit, wie sie auch das philosophische Nachdenken über den „Eigensinn des Ästhetischen“ (Adorno) präludiert und begleitet. Die poetologische Auflösung dieser Spannung erfolgt hier wie in anderen Texten durch eine Bewegung der Figuren im Raum. Sie begründet den Rhythmus des Erzählens, der wie in anderen Texten Handkes auch neue Wahrnehmungen und Erfahrungen ermöglicht (Carstensen 2013, 189; Honold 2017, 11, 492).

Der Text *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem Haus* nimmt Elemente auf, die auch die *Niemandsbucht* bestimmen: Die Konzentration auf die visuelle Anschauung, das Erzählmuster einer kreisenden Bewegung durch den Raum, die imaginäre und wirkliche Orte gleichermaßen berührt. Daneben steht ein klarer intertextueller Bezug auf Chrétien des Troyes' *Lancelot* und eine Chronotopie, die sich der aventure ebenso zurechnen lässt wie dem Erzählen in Cervantes *Don Quijote*. Auch hier ist der Rückgriff auf das mittelalterliche Epos und das Märchen kein Eskapismus, sondern ein Verfahren, um den Blick auf das Gegenwärtige zu schärfen. Die Erinnerung an die traditionellen Texte und die gegenwärtige Wahrnehmung konturieren sich gegenseitig in der Überlagerung. Zudem folgt die auffällige Kadrierung der erzählten Bilder Handkes Poetologie des epischen Erzählens, die immer wieder visuelle Schemata entstehen lässt. Dadurch wird die Steppenwanderung des Apothekers zu einem Erzähl- und einem Wahrnehmungsexperiment zugleich.

Weil die Bewegung des Protagonisten im Raum, die auch eine Suche nach der verlorenen Sprache ist (IN 86), von einem unbestimmten „Begehren“ getragen wird (IN 87), zeigt sich dem traditionellen Erzählschema noch eine ganz andere Geschichte eingeschrieben. Sie stellt die Konstitution des Ich durch Sprache und die damit zusammenhängende Objektkonstitution nach, wie sie bei Jacques Lacan beschrieben ist (Lacan Schrr I, 61–70). Am Ende entzieht sich Handke in diesem Text den vorgegebenen traditionellen Erzählmustern, die er benutzt. Wenn der Protagonist der Erzählung am Schluss selbst zu einem Erzähler wird, emanzipiert er sich auch jenseits der berichteten Geschichten. Seine Selbstsetzung gewinnt zudem gerade dadurch Kontur, dass an anderen Stellen dieses Textes „die Geschichte“ als eine autonome Ordnung erscheint, der keine der handelnden Personen, nicht einmal der Apotheker selbst, entkommen kann. Das letztlich fatalistische Geschichtsbild, das die Texte von *Kali*, dem *Großen Fall* und der *Obstdiebin* bestimmen wird, ist hier bereits angedeutet.

Einen vergleichbaren Umgang mit einem traditionellen Thema kennzeichnet auch *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, der auf eine formale Depotenzenierung aller Vorgaben aus der Tradition dieses Stoffes zielt. Erstens, weil Handkes Geschichte

des Don Juan märchenhafte Züge erhält, zweitens, weil die Liebesthematik zunehmend ihrer sexuellen Bezüge beraubt wird, dritten schließlich, weil auch diese Geschichte am Ende in eine Reflexion über das Erzählen selbst mündet. Don Juan dringt in den Garten des Erzählers ein, weil er vor einem Paar flüchtet, dem er beim Sexualakt zuschaut. Dies geschah keineswegs aus sexuellem Interesse, sondern vielmehr deshalb, weil er darauf wartete, ob sich in dieser Beziehung ein Anderes, Neues, zeigen würde (DJ 33).

Damit orientiert sich Handke nicht allein an Juan de la Cruz' *Llama de Amor viva* und Nietzsche, sondern er greift auch auf eine Leitvorstellung seiner früheren Texte zurück: Don Juan erfährt das „andere Zeitsystem“ (DJ 77). Seine Geschichten mit sieben Frauen geschehen niemals in der „gewohnten Zeit“, sondern in Wahrheit „in keiner Zeit“ (DJ 102 f.). Diese Vorstellung ist unmittelbar mit einer märchenhaften Phantasie von der Macht des Erzählens verknüpft. Der Liebhaber verwandelt sich in einen Erzähler, diese Veränderung ist biblisch codiert, denn sie vollzieht sich zwischen Himmelfahrt und Pfingsten. Zudem verbindet sich das Sprachwunder mit einem märchenhaften Naturwunder (DJ 24). Die Phantasie scheint sich zu erfüllen, dass das Erzählen selbst zu einem „Zeugen im Geist“ werden könne, wie es einst Thomas Mann als Leser Platons phantasierte (TMW 8, 493; Reed 1984, 103). Dahinter verbirgt sich ein poetologisches Programm, das auf die Darstellung der Unmittelbarkeit des Augenblicks anstelle linearer Zusammenhänge zielt. Im Text des *Don Juan* wird sie durch die Abgrenzung des unverstellten Blicks von den medialen Vermittlungsformen der Sprache und der Schrift zum Ausdruck gebracht. Der letzte Satz des Buches „Don Juans Geschichte kann kein Ende haben, und das ist, sage und schreibe, die endgültige und wahre Geschichte Don Juans“ (DJ 159) fordert dazu auf, die konventionellen Liebesgeschichten zu verlassen und zu einer anderen Form des Erzählens zu finden, das seine Überzeugungskraft aus sich selbst gewinnt.

Nicht anders als im Text der *Niemandsbucht*, der immer wieder die Grenze zwischen Autobiographie und Autofiktion überschreitet (Wagner-Egelhaaf 2016, 15–21; Röhnert 2014), sind auch im *Bildverlust* sowohl einzelne Bilder als auch ganze Erzählpassagen multipel lesbar, weil man sie unterschiedlichen Kontexten zuordnen kann, die sich überlagern. Die erzählte Geschichte, die auf den ersten Blick einer linearen Ordnung folgt, wird immer wieder von eingeschobenen Erzählungen, Vor- oder Rückverweisen durchbrochen. An ihren Berührungspunkten kommt es zu komplexen metonymischen Verschränkungen, deren Nähe zur metonymischen Metaphorik Prousts unverkennbar ist (Keller 1991, 248).

Bei der Beschreibung des geographischen Raums der Sierra de Gredos mischen sich verifizierbare Ortsangaben mit phantastischen Namen wie „Nuevo Bazar“, oder von solchen, die Nähe und Ferne, Vertrautes und Fremdes verschränken, wie Spanien, Serbien und Alaska (Luckscheiter 2012, 143). Zudem ist der Text, der in einer nahen Zukunft spielt, von Anfang an mit Bildern der Gegenwart ebenso verknüpft wie mit Erinnerungen an die Vergangenheit. Gleichzeitig bezieht er sich immer wieder auf einen anderen Text, auf den *Don Quijote* des Cervantes. Dies zeigen zum einen seine komplexe Erzählstruktur (Pichler 2013, 35), zum anderen die Erinnerungen an Cervantes' Landschaftsbeschreibungen (MJN 925).

Dass die eigentliche Beziehung auf diesen Autor jedoch jenseits der Zitate und formalen Ähnlichkeiten grundsätzlicher ist, belegt der Schluss des Textes (BV 709). Dort wird nicht nur die grundsätzliche Frage danach aufgeworfen, wer in diesem Roman eigentlich erzählt, vielmehr rückt jetzt neben die Reflexion über das Medium des Bildes, die weite Strecken des Textes bestimmt, ein Nachdenken über das Medium der Schrift. Mit der zentralen Frage, wie Wirklichkeit durch die Zeichen der Sprache wiedergegeben werden kann, sieht sich der moderne Autor wie sein Vorläufer auf die Notwendigkeit verwiesen, „mit den Zeichen und den Ähnlichkeiten“ (Foucault 1971, 79, 81) zu spielen. Auch damit wiederholt sich eine Konstellation des frühen Werks, zugleich wird sie zum Kern einer übergreifenden Poetologie des Erzählens.

Das achte Kapitel zeigt, dass eine vergleichbare poetologische Ausdifferenzierung parallel zu den Erzählungen auch in den sogenannten *Journalen* stattfindet, die zwischen 1977 und 1982 erscheinen. Sie gehen aus Tagebuchaufzeichnungen hervor und sind wie die unter dem Titel *Langsam im Schatten* erscheinenden Essays der *Gesammelten Verzettelungen 1980–1992* den fiktionalen Texten strukturell und inhaltlich vergleichbar.

*Das Gewicht der Welt* versucht, die „ewige Entzweiheit zwischen einem und der Welt“ (GW 105) zu überwinden und setzt ganz auf die Kraft des „Ich-Gefühls“ (GW 47), auf die narzisstische Selbstversenkung und den Versuch, auf die Momente hinzudenken, in denen die „Welt spruchreif wird“ (GW 171). Die *Phantasien der Wiederholung* beziehen poetologische und ontologische Orientierungen aufeinander. Ihr Titel verweist auf Sartre, und sie bestimmen das Schreiben als eine existentielle Erfahrung (PW 51). An die Stelle einer Selbstsetzung rückt jetzt das Gesetz der Nachfolge, die „Freude des Wiederholens“, die sich auf die literarische und philosophische Tradition richtet. *Die Geschichte des Bleistifts* verwandelt das poetologische Programm der Nachfolge in eine mythisch überhöhte Idee von Autorschaft, die ebenfalls ganz auf die Meisterschaft der „Wiederholung“ setzt (GB 315).

Zugleich entwerfen die *Journale* Versatzstücke künftiger Texte. Ihre Naturbeschreibungen, die an Umfang und Intensität zunehmen, verknüpfen ästhetische Bilder und authentische Erfahrungen. Der Wunsch, das autonome Zeichensystem der Natur zu erfassen, nicht die ungebundene Phantasie leitet hier das Schreiben (GB 76). Dieses wird zu einem „Nachsprechen der Welt“ (GB 233), der Blick auf das „persönliche Epos“ (GW 315) der *Journale* ruft den Wunsch hervor, nur noch vom „Schnee in den Rocky Mountains“ zu schreiben (GW 321).

Das 2015 veröffentlichte *Notizbuch*, das einen Einblick in die Beziehung von Handkes Notizbüchern im engeren Sinn zu den autoreflexiven Aufzeichnungen der *Journale* gibt, erhält seine Bedeutung für das Erzählen in den fiktionalen Texten dadurch, dass es die Opposition von Natur und Zivilisation, die nicht nur in der *Langsamen Heimkehr* eine Leitlinie bildet, entschieden differenziert. Einerseits fühlt sich der Aufzeichner selbst als „Zivilisationsdämon“ (NB 35), andererseits erhalten Natur und Landschaft für ihn deshalb eine besondere Funktion. Sie markieren einen Schutzbereich: Die Phantasie vom Aufgehen in der Natur ist mit

dem Bild einer Muschel verknüpft, das in der Druckfassung der *Langsamen Heimkehr* als Graphik auf dem Cover erscheint (NB 34).

*Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982–1987)* dokumentiert paradigmatisch die Bedeutung von visueller Wahrnehmung, welche die *Journale* bestimmt. Handke bezeichnet die hier vorgelegten Notate lediglich als „Reflexe, unwillkürliche, gleichwohl bedeutsame“ (AF 7). Ausdrücklich weist er die Bezeichnung ‚Tagebuch‘ zurück und spricht von einem Buch, das durch die „Einheit zwischen Reflex, Reflexion und Gegenstand“ gekennzeichnet ist, also von vornherein das Sehen und das Denken aneinander vermitteln will (AF 97). Das Cover der Erstausgabe kombiniert eine ornamentale Konfiguration mit einem Pfeil und lässt sich damit auf eine Definition von Literatur beziehen, die eine Wechselbeziehung zwischen dem Visuellen und dem Reflexiven, zwischen Bild und Wort entwirft: „Literatur: Es genügt nicht das Bild – es muß jenes eine (1) Wort dazukommen, welches das Bild erst zum Bild-Pfeil macht“ (AF 431), vermerkt ein Notat.

Psychologisch spiegeln diese Aufzeichnungen eine zugleich bewusste und unbewusste Fixierung auf das Thema der Herkunft, wie sie sich bereits in *Über die Dörfer* am Ende der *Tetralogie* angedeutet hatte. Es ist eine Linie, die in *Immer noch Sturm* ihren bis jetzt deutlichsten Ausdruck findet, gleichermaßen aber auch Texte wie die *Morawische Nacht* bestimmt. Sinnfällig ausgedrückt wird diese Rückwende zunächst dadurch, dass das „Felsfenster“ auch ein Zeitfenster ist, das Ausblicke in ganz andere „Ortszeiten“ eröffnet, unter denen die wichtigste die Kinderzeit ist. Ausdrücklich allerdings wird die mit dem Namen Thukydides geweckte Erwartung einer Darstellung historischer Ereignisse oder geschichtlicher Abläufe vermieden. Der geheime Kern der Texte ist vielmehr ihr Versuch, eine andere Geschichte zu schreiben, die sich allein auf Anschauung gründet. Es ist eine Abfolge von Bildern, die keine Kausalitäten erzeugt. Sie konterkariert systematisch das Gesetz der allgemeinen Geschichte und der im Kontext von Geschichte sich ereignenden Vorgänge.

Das Journal *Gestern unterwegs* versammelt Aufzeichnungen vom November 1987 bis zum Juli 1990. Der ständige Ortswechsel, der in dieser Zeit stattfand, hat zur Folge, dass in diesem Text das pure „Mit-Schreiben“ immer wieder von einem „nachträglichen, leicht zeitversetzten Notieren“ (GU 5) abgelöst wird. Eine Grundfigur bildet auch hier das Wechselspiel zwischen Erinnerung und Gegenwart, das ein Nachdenken über die eigene produktive Tätigkeit mit Blick auf die Jugendgeschichte begründet. Dabei verzeichnet der Text sowohl die traumatischen Erfahrungen des Autors im Internat (GU 57, 208, 326), als auch seine Befreiung durch eine Orientierung an der Antike, die – so eine Leitvorstellung des eigenen Schreibens – „voll klarer Zwischenräume“ war (GU 56).

Anders ist dies in *Ein Jahr aus der Nacht* gesprochen, wo der Autor ausschließlich Sätze und Szenen niederschreibt, die unmittelbar dem Schlaf zugeordnet werden. In einem Gespräch bemerkt er über diese Aufzeichnungen: „Irgendwie habe ich innerlich aufgehört, ich wurde wach, manchmal mitten in der Nacht, manchmal am frühen Morgen. Ich habe mir die Sätze, die Bilder durch den Kopf gehen lassen und sie dann aufgeschrieben“ (Greiner 2010). Einen unverstellten Blick auf den

Autor ermöglichen sie jedoch nicht. Als Traumerzählungen im wortwörtlichen Sinn lassen sie zwar einerseits die Rolle des Traums für Handkes Schreiben deutlich werden. Andererseits verzeichnen diese Notate naturgemäß Umwandlungen des latenten Traum Inhalts in den manifesten Traum. Als solche sind sie grundsätzlich auf Mitteilung und Erzählung aus, sie sind somit auf die Einhaltung diskursiver Regeln angewiesen.

Gegenüber der Programmatik und der Verdichtung lebens- und werkgeschichtlicher Reflexionen in *Gestern unterwegs* erscheint die Sammlung der Notate des bisher letzten Journals mit dem Titel *Vor der Baumschattenwand nachts. Zeichen und Anflüge von der Peripherie* deutlich weniger strukturiert. Zudem handelt es sich um eine Abfolge ganz unterschiedlicher Textformen und segmentierter Texte. Gemäß der gewählten Devise „das Denken ist nicht in den Haupt-, sondern in den Zeitwörtern“ (VB 317) sucht der Aufzeichner immer wieder nach verbalen Umschreibungen, etwa nach Verben zur Liebe (VB 367) oder zur Poesie (VB 257). Daneben stehen Sätze des Verfassers, Redeversatzstücke und Zitate von anderen Autoren. Viele von ihnen sind zudem auf eine Interpretation oder Umdeutung angelegt (VB 110, 276) und eröffnen durch die Thematik des Schreibens und Lesens werkgeschichtliche Perspektiven.

Bemerkenswert ist dabei, wie sich dieses *Journal* immer wieder auf Goethe bezieht. Ihn beschreibt der Aufzeichner als „eine Art Vaterlose[n], hochfahrend-hoffärtig“ (VB 404). Es ist eine Formel, die durchaus dem eigenen Selbstbild korrespondiert, das jetzt durch den Bezug auf einen anderen zugleich legitimiert und konturiert wird. Darüber hinaus erschließt diese Konstellation ein weiteres zentrales Phantasma des eigenen Lebens, das als „Mein“ Mythos bezeichnet wird. Es ist eine durchaus irritierende Identifikation mit Christus, die einer Umdeutung der Isaak-Geschichte folgt (VB 172, 383). Insgesamt wird damit der Rückbezug auf Christus als Gottessohn fortgesetzt, der schon *Gestern unterwegs* bestimmt (GU 390, 514).

Das neunte Kapitel behandelt am Beispiel von *Mein Jahr in der Niemandsbucht* und *Die Morawische Nacht* die für Handkes Werk konstitutive zentrale Verknüpfung von fiktionalem und autofiktionalem Schreiben. Für den Text der *Niemandsbucht* ist die Spannung zwischen diesen Registern grundlegend. Mit beiden ist er auf mehrfache und komplexe Weise verknüpft. Zum einen, weil er eine Lebensphase des Autors autobiographisch rekonstruiert und zugleich Perspektiven auf das fiktionale Werk eröffnet. Zum andern dadurch, dass das Ich, das in der *Niemandsbucht* spricht, sowohl Züge des Autors als auch solche seiner Figuren trägt.

Das dort sprechende Ich lässt sich mit dem Ich-Erzähler von Prousts *Recherche* vergleichen, der ebenfalls mit seinem Autor verschränkt ist. „Der Ich sagt, der Ich aber nicht immer bin“, paraphrasiert Proust diesen Sachverhalt (Proust 1963, 61; Keller 1991, 207 f.). Weil Handkes Ich-Erzähler Keuschnig allerdings den Namen der Figur eines anderen Textes trägt, erhält die Beziehung zwischen Fiktion und Realität, fiktionalem und faktuellem Erzählen, Autor und Figur eine weitere Dimension. Indem sie sich auf die Werkgeschichte des Autors beziehen

lässt, verschränkt sie seine biographische mit seiner intellektuellen Entwicklung. Die Grenzziehung zwischen dem Autor Handke, dem Erzähler in der *Niemandsbucht* und den Figuren des Handkeschen Werkes, die in der *Niemandsbucht* in veränderter Gestalt auftreten, wird im Erzählen immer wieder spielerisch überschritten.

Der Text der *Morawischen Nacht* eröffnet Rückbezüge sowohl auf das *Jahr in der Niemandsbucht* als auch auf den *Bildverlust*. Gleichzeitig kontextualisiert er Bilder, die Handkes vorangehende Texte über Serbien durchziehen. Sowohl das Konzept einer Autofiktion im ersten Text als auch die erzähltheoretische Reflexion aus dem zweiten Text werden jetzt zusammengeführt und auf eine neue und fast aleatorische Weise miteinander verknüpft. Der Schluss der Erzählung lässt alles, was vorher erzählt wurde, wie eine phantasmatische Konfiguration erscheinen, die allein aus der das Erzählen bestimmenden Imagination hervorgeht.

Als Vorausdeutung auf dieses Ende, an dem sich die Koordinaten von Raum und Zeit auflösen, erscheint eine Passage, in welcher der Erzähler mitteilt, dass die Reise des früheren Autors „in keiner Zeit“ stattgefunden habe. Erklärend fügt er hinzu, dass das, was in dieser Reisegeschichte eigentlich zähle, „alle Zeiten“ sind, „miteinander, durcheinander, gegeneinander – parallele, gegenläufige, einander zuwiderlaufende, durchkreuzende“ (MN 45). In einer Reflexion über das Erzählen selbst werden dem poetologischen Begriff der ‚Erzählzeit‘ die auch im *Don Juan* verhandelten Begriffe von „Zählzeit“ und „Erzählzwangzeit“ an die Seite gestellt (DJ 156). In Handkes immanenter Poetologie umschreiben sie unterschiedliche Strategien, um lebensgeschichtliche Abläufe so wiederzugeben und zu verknüpfen, dass sie einander erläutern und korrigieren.

Das zehnte Kapitel beschreibt die zwischen 1989 und 2013 entstehenden *Versuche*, deren zweiter, der *Versuch über die Jukebox* in der Erstausgabe noch den Untertitel einer „Erzählung“ trägt und deren letzter, der *Versuch über den Pilznarren*, zuerst als „Eine Geschichte“ für sich bezeichnet wird. Sie lassen sich allesamt als Textsorte nicht eindeutig klassifizieren. Zudem greifen sie Überlegungen auf, die bereits im *Nachmittag eines Schriftstellers* vorgezeichnet sind. Schon bevor Handke in der *Niemandsbucht* die doppelte Geschichte seines Lebens und Schreibens erzählt, begründen einige der *Versuche* eine Zwischenform zwischen Autoreflexion, Autoanalyse und fiktionalem Entwurf. Dabei praktizieren sie eine Form der uneigentlichen Rede, indem sie aus unmittelbaren Beschreibungen weiterführende und assoziative Reflexionen entwickeln.

So ist die Jukebox, von welcher der zweite Text handelt, nicht nur ein nostalgisch betrachtetes Objekt der Zivilisationsgeschichte, sondern sie stellt zugleich die leitende Metapher für das Konstruktionsgesetz der *Versuche* insgesamt dar. Sie repräsentiert nichts anderes als ein Archiv medial transformierter Erinnerungen, dessen Songs die Leitmotive für Erfahrungen in der Vergangenheit und ihre Mobilisierung in Gemütszuständen der Gegenwart liefern (Honold 2017, 317). Auch die *Versuche* über die *Müdigkeit*, über den *Geglückten Tag* oder den *Stillen Ort*, deren Beobachtungen soziale Kontexte visualisieren, beziehen diese zugleich auf eigene Erfahrungen, insbesondere auf Erinnerungen. Dieser intermedialen

Konfiguration treten andere medial vermittelte Erinnerungen, insbesondere Filmsequenzen an die Seite. Dem *Versuch über den Pilznarren* kommt in dieser Reihe besondere Bedeutung zu, weil er wie das *Jahr in der Niemandsbucht* und die *Morawische Nacht* einer autofiktionalen Linie folgt. Die Geschichte des Pilznarren ist die eines Doppelgängers des Autors. Sie spiegelt dessen Erinnerungen an die eigene Herkunft und Entwicklung zum Teil in spielerischer Ironie, aber auch durch indirekte Verweise. Weil sie in der Kindheit beginnt, auf Slowenien verweist und den Pilznarren am Ende zum Strafverteidiger bei einem internationalen Gerichtshof werden lässt, trägt sie Züge einer Selbstbeschreibung des Autors.

Das elfte Kapitel skizziert Handkes Auseinandersetzung mit Serbien im Gefolge der Auflösung des früheren Jugoslawien. Sie markiert einen Wendepunkt, der Leben und Werk des Autors fundamental verändert (MJN 158). Als dieser ins Zentrum einer öffentlichen Kritik rückt, die er zwar durchaus provoziert, aber wohl so nicht wirklich erwartet hatte, schien sich die Grundfigur seiner Rolle als Schriftsteller im öffentlichen Diskurs nach 1966 zu wiederholen. Dies führte einerseits zu einer immer schärferen Konturierung der eigenen Haltung, andererseits auch zu Selbstkritik und Selbstzweifeln, die sich in den erzählenden wie den dramatischen Texten niederschlugen. Die *Morawische Nacht*, *Immer noch Sturm* oder die *Fahrt im Einbaum* geben dafür Beispiele. An die Fokussierung auf die soziale Wirklichkeit, die sich in *Wunschloses Unglück* spiegelt, schließt sich jetzt eine Auseinandersetzung mit der politischen Realität an. Sie konturiert die in früheren Texten immer wieder behandelte Spannung zwischen der realen und der poetischen Welt, steht aber in einem komplexeren Zusammenhang. Zum einen, weil die Meinung über die angemessene Haltung des Westens gegenüber Serbien, die sich nach 1996 durchzusetzen begann, nur auf der Grundlage eines Diskurswechsels der deutschen Literaten und Intellektuellen möglich war, der sich erst mit dem Jahr 1989 vollenden sollte. Zum andern weil die Herausbildung des öffentlichen Diskurses in der entwickelten Mediengesellschaft einer Eigengesetzlichkeit unterstand. Es erscheint wie eine Ironie der Geschichte, dass gerade dieser Sachverhalt auch die erneute öffentliche Diskussion über Handkes Haltung zu Serbien anlässlich der Verleihung des Nobelpreises für Literatur 2019 bestimmte. Diese radikalisierte die Kritik und nahm durchaus Formen einer „Hetzjagd“ (Melle 2019) an. Die nach der ersten Diskussionswelle formulierte Selbstkritik der Medien schien vergessen, teils fragwürdige und teils absurde Faktenverknüpfungen fanden jetzt ebenso statt wie nachweisbare Fehllektüren der Texte Handkes (Stokowski 2019; Bremer 2019), problembewusste Stellungnahmen waren die Ausnahme (Assheuer 2019; Müller 2019).

Mit Blick auf den Jugoslawienkrieg lenkt Handke bereits im Eingang zur *Winterlichen Reise* das Augenmerk nicht nur auf die Besonderheiten des medial vermittelten öffentlichen Diskurses. Er thematisiert dort auch grundsätzlich und kritisch den Wahrheitsgehalt von Information im Medienzeitalter (WR 56). Darüber hinaus hat seine Auseinandersetzung mit Serbien auch poetologische Konsequenzen, weil sie zwei immer schon bestimmende Leitlinien des eigenen Schreibens aufnimmt und verstärkt (WR 69). Zum einen führt die autofiktionale

Rekodierung zur Geschichte seiner Familie zurück, die der slowenischen Minderheit in Kärnten angehört. In ihr findet der Autor Koordinaten des eigenen Lebens, die bereits die *Wiederholung* prägten, jetzt aber auf den aktuellen Konflikt des Westens mit Serbien bezogen werden können. Zum anderen spitzt sich die grundlegende Dissonanz zwischen der poetischen Weltansicht und dem Schreiben, dem medial vermittelten Bild der Wirklichkeit und der erfahrenen Geschichte zu.

Ein Beispiel dafür gibt der Text *Rund um das große Tribunal*, in dem Vermeers *Ansicht von Delft* zum Gegenentwurf eines vorherrschenden politischen Systems wird, das seine Handlungen juristisch und durch den Rückgriff auf moderne Kommunikationsmedien unhinterfragbar zu machen versucht (RT 21, 35). Die in der Auseinandersetzung mit dem Serbienkrieg und seiner juristischen Aufarbeitung durch den Internationalen Gerichtshof entwickelten Bilder und Leitworte organisieren in der Folge auch die Stücke und Texte Handkes. Thematisch erkennbar sind sie in der *Fahrt im Einbaum* und der *Morawischen Nacht*. Als Verweise und Zitate durchziehen sie zugleich alle späteren Texte bis zur *Obstdiebin*. Insbesondere der *Bildverlust* beschreibt gesellschaftliche Konstellationen, die an den Balkan vor, während und nach dem Krieg erinnern. Eng verknüpft sind diese Verweise auf Serbien zudem mit dem allgemeinen Thema der Geschichte, das nicht nur in den Texten und Verfilmungen der *Abwesenheit* und der *Schönen Tage von Aranjuez*, sondern insbesondere in den zivilisationskritischen Texten von *Kali* und dem *Großen Fall* eine zentrale Rolle gewinnt. Der Essay *Noch einmal für Thukydides* erweist sich als Leittext zur Erschließung dieses Wechselbezugs.

Das zwölfte Kapitel beschreibt, wie Handke in seinen Stücken nach 1989 auf Ansätze zurückgreift, die bereits seine ersten dramatischen Entwürfe bestimmten, und sie zugleich radikalisiert. Dabei kommt es beim Rekurs auf das Thema ‚Jugoslawien‘ zu einer deutlicheren politischen Konturierung. Mit der *Stunde da wir nichts voneinander wussten* folgt der Autor zunächst dem experimentellen Ansatz von *Das Mündel will Vormund sein* und der Sprechstücke, die „als Schauspiele ohne Bilder“ operierten (ST1 21). Die Akteure auf der Bühne stellen bei ihrem „Sich-Einspielen“ (DS 9) keine „Rollen“ dar, sondern bleiben tanzende, flüchtige, wechselnde Körpergestalten. Die Reduzierung des Figurenhandelns auf Gesten und Bewegungen, die auch die *Spuren der Verirrten* bestimmt, wo sich die Bühne in einen bloßen Schau-Platz verwandelt, setzt diese Darstellungsweise fort.

Eine vergleichbare experimentelle Strategie bestimmt die Texte, die Handke für das Schauspiel *La cuisine* von Mladen Materić schreibt. Sie setzt sich im *Untertagblues* und schließlich in *Bis daß der Tag euch scheidet oder Eine Frage des Lichts* fort. Dagegen nimmt *Das Spiel vom Fragen* die mythischen Konstellationen von *Über die Dörfer* auf.

In *Bis daß der Tod euch scheidet* war das Wort ‚Sturm‘, das einen Bezug auf Shakespeare eröffnet, bereits Metapher für eine problematische Beziehung zwischen Mann und Frau. In *Immer noch Sturm* metaphorisiert es die Beziehungen von drei Generationen einer Familie und die besondere historische Konstellation, welche diese prägte (BTS 27). Weil dieses Stück auch einen Blick auf die wirkliche Familiengeschichte des Autors Handke eröffnet, wird

es zum Paradigma für das Zusammenspiel von Autofiktion und Fiktion, das die späteren Stücke und Texte des Autors immer stärker prägt. Alles, was geschieht, ist durch den radikal subjektiven Blick eines ‚Ich‘ vermittelt, das als Figur neben den Familienmitgliedern auftritt. Das Drama seines Innern spiegelt sich in einem Szenen- und Schauplatzwechsel im Äußeren. Auch in den *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* geht es auf der Bühne um ein Drama des Innern. Gleichzeitig wird eine historische Konstellation gezeigt, in der die Frage nach dem Verhältnis von Recht und Gerechtigkeit in der Abfolge von Krieg und Frieden eine zentrale Rolle einnimmt (ZU 92).

Die im Jahr 1999 aufgeführte *Fahrt im Einbaum* nimmt unter diesem Blickwinkel auf Handkes Texte über Serbien ebenso Bezug wie auf die öffentliche Auseinandersetzung über diese. Das Sprechstück, das sich als ein neuerlicher „Nachtrag“ zum Balkankrieg ansehen lässt, verbindet Grundmuster und Bilder von Handkes Poetologie mit den leitenden Formeln des medial gesteuerten Diskurses über den Krieg in Jugoslawien. Seine Absicht, das Publikum zu einer Reaktion herauszufordern, ist innerhalb des Stücks durch eine Interaktion von Akteuren und Beobachtern schon vorgezeichnet. Dadurch kommt es zu einem doppelten Spiel mit der Identität des Ich und den Gattungsformen eines Theaters, das auf konturierte Instanzen angewiesen ist.

In den beiden Stücken *Die schönen Tage von Aranjuez* und *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße* setzt sich diese Konstellation fort. Der erste Text durchkreuzt bereits mit der Benennung als „Sommerdialog“ die Eindeutigkeit der Bestimmung als Theaterstück, der zweite geht unter dem Titel *Ein Schauspiel in vier Jahreszeiten* ähnlich spielerisch mit formalen Vorgaben um. Die Klassifikation als Schauspiel nimmt er in wörtlicher Form auf. Wie schon in *Spuren der Verirrten* wird der Schauplatz der Bühne zu einem Mitakteur, zumal er einen wirklichen Ort und phantasmatische Projektionen des Ich zugleich sichtbar macht (SV 14). Dabei werden in diesem Formenspiel Splitter von autobiographischen Referenzen wie in einem „bricolage“ (Derrida 1967, 418) zusammengefügt.

Das dreizehnte Kapitel beschreibt, wie der Einfluss der Medien von Film und Bild Handkes Schreiben auf unterschiedliche Weise prägt. Es zeigt auch, wie die produktive Auseinandersetzung mit dem Film in Handkes Verfilmungen eigener Texte und in der Zusammenarbeit mit Wim Wenders eine zentrale Rolle gewinnt, die sich wiederum den Texten mitteilt. Die ersten Filmprojekte folgen dabei dem Ansatz der frühen Stücke und Texte des Autors. *Die Chronik der laufenden Ereignisse* und *Falsche Bewegung* lassen sich als Experimente mit den Darstellungsformen dieses Mediums und den Gesetzen der visuellen Wahrnehmung ansehen. Die *Chronik* behandelt die Konkurrenz von Film- und Fernsehbildern, zugleich ist sie eine „Chronik der Fernsehbilder, die in der Bundesrepublik in den Jahren 1968 und 1969 [...] gezeigt wurden“ (CLE 128 f.). Den Text von *Falsche Bewegung* hat man als „Prosaauflösung“ eines Drehbuchs (Durzak 1982, 141) angesehen, der gleichnamige Film zielt sowohl auf eine Demonstration des Bilder-Sehens als auch auf die Erschließung der besonderen Beziehung zwischen Bild und