
Leopold Federmair

Alptraum und Wunschbiographie

Neue Studien zu Peter Handke verdeutlichen die Konturen seines Werks

In *Immer noch Sturm*, einem Text, dem Peter Handke keine Gattungsbezeichnung gegeben hat, der aber in seiner Machart an das »dramatische Gedicht« *Über die Dörfer* erinnert, tritt unter anderem ein Großelternpaar auf. In einem der Duette mit ihrem Mann sagt die Frau: »Heilig war der Frieden, heilig, heilig, heilig«, und der Mann antwortet: »Ohne Politik, ohne Kaiser, ohne Republik haben wir auf unserer Wirtschaft gewirtschaftet.«¹ Was da, in der Heidesteppe des Jaunfelds, vorgetragen wird, sind nicht einfach die auf verschiedene Figuren verteilten Meinungen des Autors; der ganze Text ist so etwas wie das Wehen und Schwanken, das Bezweifeln und Infragestellen von Ansichten und Weltbildern, die Handke im Verlauf eines langen Schreiberlebens ausgebrütet hat. Der Aspekt des Fragens und Zweifelns, zuletzt auch der Ironie und Selbstironie, hat im Spätwerk an Raum gewonnen. In *Immer noch Sturm* erscheint der Autor als hilfloser, altgewordener, hilfsbedürftiger Bursche – ein Narr im Sinne der langen Tradition mehr oder weniger poetischen Narrentums von der Antike über Wolfram von Eschenbach bis zu Shakespeare und den Narreteien der Avantgarden des 20. Jahrhunderts.

Die zitierten Sätze enthalten zwei Anspielungen, die dem Leser-Interpreten sogleich zwei lange Fäden des Verstehens in die Hand geben. Im Satz der Großmutter klingt das Sanctus mit, wie es in Österreich in den katholischen Kirchen gesungen wurde und wird. Ich selbst habe eine sehr lebendige Erinnerung an diesen Gesang, den Franz Schubert im Rahmen seiner Deutschen Messe komponierte (was ich als Kind in der Messe natürlich nicht wusste). Ich nehme an, dass Handke beim Schreiben eine ähnliche Erinnerung hatte; als österreichischer Leser teile ich sie beim Lesen mit ihm. Das Beiwort »heilig« entstammt, so gebraucht, einem genau bestimmbareren Kontext. Handke hat sich immer wieder auf die katholische, zuweilen auch auf die griechisch-orthodoxe Kirche bezogen, und die Beziehung hat eher die Form eines Ringens als die einer schlichten Zugehörigkeit oder Ablehnung. Kaum eine Rolle spielt sie in seinem frühen Werk – es sei denn, man liest seine Wort- und Satzlisten, die Beschimpfungen, Bezeichnungen und Weissagungen, die biographischen Mustersätze und die Fußballmannschaftsaufstellungen, als Kontrafakturen religiöser Litaneien, die in Handkes Kindheit von Bedeutung waren; und es sei denn,

man erinnert sich an seinen ersten Roman *Die Hornissen*, an die slowenischen Einsprengsel, die aus der Kirchenliturgie stammen. Freilich, die Großmutter denkt beim Gebrauch des Beiworts gar nicht an jenseitige Dinge, nicht an einen himmlischen oder kantianisch-ewigen Frieden, sondern an den irdischen Frieden der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg. Kurz zuvor hatte ihr Mann gesagt: »Wie feierlich ist da alle Verrichtung in Haus und Hof. Das Einspannen des Pferds ...« Feierlichkeit hat die Kritik Handke häufig vorgeworfen; wie immer man Haltung der Feierlichkeit bewerten mag, sie gehört jedenfalls wesentlich zu Handkes Verständnis von Dichtung, insofern es dabei um das Rühmen und Heiligen gewöhnlicher Dinge geht, die in der Wahrnehmung und Beschreibung entschieden außergewöhnlich werden können. Die Großmutter übernimmt die Rede – den Faden – von ihrem Mann und fährt fort: »Das Einkochen der Himbeeren, der Brombeeren, der Schwarzebeeren ...« Der Mann, etwas später: »Und das Einsalzen der Speckseiten ...« Und so weiter. Auch *Immer noch Sturm* enthält weltliche Litaneien, manchmal sind sie mehr sprachbetont, dann wieder direkter auf die Bilder, die Dinge bezogen.

Vielleicht überrascht es, genau dieselben Verfahren, zum Teil auch dieselben Dinge und eine ähnliche Haltung, wohl auch ein Stück Kindheitsnostalgie, in einem Text wie *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina* zu finden, dessen Untertitel *Gerechtigkeit für Serbien* lautet und der zuerst in der *Süddeutschen Zeitung* veröffentlicht wurde. Die oft belächelten, wenn nicht belachten Passagen will ich hier nicht wiederholen. Serbien war damals, 1995, ein international geächtetes Land, und die von Handke beschriebene Mangelwirtschaft nicht frei gewählt, sondern aufgezwungen. Der reisende Dichter fand aber just unter diesen Bedingungen urtümlich anmutende Verhältnisse des Wirtschaftens und Handelns wieder, die ihn vermutlich an das bescheidene Wirtschaften und Handwerken seines Großvaters erinnerten. Gerechtigkeit für Serbien, das bedeutet auch, und vielleicht zuallererst, Sehnsucht nach der Wiederherstellung von Lebensverhältnissen, die nicht in dem Maß von Massenproduktion, Geldzirkulation und Umweltzerstörung geprägt sind, wie es im heutigen, modernen und postmodernen, zugleich krisengeschüttelten Europa der Fall ist. Die *Winterliche Reise* ist ein romantischer Text, wie auch dem in *Immer noch Sturm* beschworenen, dann aber wieder skeptisch auf Distanz gehaltenen Partisanentum ein romantischer Impuls zugrunde liegt.

Partisanentum: Wir sind bei der zweiten Assoziation, die das Eingangszitat auslöst. Jugoslawisches Partisanentum, bewaffneter Widerstand gegen die deutsche Armee, ausgeübt von österreichischen Slowenen. Angesichts von Handkes Biographie und Familiengeschichte ist klar, dass es sich hier um ein Wunschdenken handelt (wie ja auch in der Wirklichkeit der Widerstand gegen die Nazi-Herrschaft mehr rückblickender Wunsch als Wirklichkeit war). Ein Wunschdenken, das Handke behutsam zögernd in das dramatische Gedicht

einführt und dann ausgestaltet, am Ende aber auch wieder zurücknimmt, zumindest in der Stimme des enttäuschten Gregor, der sonst in Handkes Büchern stets als selbstbewusster Friedensheld dargestellt wird: »Ah, endlich aus der Alptraum der Geschichte, und nichts als die ewige Kinderzeit.«² Gregor kehrt zurück zu der Haltung, die der Großvater einnimmt; er zieht eine freie Existenz unabhängig von den politischen Machenschaften der Kärntner Nachkriegszeit vor. Eine solche Unabhängigkeit, mag man einwenden (und Handke-Kritiker haben eine Vorliebe für derlei Einwände), ist aber gar nicht möglich. Wenn, dann ist sie allenfalls in der Kindheit, dieser behüteten Lebenszeit, möglich. Ja, mag der Dichter einwenden, die Kindheit ist eben die erste Inspirationsquelle der Dichtung. Handke hat die Verwandtschaft oder Überlagerung von Erzählen und Kindsein immer wieder betont. Der Greis in *Der Himmel über Berlin*, der den mythischen Erzählertypus verkörpert, den wir »Homer« nennen, dieser steinalte Mann sagt während seiner Suche nach dem von der Kriegsgeschichte verschlungenen Potsdamer Platz: »Wenn ich aufgebe, dann wird die Menschheit ihren Erzähler verlieren. Und hat die Menschheit einmal ihren Erzähler verloren, so hat sie auch ihre Kindschaft verloren.« Handkes »Projekt«, um ein modisches Wort zu verwenden, für das man auch »Anspruch und Entwurf« sagen kann, besteht nicht in der Erziehung der Menschen zur Geschichtsmächtigkeit, die sich Bertolt Brecht erträumte, sondern in der Wiedergewinnung und Neuschöpfung von Kindschaft: der eigenen Kindschaft in einem historisch lokalisierbaren Raum, in dem das heranwachsende Individuum nur eine problematisch-plurale (slowenisch-österreichisch-deutsche) Identität finden konnte, wie auch der je eigenen Kindschaft seiner Leser. Wobei der historische Raum zum Freiraum des dramatischen oder epischen Spiels umgestaltet wird.

Biographie und Fiktionalisierung. - Handkes erstes Buch erschien 1966 bei Suhrkamp, es fand damals nicht allzuviel Beachtung und wird bis heute wenig gelesen. Die Medien beschäftigten sich lieber mit dem Erscheinungsbild des Dreiundzwanzigjährigen und mit seinem Auftritt in Princeton, wo er stotternd und nervös die Granden der Gruppe 47 herausforderte, ohne dass so recht klar wurde, was er eigentlich sagen wollte. Auch die Uraufführung der *Publikumsbeschimpfung* durch Claus Peymann ein paar Monate später gab Stoff für mediales Gerede. Im Unterschied zum provokanten Sprechtheaterstück, das Sprachschablonen gebraucht und dekonstruiert, aber wenig konkrete Bezüge zur Lebenswelt des Autors enthält, kreisen die *Hornissen* um Erfahrungen, die er im Kärntner Dorf nahe der Grenze zu Jugoslawien gemacht hatte – genauer: sie kreisen um bestimmte, zu Bildern geronnene Erfahrungskerne, die versprachlicht werden und in Handkes späterem Werk häufig wiederkehren. Einige davon gewinnen den Status von kleinen Sinnbildern, etwa der Milchstand oder der Bombenrichter, auch Szenen wie das Kehren des Hofs am Abend vor dem Sonntag, dem

Tag des Herrn. Karl Wagner, der Handkes Werk über drei Jahrzehnte hinweg germanistisch begleitet und seine gesammelten Aufsätze nun in Buchform herausgegeben hat, spricht von einer »Werkreihe aus Transformationen einer Familiengeschichte«.³ Transformationen, wohlgemerkt, nicht nur Abbildungen oder Varianten. Handke hat die Relationen zwischen biographischen Tatsachen und Erzählmomenten, zwischen den Personen seines realen Familienromans und den Figuren seiner Erzählungen immer wieder anders gestaltet, verschoben, umgemodelt, mit einer Agilität, die immer noch an seine frühen Sprachexperimente erinnert, auch wenn er sich längst von den Avantgardismen verabschiedet hat. Im Zusammenhang des Gesamtwerks stellt *Wunschloses Unglück* (1972) nicht nur wegen seiner Entstehungsbedingungen – Selbstmord der Mutter und dessen Aufarbeitung – sondern auch wegen des bewussten Einsatzes von soziologischen Schablonen eine Ausnahme dar.

Ganz allgemein ist der Fiktionalisierungsgrad in Handkes Erzählwerken verhältnismäßig schwach, aber in *Wunschloses Unglück* geht er gegen Null. Das schmale Buch schließt mit dem Satz: »Später werde ich über das alles Genaueres schreiben.«⁴ Ob dieser Satz als Bescheidenheitsgebärde oder als Anspielung auf Hölderlins *Hyperion* zu verstehen ist,⁵ sei dahingestellt; man kann und sollte ihn zunächst einfach als Ankündigung und Aufforderung des Autors an sich selbst lesen. In *Die Wiederholung* (1986), dem Roman, in dessen Mittelpunkt – schließt man von der Fiktion auf die Realbiographie – ein Bruder von Handkes Mutter steht, werden auch über die Figur der Mutter einige Angaben gemacht, und zwar mit dem Gestus der Genauigkeit, der den Roman insgesamt prägt und der ihn von der durchaus locker hingeschriebenen, nicht wirklich komponierten Erzählung aus dem Jahr 1972 unterscheidet. Der (fiktionale) Vater der *Hornissen* ist auch in der *Wiederholung* der Vater; das Vorbild in der Wirklichkeit scheint aber Handkes Großvater gewesen zu sein, mit dem ihn ein von Handke selbst literarisch hervorgehobener Charakterzug verbindet: die Neigung zum Jähzorn. In *Wunschloses Unglück* entspricht die Vaterfigur jedoch dem wirklichen leiblichen Vater, den Handke erst in seinem zwanzigsten Lebensjahr kennengelernt hat (die erste Begegnung wird in *Wunschloses Unglück* mitsamt einem weiteren Handke-Emblem, der Jukebox, erzählt). Die Schwester Filip Kobals, des Ich-Erzählers, wird in *Die Wiederholung* immer wieder als verwirrt bezeichnet, wengleich sie sich zeitweise aus dieser Verwirrung löst. In einem der letzten Werke Handkes ist es die Schwester der Mutter, also, mit Blick auf die Realbiographie, Handkes Tante, die als »mehr oder weniger oder vielleicht gar nicht verwirrt« bezeichnet wird.⁶

Das vergleichende Hin und Her zwischen Biographie und Werk, Realität und Fiktion muss nicht zwangsläufig als »autobiografisch schnüffelndes Lesen« praktiziert werden, vor dem Wagner zu Recht warnt.⁷ Es dient der Erhellung von Werkstrukturen und von Zusammenhängen zwischen den einzelnen Wer-

ken, und dank der Veröffentlichung von Hans Höllers Monographie sowie Malte Herwigs neuer Biographie über Handke, die nicht nur chronologisch über frühere Arbeiten hinausgeht, lässt es sich ohne großen Aufwand durchführen.⁸ Handke gehört nicht zu den Autoren, die ihre Manuskripte, Skizzen und Arbeitsunterlagen den Augen der Öffentlichkeit entziehen. Seit einigen Jahren können Forscher einen umfangreichen Bestand solcher Materialien im Deutschen Literaturarchiv in Marbach sowie im Österreichischen Literaturarchiv der Nationalbibliothek einsehen. Einige dieser Forschungsarbeiten sind nun in dem Sammelband *Peter Handke. Freiheit des Schreibens - Ordnung der Schrift* vorgestellt.⁹ Klar wird dabei, wie eng Handkes Erzählen mit zwei Faktoren verbunden ist: mit der tagtäglichen Wahrnehmung der Umwelt durch den Autor, für den solche Aufmerksamkeit Grundbedingung einer Lebenskunst ist, die viele seiner Werke umreißen; und zweitens die Erinnerungstätigkeit, das immer erneute Anknüpfen an bestimmten Erfahrungen der Kindheit und Jugend (Krieg, gefallene Angehörige, die Situation der Kärntner Slowenen, die fremde und doch vertraute Sprache, Exil und Flucht, provinzielle Verhältnisse, eine sehr spezielle Beziehung zur Mutter und das, was Handke sehr viel später im Rückblick als Vaterlosigkeit bezeichnet). Was bei einer die Biographie in Bedacht haltenden Lektüre am meisten beeindruckt, ist die Konstanz, mit der Handke jene von Wagner angesprochenen Transformationen seiner Familiengeschichte herstellt, von den Vorfahren, die er zuweilen als »Ahnen« bezeichnet, bis zu ihm selbst und den Seinen, siehe etwa die *Kindergeschichte* oder das Kapitel »Geschichte meines Sohnes« in *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, aber auch die Ehe- und Trennungsgeschichte in *Der kurze Brief zum langen Abschied*, und zuletzt den thematischen Strang in *Die Morawische Nacht*, der das Verhältnis zu Lebensgefährtinnen thematisiert. Man kann heute, 45 Jahre nach Handkes Debüt, getrost sagen, dass dieser Autor sein Leben lang eine sehr ernsthafte Auseinandersetzung mit dem familiären Material betrieben hat, allerdings in Form eines Spiels, bei dem er, seiner grundsätzlichen Experimentierfreude folgend, verschiedene Varianten und Grade der Fiktionalisierung erprobt. In der Mitte dieses Prozesses steht, von heute aus betrachtet, *Die Wiederholung* als eine Art Wunschautobiographie, oder genauer: einer erträumten, literarisch realisierten Geschichte und Vorgeschichte des eigenen Selbst, die er vorsichtig – auch innerhalb der Fiktion nur hypothetisch – bis ins 18. Jahrhundert zurückreichen lässt. Gregor Kobal ist der Name des Vorbilds, auf dessen Spuren Filip Kobal, sein Neffe, sich begibt, es ist aber auch der Name eines »Volkshelden«, der einst in Slowenien einen Bauernaufstand angeführt hatte.¹⁰ In diesen Wunschträumen sieht sich Handke oder sein Alter Ego gewissermaßen als Erbe des Widerstands gegen die deutschsprachigen Herren, die österreichischen k.u.k. Imperialisten ebenso wie die deutschen Nazis. »Auch ich wollte Widerstand leisten«, schreibt Filip Kobal alias Peter Handke, »und beschloß ihn, in keinem Keller, sondern

auf offener Straße, im Frieden, ohne Versammlung, für mich allein.«¹¹ Gregor, der Idealtypus, hinter dem sich ein persönliches Ideal-Ich des Autors verbirgt, desertiert in *Die Wiederholung* aus der deutschen Armee (zumindest wird diese Möglichkeit angedeutet), bevor er in *Immer noch Sturm* zum jugoslawischen Partisanen mutiert und seine Sanftmut ablegt, um am Ende des Krieges über sein Engagement doch nur enttäuscht zu sein. Auch die beiden Keuschnigs aus *Die Stunde der wahren Empfindung* und *Mein Jahr in der Niemandsbucht* tragen den Vornamen Gregor. Das Vorbild, wie es in *Die Wiederholung* gekennzeichnet wird, verfiicht nicht nur die Utopie der vereinten slawischen Völker, es ist auch Schriftsteller, Verfasser eines Handbuchs über den Obstbau (auch hier bestehen sehr konkrete Bezüge zu Handkes Realbiographie, wie man bei Malte Herwig nachlesen kann). Auch der sanftmütige Charakter Gregors, dem es nicht leicht fällt, zur Waffe zu greifen, weist ihn als Ideal-Ich des realen Autors aus, der es sich nach und nach zur Lebensaufgabe gemacht hat, ein vielteiliges Friedensepos zu schaffen. Von der Tatsache, dass sich in die aus diesem Projekt entstehenden Werke immer wieder gewaltgeladene Episoden mischen, zieht sich eine kryptische Verbindungslinie zur Vaterfigur der Fiktionen und zur Großvaterfigur der Realbiographie.

Wer sich ernsthaft mit Handkes Engagement im Zusammenhang der Jugoslawienkriege auseinandersetzen will, kommt nicht umhin, diesen familiengeschichtlichen Hintergrund und Handkes schöpferischen Umgang damit zu berücksichtigen. Alle diesbezüglichen Einzelheiten hat Fabjan Hafner in seiner Monographie bereitgestellt, die den ebenso treffenden wie vielsagenden Untertitel »Unterwegs ins Neunte Land« trägt.¹² In der slowenischen Karstlandschaft glaubt Filip Kobal, der Ich-Erzähler der *Wiederholung*, jene Utopie tatsächlich vorzufinden, die sein älterer Bruder in einem Brief aus dem Krieg angesprochen hat. Nach seiner Slowenien-Reise nimmt er diesen Brief als Ansporn, die Utopie dort zu realisieren, wo ihr eigentlicher Platz ist, nämlich in der Literatur, das heißt in dem Werk, das er zu schaffen gewillt ist. »Seinen frommen Wunsch sah ich nun übertragbar in die irdische Erfüllung: die Schrift.«¹³ Die Schrift aber unterhält eine dauerhafte Wechselbeziehung mit Landschaften wie dem Karst, die Handke durchaus nicht als ländliche Idyllen beschreibt, sondern oft als Übergangsbereiche zwischen Stadt und Land, Tradition und Moderne. Das Neunte Land ist »das Ziel der gemeinsamen Sehnsüchte«. Wer aber bildet die Gemeinschaft, die im Beiwort angedeutet ist? Die Familie Kobal? Die Slowenen? Solche Bestimmungen schwingen an der zitierten Stelle mit. Es ist aber auch das andermorts immer wieder beschworene Volk der Leser, ein Volk von Vereinzelteten, von »Unbestimmten«, wie Filip Kobal zu Beginn der *Wiederholung* ausführt. Kobals Herkunft macht ihn zur »Grenznatur«, auf die schon sein Name verweist, und es unterliegt keinem Zweifel, dass Handke sich selbst in diesem Sinn als Grenznatur sieht. Am Rand Österreichs und des gesamten deutschsprachigen

Gebiets aufgewachsen, uneheliches Kind eines deutschen Wehrmachtssoldaten (wovon er viele Jahre nichts wusste), mit slowenischen Vorfahren, zu denen er sich mit der Zeit immer stärker hingezogen fühlt, dennoch in der »herrlichen deutschen Sprache«¹⁴ schreibend, ist seine Identität zwangsläufig unsicher, voller Widersprüche. Handke sieht sich genötigt, seine Herkunft schreibend zu erarbeiten, und das heißt für ihn: zu erträumen. Die Gründe dafür sind nicht allein ethnischer, kultureller, sprachlicher, politischer Natur. Ähnlich wie Kafka gibt Handke in seinem Schaffen einer existentiellen Sehnsucht nach Zugehörigkeit Ausdruck, die immerzu gefährdet, letztlich unerreichbar erscheint. Einen zentralen Stellenwert hat dabei die Familie. In *Kindergeschichte* beschreibt Handke eine »Zeit ohne Freunde; auch die eigene Frau eine unguete Fremde geworden.« Es sind die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts, als viele der in der Nachkriegszeit Aufgewachsenen in Konflikt mit der Vätergeneration gerieten und das Konzept der Kleinfamilie für obsolet erklärten. Bei Handke aber hängt die Misere des täglichen Zusammenlebens auch mit seinem Schreiben zusammen, für das er einen möglichst störungsfreien Umraum benötigt.¹⁵ In seiner Erzählung verflucht er die Ich-Figur, die er zuweilen als Er von sich distanziert: »Schande über all die falschen Gemeinschaften!, Schande über das fortgesetzte Verleugnen und Verschweigen meiner einzigen Zugehörigkeit!« Und er ruft sich gleichsam zur Ordnung: »Hier ist sein Platz.«¹⁶ Die einzige Zugehörigkeit sind seine Angehörigen, besonders die Schutzbefohlene, seine Tochter. Doch der Wille zur Familie, damit im weitesten Sinne zur Fortsetzung dessen, was von den Vorfahren überliefert ist, steht im Konflikt mit dem Schreiben, das diesen Willen verbindlich machen und der Utopie ihren eigentlichen Ort geben soll.

Subjektives Epos statt Gesellschaftsroman. – Wagners Handke-Studien zeichnen einen werkgeschichtlichen Vorgang nach, der in die große Form eines subjektiven Epos mündet und dessen Anfänge im Grunde schon in Handkes Erstlingsroman zu gewahren sind. Im Rückblick erscheinen die sprachkritischen Theaterstücke und die zwischen Weltekel und Weltfrömmigkeit oszillierenden Erzählungen als durchaus konsequente Stationen auf diesem Weg. Einer von Wagners Aufsätzen zeigt »Handke als Leser«. Nicht überraschend der Befund, dass wir es mit einem außerordentlich belesenen Autor zu tun haben, dessen Lektüren auf vielfältige Weise in sein Werk Eingang finden. Man könnte sich fragen, weshalb ein moderner, einst als Pop-Star gefeierter Autor auf mittelalterliche Epen oder spanische Mystik als Lesestoff verfällt. Die Antwort hängt letztlich mit jener Entwicklungsrichtung von Handkes eigenem Werk zusammen. Handke las die griechischen Epen, überwiegend Kriegs- und Kampfgeschichten, um ihnen die Idee eines Friedensepos gegenüberzustellen, und fand in Parzival eine Figur – Außenseiter, reiner Tor, dem griechischen »Idioten«, aber auch Don Quijote verwandt –, die im modernen Märchen weiterleben konnte. Die Lektüre

von Juan de la Cruz erlaubte ihm, seine Überlegungen hinsichtlich der Dauer weiterzuführen, eine Problematik, die sich aus seinem mit der Zeit wachsenden Ungenügen an weltlich-mystischen Einzelerlebnissen – seinem, wenn man so will, »Epiphanismus« – ergab. Die Helden der vormodernen Epen, aber auch des Romans von Cervantes, sind Reisende, Suchende, unstete Gesellen. Diese Eigenschaft teilen sie mit den Helden von Road-Movies und vergleichbaren literarischen Werken (zum Beispiel *On the Road* von Jack Kerouac). Und auch auf die meisten Helden Handkes trifft diese Charakterisierung zu. Ein Grund mehr, seine Abneigung gegen Thomas Mann zu verstehen. Der Gegensatz dieser Bücher des Flanierens und Umkreisens zu einem Roman der Sesshaftigkeit wie *Buddenbrooks* könnte größer nicht sein. Auch Handke versucht, sich seiner Herkunftsgeschichte zu vergewissern, aber diese Herkunft, real oder imaginiert, ist eine andere, mit Vertreibung, Flucht und Aufbruch verbunden und nur in immer erneuten Anläufen und Verwandlungen, wenn überhaupt, »festzustellen«.

Dass Handke sich für die Erneuerung des Epos entscheidet, scheint auf den ersten Blick der Tatsache zu widersprechen, dass sich das alte Epos als »objektive Form« herausgebildet hat, ohne starke Präsenz eines Erzählers, der seine Subjektivität dem Erzählten aufprägen würde. Die *Odyssee* schildert nicht das Verhältnis zwischen einem besonderen Ich und der Welt, von der es »objektiv« umgeben wird, sondern eine Welt, in der zahlreiche Figuren – personale Einheiten – auftreten und ihre Konflikte austragen oder Verbindungen knüpfen. Innenperspektiven dieser Figuren werden, wenn überhaupt, nur durch äußere Merkmale bezeichnet. Der sogenannte bürgerliche Roman wiederum, auch und besonders der deutsche Bildungsroman, an dem Bücher wie *Der kurze Brief zum langen Abschied* oder *Falsche Bewegung* sozusagen nur schnuppern, ohne das Genre anzunehmen, zeigt nicht nur die Auseinandersetzung eines Ichs mit der gemeinschaftlichen Welt, sondern verschiedene Innenwelten, die neben- und miteinander existieren, woraus ebenfalls Konflikte entstehen können – man denke etwa an den Briefwechsel zwischen Wilhelm Meister und seinem Schwager Werner oder an die »Bekanntnisse einer schönen Seele«, dieses lange, in den Roman eingefügte Fragment. Es sind Romane der Intersubjektivität, zu denen Handke nicht willens und wohl auch, folgt man seinen eigenen Bekenntnissen, nicht imstande ist. »Der gewöhnliche Realismus, der auf den Rezepten der Beobachtung, Zergliederung, Personenbeobachtung usw. beruht, ist heute völlig unproduktiv«, sagte Handke 1988 in einem Interview. »Wenn ich irgendeinen Fußgänger auf der Straße beobachte, bildet sich mir über ihn ein viel tieferer Eindruck, als wenn ich über ihn in einem Roman lese, zum Beispiel, was er von Beruf ist, was er in der Kindheit erlebt hat, was seine Eltern waren – ein stärkeres Gefühl von ihm habe ich, wenn ich von ihm nichts weiß, sondern nur sein Gesicht sehe, seine Augen.«¹⁷ Ganz im selben Sinn liest sich Handkes Lob der Unbestimmbarkeit in *Die Wiederholung*. Seine Landsleute in der Kärntner

Provinz nimmt Filip Kobal erst dann wirklich wahr, wenn sie unbestimmt geworden sind, erst dann »ergeben sie ein Bild«¹⁸, was für Handke auch heißt: Erst dann werden sie beschreibbar, erst als unbestimmte, namen- und innenweltlose Elemente neben anderen (Dinge, Landschaften ...) finden sie Eingang in die Literatur. Der wahrnehmende Held ist ein Fahrender, auch wenn er, an diesem Punkt der Geschichte, lediglich als Fahrschüler zwischen zwei Orten in der Provinz pendelt. »So wurde meine Heimat damals das Fahren, das Warten an Haltestellen und Bahnhöfen, überhaupt das Unterwegssein.«¹⁹

Man kann in dieser Haltung ein Zeichen der an die äußersten Ränder vorgedrungenen Moderne sehen, insofern die Einzelnen nur als Integrierten einer anonymen Menge auftreten; sie entspricht aber auch einer persönlichen Anlage des Autors, zu der später eine bewusste Entscheidung hinzukommt. In *Die Wiederholung* erzählt Filip Kobal, wie er aus der Dorfgemeinschaft herausfällt, nachdem er einige Jahre in einem Stiftsinternat verbracht hat. Ob diese autobiographische Erklärung eines Problems stimmig ist, soll hier nicht diskutiert werden; entscheidend ist der festgehaltene Riss, der das Schriftstellerwerden des Erzählers mitbedingt. Die Wahrnehmung der Personen als unbestimmte hat eine literarische Ausgangssituation zur Folge, in der ein Subjekt in letztlich unüberwindlicher Distanz einer Welt gegenübersteht, zu der die menschlichen Individuen neben anderen Dingen gehören. Dabei verspürt er sehr wohl die Sehnsucht nach Verringerung des Abstands, also nach Vereinigung. Auf konfliktlose, friedliche Weise kann diese allerdings nicht zwischen Subjekten, sondern nur zwischen Subjekt und Objekt geschehen, oder unter Vernachlässigung der Subjektivität des Gegenübers. Die Einheitserlebnisse der Mystiker, der weltlichen wie der geistlichen, beziehen sich immer auf *alles*, auch dann, wenn sie von Einzeldingen ausgehen. Sie beziehen sich auf »die Welt« (oder auf »Gott«, auf Ihn). Wo es um zwischenmenschliche Beziehungen geht, verläuft friedlich allenfalls das Auseinandergehen.²⁰ Das Handke'sche Friedensepos erzählt in seinen geglückten Momenten die dauerhafte Beziehung zwischen Ich und Welt, oder genauer: zwischen *einem* Ich und *seiner* Welt.

In einem frühen Aufsatz, der nicht ganz ohne erhobenen Zeigefinger auskommt, kritisiert Wagner die Unfähigkeit des Handke'schen Subjekts zum Austausch mit anderen.²¹ In späteren Arbeiten verzichtet er auf derlei »Vorwürfe«. Man könnte aber, statt die Beobachtung einfach wegzulassen, der Frage nachgehen, ob nicht in ebendieser Unfähigkeit – oder Schwierigkeit, um den Vorwurfston wegzulassen – ein wesentlicher Schreibimpuls dieses Autors und mithin der Grund liegt, weshalb die Zustände des Erhobenseins ebenso wie die friedliche Dauer eines geglückten Tags, die nach Wiederholung verlangt, immer wieder in die Krise geraten und der erträumte, erschriebene Frieden in bedrohliche Situationen kippt, an denen das Ich wenigstens mitschuld ist. Das Friedensepos bleibt Utopie, es gibt nur ein Unterwegssein ins Neunte Land,

keine Einwohnerschaft darin; es gibt ein dauerndes, wiederholtes Entstehen-und-Vergehen, ein Fort/Da, das die Dramatik der vorsätzlich auf Plots verzichtenden Erzählungen Handkes ausmacht. Der Frieden wird immer wieder gestört, nicht nur durch die bösen, unvernünftigen Elemente in der Außenwelt, sondern auch und vor allem durch die Ansprüche der Innenwelt, die mit menschlichem Austausch nicht ohne weiteres vereinbar sind. Was aber jene Elemente der Außenwelt betrifft, so musste ihr verstärktes Auftreten den Autor, der mit *Die Wiederholung* gerade erst den Grundstein seiner Friedensepik geschaffen hatte, überraschen und ernüchtern. Im September 1988 sagte Handke in dem bereits erwähnten Gespräch, das im slowenischen Lipica geführt wurde, heutzutage gebe es keinen Krieg mehr. Keine zwei Jahre später begann mit dem Austritt Sloweniens aus dem jugoslawischen Bündnis eine jahrelange Kriegszeit. Dadurch musste sich Handke nicht zuletzt literarisch herausgefordert, sein Projekt in Frage gestellt fühlen. Die Reiseberichte aus dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien – bis hin zu *Die Kuckucke von Velika Hoča* – nehmen genau diese Herausforderung an. Dass sie es im Modus der subjektiven Epen tun, hat zu den bekannten Missverständnissen und Polemiken beigetragen.²²

Schwierigkeiten beim Schaffen einer Friedensliteratur. – Etwas wahrzunehmen ist eine friedfertige Tätigkeit, die unweigerlich die subjektiven Voraussetzungen des Wahrnehmenden zur Geltung bringt. Friedfertig, wenn man sie im Sinne einer Aisthesis versteht, die das Seiende nicht identifiziert oder gar für Zwecke vereinnahmt, sondern erscheinen lässt – in doppeldeutiger Formulierung: die es sein lässt (was beim späten Handke zu einem Stil der Indirektheit führt). Sowohl die Aufzeichnungsbücher Handkes als auch die Erzählungen seiner mittleren Periode, sowohl *Die Hornissen* als auch die späten Epen erzählen Abenteuer der Wahrnehmung, und dasselbe gilt für Essays wie *Die Lehre der Sainte-Victoire* und für die jugoslawischen Reiseberichte. Aus der Selektivität der Wahrnehmung ergibt sich die Vorliebe für bestimmte Orte, die in den meisten Fällen eben nicht die Kriegsschauplätze sind, sondern jene Orte, die friedliche Tätigkeiten, darunter das Wahrnehmen an sich, begünstigen, und dies trotz der Kämpfe und Verheerungen ringsum. Zweifellos wirkt in Handkes Schreiben die Tendenz, das Schöne als das zu Bewahrende – das zu Wiederholende oder zu »Realisierende« – auszuwählen. Doch das Schöne selbst wird von ihm neu bestimmt, und so weichen die Handke-Orte von dem ab, was Überlieferung und Klischees als schön anbieten. Handke »geht in die nicht von Sinn besetzten Räume«²³, er ergeht sich an den Stadträndern, also in Zonen, die für unsere Spätmoderne repräsentativer sind als die Zentren, wie auch an den Rändern Europas, die in der Erzählphantasie überblendet werden und zusammenwachsen können: der slowenische Karst, der jugoslawische (oder exjugoslawische) Balkan, die spanische Meseta, die diversen Enklaven. Damit die realiter wahrgenom-

menen Orte ein »Neuntes Land« bilden können, bedarf es der Phantasie, die im Schreibvorgang immer erneut zu aktivieren ist. Man sollte diesen Aspekt allerdings nicht allein betonen, denn bei Handke bleibt das Phantasieren stets an eine detailbezogene Wirklichkeitswahrnehmung gebunden. Sein Werk weist eine realistische, wirklichkeitsorientierte Grundierung auf, die von Anfang an, seit den *Hornissen*, von einem wachen Bewusstsein der Probleme sprachlicher Darstellbarkeit begleitet wird. Die Aufzeichnungsbücher sind gleichsam der überaus reiche Schatz poetisierungsfähiger Realien, wobei die Arbeit des Aufzeichners oft dahin geht, Verbindungen zwischen je Einzelem zu entdecken und zu formulieren. In Handkes Spätwerk häufen sich nicht nur die Fragesätze, sondern, spezifischer, auch die Skrupel, ob etwas Wahrgenommenes oder Gedachtes nicht etwa »Einbildung« sei. Bildverlust als Überhandnehmen der Einbildung: dem Autor liegt daran, seine Offenheit für das Wirkliche zu erhalten, auch wenn er die bildnerische Produktivität der Einbildungskraft und die poetischen Möglichkeiten schätzt, die sich aus Wahrnehmungsfehlern ergeben. Solche Fehler sind oft genug der Ansatz zu dem, was Handke emphatisch als »Verwandlung« bezeichnet. »Phantasien der Wiederholung«, fast ein Oxymoron, lautet die Formel, die die naturgemäß widersprüchlichen Pole geistig-sinnlicher Tätigkeit zueinander bringt. Wiederholung bedarf der Phantasie, und die Phantasie braucht jene Erdung, ohne die die Sätze innerhalb von Handkes Poetik keine Geltung beanspruchen dürfen.

Seit ich das Protokoll von Handkes Zwischenruf in Princeton 1966 das erste Mal las, frage ich mich, wie er das Wort »Beschreibungsimpotenz« tatsächlich meinte.²⁴ Die Stimme des jungen Mannes war dünn, er stotterte kaum vernehmlich; für die Zuhörer war vor allem der Gestus klar, eine Beschimpfung – der Gestus des Theaterstücks, das ihn wenige Monate später endgültig berühmt machen sollte. Ein »Schlag unter die Gürtellinie« der versammelten Kollegen und Kritiker, wie Malte Herwig zutreffend schreibt.²⁵ Die zeitgenössische Literatur sei »läppisch« und »idiotisch«, sprudelte es aus Handke heraus. Nur das Wort »Beschreibungsimpotenz« scheint trotz der sexuellen Konnotation einen ernstzunehmenden Aussagekern zu besitzen. Meinte Handke, die zeitgenössische Literatur beschränke sich auf Beschreibungen, weil sie zu mehr nicht fähig sei? Oder meinte er doch eher, der »Neue Realismus«, dieses »komische Schlagwort«, sei halt nicht mehr als dies, ein Schlagwort, ein leeres Versprechen, das die Autoren mit ihren Werken gar nicht einlösten? Hatte Handke nicht in seinem eben erst erschienenen Roman genau das von ihm in Princeton Geforderte geliefert, Beispiele avancierter Beschreibungskunst? Im Lauf der Zeit neige ich mehr und mehr dazu, den Zwischenruf in Princeton als Programm zu verstehen, das Handke sich selbst gab: Schöpferisch beschreiben; Phantasien in der Wiederholung schaffen; einen wirklich neuen Realismus begründen.

Ich lese noch einmal Handkes Bemerkungen *Zur Tagung der Gruppe 47 in*

den USA, wahrscheinlich kurz nach der Tagung selbst niedergeschrieben, und stelle fest, dass Handke hier alle Fragen geklärt hat. Dieser Text ist das erste Beispiel für schriftliche Korrekturen an fragwürdigen Äußerungen, die er zuvor mündlich in der Aufregung oder im Zorn gemacht hat. Vor allem im Zuge der Jugoslawien-Diskussionen sah er sich mehrmals zu solchen Selbstkorrekturen genötigt. Einer der Akzente von Herwigs Biographie liegt auf Handkes Neigung zum Jähzorn und den daraus entstehenden Konflikten, die eine Spur nicht nur durch Handkes Leben, sondern auch durch seine Bücher ziehen. In *Die Hornissen* und in *Die Wiederholung* wird die Vaterfigur als jähzornig beschrieben; *Wunschloses Unglück* zeigt eine Reihe von Affinitäten zwischen dem Autor und seiner Mutter. Das, was vom (realen) Großvater her weiterwirkt, springt weniger ins Auge und bildet dennoch eine wesentliche Konstante der autobiographisch grundierten Erzählungen. Im Rückblick auf die Tagung von Princeton nimmt Handke die Beschimpfung zurück, schon aber keineswegs die angegriffenen Personen. Im Gegenteil, Walter Höllerer, einer der Mächtigsten im Literaturbetrieb, wird nun erst recht in die Mängel genommen. Das Wort von der Beschreibungs-impotenz »ist ein Schimpfwort, deswegen gebrauche ich es hier nicht mehr«, schrieb Handke, um sogleich zu betonen, dass er nicht gegen, sondern für die Beschreibung sei. Was er dann unternimmt, ist ein Versuch, das Verhältnis von Wirklichkeitswahrnehmung und Sprachgebrauch zu differenzieren, wobei er vor allem Sartres Diktum von der Sprachtransparenz angreift: »Das ›Glas der Sprache‹ sollte endlich zerschlagen werden.«²⁶ Handke weist darauf hin, dass Wirklichkeit immer nur vermittelt, nie unmittelbar dargestellt werden kann; er macht die literarische Notwendigkeit eines gesteigerten Sprachbewusstseins geltend und vermisst dieses in Höllerers eigenen Hervorbringungen. Zugleich aber zeigt er Interesse an »der Wirklichkeit«, nur dass er von literarischen Texten erwartet, dass sie etwas Neues davon mitteilen, unentdeckte Aspekte der Wirklichkeit, keine Wiederholungen von längst Bekanntem. Dem gar nicht neuen, sondern platten Realismus seiner Zeit setzt er den *nouveau roman* eines Robbe-Grillet entgegen, damals für ihn der Inbegriff von Beschreibungskunst und eines der Vorbilder während der Arbeit an den *Hornissen*. Letzten Endes ähnelt Handkes Auftritt in Princeton jener Minimalaktion in Graz drei Jahre zuvor, als er, obwohl er noch nichts veröffentlicht hatte, bei einer Lesung von Herbert Eisenreich aufstand und auf dessen rhetorische Frage, wer denn heute überhaupt noch *den* österreichischen Roman schreiben könne, antwortete: »Ich.«²⁷ Eines der frühen Projekte Handkes war ein großer Roman – eine »Menschliche Komödie« – mit dem Arbeitstitel *Ins tiefe Österreich*. Sein Scheitern, das werkbiographisch eher als Abkehr von einem für ihn nicht gangbaren Weg zu sehen ist, erzählt Handke im ersten Abschnitt von *Mein Jahr in der Niemandsbucht*. »Aus meinem zeitgenössischen Gesellschaftsroman – durchlüftet vom ständig mitklingenden Epos des unbestimmbaren Straßen- und Fahrvolkes – wurde nichts«, heißt es da.²⁸

In der Fiktion siedelt Handke die Entstehung der Idee zu einem neuen Epos bereits in der Frühphase seiner Laufbahn an. In der realen Werkbiographie ist das erste Werk, das sich entschieden von der Romanform ab- und dem Epos zuwendet, *Die Wiederholung*, jener Roman, in dem Handke die autobiographisch inspirierte Vision eines notwendig unbestimmt bleibenden Fahrvolks entfaltet. In *Langsame Heimkehr* sehe ich, trotz der intensiven Beschäftigung Handkes mit Homer zur Zeit der Arbeit an diesem Buch, »nur« einen ersten Vorläufer des subjektiven Epos.

Sprachkritik und Sprachvertrauen. – Kann man sagen, dass Handke sich im Verlauf seiner weiteren Entwicklung von der Sprachreflexion abwandte? Von der Sprachkritik ja, insofern sie vor allem die disziplinierenden, lebensfeindlichen Aspekte des Sprechenmüssens in den Blick nimmt. Nicht aber von der Reflexion im weiteren Sinn, denn die Sorge um die Bilder, die mehr und mehr in den Vordergrund tritt, bleibt an die Sorge um die Sprache, um das rechte Wort gebunden. »Schreibend, bleib immer im Bild. Wenn du dich von den Wörtern davon wegführen lässt, ist es ganz natürlich, dass diese dir wie modrige Pilze im Mund zerfallen.«²⁹ Der Verweis auf Hofmannsthals *Chandos-Brief* ist zugleich eine Abgrenzung von dessen Problemstellung und zeugt von einem grundsätzlichen, im Lauf der Jahre erworbenen Sprachvertrauen, das der Provokateur von Princeton so noch nicht besaß. Damals hatte er sich über die »sogenannten passenden Worte«³⁰ lustig gemacht, jetzt sucht er selbst nach dem »rechten Wort«, mit dem Unterschied zu den Realisten, dass es ihm darum zu tun ist und immer wieder gelingt, die Sprache zu verlebendigen, auch die scheinbar ausgedienten Wörter und Wendungen. Seine Aufzeichnungsbücher »sind voll von tastenden Worterprobungen für Dinge und Vorgänge«, schreibt Evelyne Polt-Heinzl in ihren eher feuilletonistischen als literaturwissenschaftlichen Beobachtungen zu Handke, die zahlreiche, zuweilen überraschende Verbindungslinien zwischen dem Werk des Autors und gesellschaftlichen Entwicklungen aufzeigt.³¹ Handkes Bemühungen, neue Wörter und Wortverbindungen zu finden und verbrauchte Ausdrücke zu resemantisieren, sind nicht zuletzt deshalb notwendig, weil er sich Facetten und Ansichten der Wirklichkeit zuwendet, die noch nicht, noch nicht ausreichend, noch nicht endgültig beschrieben worden sind – und die man, um noch einmal ein Wort aus Handkes Polemik von 1966 zu verwenden, nicht abschreiben kann, sondern erschreiben muss, damit Beschreibungen gelingen, die diesen Namen verdienen. Wo Handke, was häufig vorkommt, Wendungen aus der Gemeinsprache, aus der österreichischen Provinz, aus seiner Kindheit und Jugend gebraucht, gewinnen sie einen neuen Sinn, manchmal eine andere Nuance, sie erscheinen gestärkt, eben lebendig. Nicht Innovation geschieht in diesen Texten, sondern Wiedergeburt von Sprache. Karl Wagner hat auf Handkes sehr frühe Lektüre eines Theorie-Buchs von Boris Eichenbaum verwiesen.

Eines der Themen des russischen Formalismus war die Entautomatisierung von eingeschliffenen Mustern nicht nur der Sprache, sondern auch der Wahrnehmung, als Merkmal und Aufgabe der künstlerischen Literatur. Handkes Kritik am sogenannten Neuen Realismus entspricht diesem Programm voll und ganz.

In Karl Wagners Auseinandersetzung mit dem Werk Peter Handkes gibt es einen wiederkehrenden Ort, eine schmerzhafteste Stelle, die durch das Werk bedingt ist und vom Leser-Kommentator nicht leichthin verwunden werden kann. Wagner hat dafür den Ausdruck »postulatorische Rhetorik« gefunden und ihren Höhepunkt im dramatischen Gedicht *Über die Dörfer* geortet. Er macht dafür unter anderem Handkes »Heidegger- und Nietzsche-Lektüre dieser Jahre« (um 1980) verantwortlich.³² Diese Einflüsse scheinen mir ebenso unabweisbar wie bedeutsam und alles andere als zufällig zu sein. Statt zu der schmerzhaften Stelle auf Distanz zu gehen, könnte man sich fragen, welche Gemeinsamkeit hier zwischen den jeweiligen Denkformen besteht. Nach der Seite Heideggers stieße man auf eine Dialektik zwischen Entzug und Offenbarung von Welt, die sowohl in diversen Schriften des Philosophen, nicht zuletzt in *Sein und Zeit*, als auch bei Handke – spätestens seit der *Angst des Tormanns beim Elfmeter* – zu finden ist. In nietzscheanischer Richtung moniert Wagner die Gesundheitsphilosophie, oder besser: Gesundheitsästhetik, die in Novas Schlussmonolog³³ anklingt, freilich – im Unterschied zu Nietzsche, dem Zeitgenossen und Leser Charles Darwins – ohne biologistischen Gehalt. Sowohl bei Nietzsche als auch bei Handke sind diese Appelle zum gesunden Leben eng mit einer persönlichen Problematik, einer Krisen- und Krankheitserfahrung verbunden, und im Fall Handkes kann man darin wohl auch eine Revision seines früheren Schaffens erkennen, wo die Beschreibung von Angst- und Ekelzuständen einen großen Raum einnehmen. Die Abgrenzung gegen das frühere Vorbild Kafka und die emphatische Nietzsche-Lektüre gehen etwa gleichzeitig vor sich. Die wesentliche Anregung, die Handke von Nietzsche erhielt, liegt aber nicht im Vitalismus, der Nietzsche dazu brachte, die Aufhebung zivilisatorischer Schranken zu ersehnen und fallweise die Barbarei zu loben (hingegen Nova, an die Dorfbewohner, durchwegs Arbeiter und Kleinbauern, gewandt: »Ihr seid *nicht* die Barbaren«³⁴), sondern im Gestus der Affirmation des hier und jetzt Seienden, wobei sie die Verantwortlichkeit des jeweiligen Ichs betont, das Seiende wahrzunehmen und das eigene Dasein zu gestalten. Novas Postulieren ist auch grammatikalisch vielfach ein Behaupten, und die Behauptungen sind Gegenbehauptungen, aus einem Widerstand heraus formuliert. »Widerstand«, auch dieses Wort akzentuiert Nova, und dass es sehr wohl auch politisch gemeint sein kann, zeigt ein anderes dramatisches Gedicht Handkes, das einige Fäden von *Über die Dörfer* aufgreift, nämlich *Immer noch Sturm*, im Grunde aber auch schon *Die Wiederholung*. Zwischen diesen drei Texten sind die biographisch-fiktionalen Transformationen besonders virulent. Der darin formulierte Widerstand ist nicht nur, aber auch

ein Widerstand gegen das deutschnationale Kärntnertum und seine stereotype Brauchtümelei, und als Alternative erscheint eine andere, lebendige, stets zu erneuernde Wahrnehmung von Natur und Zivilisation. Die »Leute von hier« beschwört Nova, diese allegorische Verkörperung des »neuen Zeitalters« (die Wortverbindung lässt an die »neuen Zeiten« der *Niemandsbucht* denken): »Ihr seid jetzt, und ihr seid die Gültigen.«³⁵ Trivialitäten, gewiss; Trivialitäten wie bei Heidegger. Wohlmeinende Zurufe, die an der »Wirklichkeit« der einfachen Leute, die bekanntlich nicht ins Theater gehen, möglicherweise vorbeizielten. Der quasi-religiöse Ton ist unüberhörbar und zweifellos gewollt, sozusagen riskiert. Andererseits gebraucht ihn Handke, um den Religionen, auch den neuen, eine Absage zu erteilen. Anders als Zarathustra liebäugelt Nova nicht damit, eine Religion zu stiften; sie beschränkt sich darauf, das Vorhandene zu bekräftigen: »Lafßt ab von dem Gegrübel, ob Gott oder Nicht-Gott«. Heilig gesprochen wird von ihr nur das Hier und Jetzt, und insbesondere die Form.

Heilig? Weltlich? – Eine Kunstreligion, wie Karl Wagner insinuiert? Ja, aber zunächst und vor allem eine Religion der Wahrnehmung, der Aisthesis. Eine Weltfrömmigkeit, für die es in der Literatur des 20. und 19. Jahrhunderts eine starke Traditionslinie gibt. Ein Teil der deutschsprachigen Literaturkritik hat sich von Handke abgewendet, als sich in seiner Literatur dieses »Heilsbedürfnis« zu regen begann. Offensichtlich war es nicht vereinbar mit einer abgeklärten, auf Pathos und Magie, letztlich auf ausgedrückte Gefühle grundsätzlich allergisch reagierenden Haltung, wie sie auch in der Literaturwissenschaft zu finden ist.³⁶ Die in Handkes Werken der siebziger Jahre ausgebildete und eingeübte Kunst, Epiphanien festzuhalten, nimmt – im Sinne der von Polt-Heinzl herausgearbeiteten Antizipationskraft – eine Tendenz zur Esoterik vorweg, die in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts zur nicht-erklärten, eklektizistischen Volksreligion werden sollte. Wie eng – oder doch eher zufällig? – derlei Zusammenhänge auch sein mögen, der Wortlaut der Texte zeigt immer aufs Neue, dass sich Handkes »Kehre« aus einer zivilisationskritischen Haltung und einem wachen Bewusstsein der Erfahrungsarmut nährt, die der »Tod Gottes« mit sich gebracht hat. Erleuchtungszustände häufen sich signifikant, Einheitserlebnisse werden beschrieben, auch wenn sie stets gefährdet bleiben und in ihr Gegenteil, den »Weltekel« umkippen können.³⁷ Berührungen mit der Literatur der Mystik ergeben sich fast zwangsläufig, und Handke ist den Spuren, auf die er dabei gebracht wurde, bewusst nachgegangen.³⁸ Noch nicht in den Jahren seiner Kehre, nicht in der Tetralogie *Langsame Heimkehr*, sondern erst später, in den großen Epen und in Stücken wie dem *Spiel vom Fragen*, beginnt Handke auch die Weltfrömmigkeit zu hinterfragen – nicht um sie zunichte zu machen, sondern um ihr den Zweifel als notwendigen, letztlich welterhaltenden Bestandteil beizugeben. Die Frage ist berechtigt und drängt sich auf, ob gewisse Verstiegenheiten Handkes denn

nötig waren. Vielleicht waren sie unvermeidlich, bedenkt man die Dynamik von Verschiebung und Steigerung, die Nietzsches *Zarathustra* auszeichnet und die auch in *Über die Dörfer* wirkt. Das, was ist, zu bekräftigen, heißt, es durch Wahrnehmung und Imagination und dann noch einmal durch Versprachlichung zu steigern. Handke resemantisiert die verbrauchten Wörter, das heißt, er impft ihnen neue Bedeutung ein. Er semantisiert aber auch das Wahrgenommene, das heißt, er macht es – Kleinigkeiten, Nichtigkeiten, Randphänomene – bedeutend. Diese Poetik, die ihre historischen Wurzeln in der Romantik hat,³⁹ läuft per se Gefahr, manche Dinge, aber auch das wahrnehmende Ich und die eigenen Worte, aufzuplustern. Gegner Handkes, die ihn oft aus nicht-literarischen Gründen bekämpfen, stürzen sich mit Vorliebe auf solche Stellen und reißen sie aus dem Zusammenhang der für sie maßgeblichen Poetik. Eines der bekanntesten Beispiele sind die »andersgelben Nudelnester«⁴⁰ in der *Winterlichen Reise*, einer Schrift, die als Alternative zur Sprache der Kriegsreporter entschieden märchenhafte Sprachbilder setzt, was Handkes Kritiker als ungehörig und/oder lächerlich stigmatisierten, ohne den Textzusammenhang und die Logik von Handkes Vorgehen auch nur zu erwähnen (oder zu bemerken).

»Was kann ich gegen mein Jahrhundert haben? Es gibt doch mich«, lautet eine Notiz in *Die Geschichte des Bleistifts*.⁴¹ Evelyne Polt-Heinzl zitiert Sätze, deren Sinn in die Gegenrichtung weist, aus fiktionalen Werken zwar, doch immer mit autobiographischer Ladung.⁴² Der Epoche »zuwiderlaufen«, unzeitgemäß sein, ist das Aufgabe der Literatur? Oder nicht doch vielmehr, der Epoche sprachlichen Ausdruck schenken? Handkes Position schwankt im Lauf der Zeit, wie in so vielen anderen Fragen auch. Wenn er seine Epoche mit Blick auf sich selbst positiv wertet, dann spricht daraus weder Größenwahn noch Blindheit für die Mängel einer Zeit, die tatsächlich – vom Zweiten Weltkrieg bis zu den Jugoslawienkriegen – verheerend war, sondern, wie so oft, ein Zuruf, Verantwortung zu übernehmen und etwas zu tun, sei es auch nur als Zeugniss ablegender Zuschauer, der eben dadurch seinen aktiven Beitrag leistet: »Und es bleibt meine Erkenntnis, dass die Spieler düster werden ohne Zuschauer und zurückkehren in den Krieg.«⁴³ Polt-Heinzls Buch zeichnet die Logik dieses Schwankens nach, die in der Lebensgeschichte eine Kurve ergibt, wiewohl auch in einzelnen Augenblicken Ambivalenz als Oszillieren zwischen zwei Haltungen auftreten kann und im Spätwerk zunehmend auftritt. Vom hochbegabten jungen Mann, der, teilweise durch Zufälle unterstützt, den Puls seiner Zeit instinktiv in Worte und Gesten zu fassen versteht, die Beatmusik, die antiautoritäre Kritik (z.B. in *Kaspar*), die soziologische Analyse (*Wunschloses Unglück*), aber auch die Sehnsucht nach alternativen Lebensformen jenseits des Politischen, von diesem Pop-Star der Literatur geht die Entwicklung als wechselhaftes Verhältnis zwischen Individual- und Epochengeschichte zum belächelten Esoteriker und konservativen Schönheitssucher bis hin zum versponnenen Außenseiter und

Medienkritiker, der sich immer wieder zu unkontrollierten Ausfällen hinreißen lässt. Gegenwelten, ja, gegen die mediale Übermacht; aber einfach auch Welten, die sich dem Subjekt erschließen und ihm Übereinstimmung mit dem Seienden erlauben. In seiner Krise in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre hat Handke, wie er es selbst nannte, sein Charisma – oder, moderner gesagt, seine Medienwirksamkeit⁴⁴ – verloren, ein Vorgang, der über die Wechselfälle des Journalismus hinaus Aufmerksamkeit verdient, weil er sowohl etwas über die Zeit als auch über den Autor sagt. Polt-Heinzl sieht den Handke dieser Periode, als er beim deutschen Feuilleton – bei vielen seiner Vertreter – in Ungnade fiel, gleichsam als Trendsetter, als einen, der Künftiges vorwegnahm, Einstellungen, die erst viel später dann auch von den Massenmedien aufgegriffen und von bestimmten Bevölkerungsgruppen, Minderheiten zwar, gelebt wurden. Die antizipatorische Kraft der Literatur und ihre Fähigkeit, etwas von ihrer Epoche auszudrücken, das in den Rubriken der Zeitungen nicht formulierbar ist, aber eben doch, sozusagen, in der Luft liegt, gehen, wenn dieser Befund stimmt, in Handkes Werk eine eigenartige Verbindung ein. Besinnt man sich hier wieder auf die Umrisse der Biographie, wie sie Malte Herwig in seinem Buch darstellt, so findet man auf der Ebene der Ontogenese sowohl eine bemerkenswerte Sturheit, die im rechten Moment zur Entschlossenheit wird, als auch eine große Sensibilität für Stimmungen und bevorstehende Änderungen, kurz: eine Anpassungsfähigkeit, die der Sturheit und dem Jähzorn zu widersprechen scheint. Genau diese Vieldimensionalität, dieses teils gesteuerte, teils impulsive Schwanken zwischen Affirmation und Provokation, zwischen Selbstbezüglichkeit und Offenheit für das Andere, macht Handke zu dem bedeutenden, seine Epoche noch im Widerstand semantisierenden Autor.

Apfelaktivismus. – Hans Höller beginnt seine kleine Handke-Monographie mit dem Zitat eines Traums, den der damalige Jura-Student Anfang 1963 in einem Brief seiner Mutter erzählte. Höller sieht in diesem Traum »die Schwelle zu Handkes Königsweg der Literatur« – eine merkwürdige Formulierung, die ganz offensichtlich auf Freuds Traumdeutung anspielt. Ein Traum steht am Beginn der Karriere, die der junge Mann damals schon ins Auge fasst, er enthält in nuce alles, was seine späteren Bücher ausmachen wird. »Schwelle« ist eines der mit subjektiver Bedeutung geladenen Handke-Wörter, es bezeichnet den markierten Übergang zu einem sich öffnenden Raum. Handkes Weg im literarischen Raum bewertet der ehrfürchtige Monograph als »königlich«. Der Traum, also die Schwelle, handelt von Handkes Onkel und Taufpaten Gregor, der 1943 im Krieg gefallen war. Der Briefschreiber berichtet, im Traum sei er selbst identisch mit Gregor gewesen. In einigen Werken Handkes tritt eine Figur namens Gregor auf, deren Charakteristika, während sie in der Werkgeschichte transformiert werden, dennoch immer an den realen Onkel erinnern. Der Autor *identifiziert* sich mehr

oder weniger weitgehend mit der jeweiligen Gregor-Figur. Im Brief an die Mutter heißt es: »Wenn ich sage, dass ich nicht in dem Traum war, dann ist das vielleicht nicht richtig; ich war vielmehr Onkel Gregor, ich meine damit: alles, was ihm widerfuhr, das erlebte ich an mir; ganz unbeschreiblich war das.«⁴⁵ Im Werk Handkes wandelt sich Gregor von einer Figur, die zwischen Ekel, Amoklauf und entrücktem Flanieren (*Die Stunde der wahren Empfindung*) schwankt, zu einem schreibenden Landwirt, der seine Tätigkeit als Obstbauer als Engagement für den Frieden sieht (jedenfalls sieht der Erzähler ihn so), und schließlich zum Partisanen, der sich zwar für den Kampf entscheidet, aber – ähnlich wie einst Heinrich Heine – sich eine Skepsis bewahrt und gegen den politischen »Klartext« auf den Rechten der Poesie beharrt.⁴⁶ In *Immer noch Sturm* nimmt sich der Partisan Gregor »Jonatan« zum Decknamen. Es ist der Name der von ihm bevorzugten Apfelsorte, wie der Handke-Leser aus *Die Wiederholung* weiß. Das Wort »Apfelaktivist« bringt die werkübergreifende Entwicklungsgeschichte der Figur Gregor auf den Punkt.⁴⁷ Höller stellt die rhetorische Frage: »Schreiben als Befreiung von Kriegsgesetz?« und benennt damit den Leitfaden, an dem er Handkes Werk beschreibt. Man könnte noch einen (oder mehr) Schritte weiter gehen und auch das Hin und Her zwischen Wahrnehmung als Bedrohung des Subjekts einerseits, als Erhebung zu einem weltoffenen, für Epiphanien empfänglichen Dasein andererseits im Zeichen jener Dialekt von Krieg und Frieden sehen. Gelingt es der Schrift, jenen Offenbarungsmomenten Dauer zu verleihen, wird das Schreiben zur Friedensarbeit, die das Subjekt – den Schreiber wie den Leser – beschäftigt und seinen möglichen Amoklauf verhindert. Die Verbindung mit den Vor- und Nachfahren, auf die Handke zunehmend größeren Wert legt, gibt dieser Problemstellung eine historische – eigentlich transhistorische – Dimension: »Von der Dauer gestützt, / trage ich Eintagswesen / meine Vorgänger und Nachfolger auf meinen Schultern, / eine erhebende Last.«⁴⁸ Dieses im März 1986 formulierte poetische Programm hatte Handke soeben in *Die Wiederholung* zu erfüllen versucht, und sein *Gedicht an die Dauer* strahlt etwas von der freudigen Überzeugung aus, dass ihm dies auch gelungen sei. Die Sorge um eine die Generationen übergreifende Dauer ist eine von mehreren, die er mit Adalbert Stifter teilt.

Die Aufarbeitung des familiären Stoffs im Spannungsfeld von wirklichkeitsbezogener Vergewisserung und schöpferischer Phantasie überschneidet sich mit der Thematik des Kriegs, einerseits deshalb, weil mehrere Mitglieder seiner – wie so vieler anderer – Familien im Krieg gefallen sind, andererseits aber auch, weil die slowenische Abstammung im überwiegend rechtskonservativen, teilweise deutschnationalen Kärnten (in der Nachkriegszeit auch innerhalb der Sozialistischen Partei), ein starkes Konfliktpotential barg und birgt. Man kann dieses wachsende Engagement des Autors nicht zuletzt an seinen Übersetzungen aus dem Slowenischen und generell an seiner Unterstützung der slowenischen

Literatur, ob sie nun in Österreich⁴⁹ oder Slowenien geschrieben wurde, ablesen. Kann man aber ohne Einschränkung sagen, dass Handke in seinem Werk eine »Epik der Ereignislosigkeit als friedensstiftende Form«⁵⁰ anstrebt? Mag sein, dass ihm Ereignislosigkeit in Zeiten, da »Leere« ein Zauberwort seiner Poetik war, als Ideal vorschwebte. Genauer wäre es wohl, von Kleinstereignissen zu sprechen, die sich oft im Bereich der Natur- und Dingwelt – trudelnde Blätter, sich regende Sonnenflecken auf einem Felsblock, das Zusammenrücken der Dinge, von Spatzen auf Haussimsen und Schuhen in der Auslage eines Geschäfts⁵¹ – abspielen und jeweils die Vorstellungs- und Phantasietätigkeit des Beobachtenden anregen, um damit eine zweite, nach sprachlichem Ausdruck rufende Kette von Kleinstereignissen, von Erschütterungen und Begeisterungen, in Gang zu halten. Ruhe, Besänftigung als Ziel, vielleicht sogar mit einem therapeutischen Aspekt: Selbstberuhigung, verordneter Stoizismus dessen, der innerlich zur Unruhe neigt. Selbst die Müdigkeit, dieser andere Schwellenzustand, dessen Lob Handke in seinem Essay singt, wirkt am Frieden mit. Man darf nicht vergessen (nicht überlesen), dass es sich immer noch um einen *Blick* handelt, die Augenlider sind nicht geschlossen, der Blick beschwichtigt oder mildert »jeweils schon die Ansätze zu Gesten der Gewalt, des Streits oder auch nur einer unfreundlichen Handlung«.⁵²

Dem Schreibideal widerstrebend tauchen in Handkes großen und kleinen Erzählungen, und zwar in *allen* Schaffensperioden, immer wieder Störelemente auf. Das sinnfälligste, auch sinnbildliche Beispiel ist der Hakenkreuzschmierer in *Der Chinese des Schmerzes*, wo lange vor *Immer noch Sturm* Befriedigung darüber durchklingt, dass der Beobachter zum Eingreifenden geworden ist (ob schon seine Tat, die Ermordung des Unholds, als politische Handlungsanleitung unbrauchbar und wohl auch nicht in diesem Sinn gemeint ist). Störelemente von Außen, schamlose Geräuscherzeuger, den Künstler bedrängende Frauen, einmal sogar eine Stalkerin, aber auch Störungen, die von innen kommen. Der ewige Frieden im Sinn eines reinen, kampflösen Friedens ist auch bei Handke nicht zu haben. In den Erzählungen des Flanierens und Reisens, des Gehens und Fahrens kommt es immer wieder zu »Kipp-Phänomenen«⁵³, doch sie sind nicht zwangsläufig bedrohlich, sondern Teil einer ambivalenten Phänomenologie, die Handkes poetische Weltanschauung durchwegs kennzeichnet. Das Kippen ist erwünscht, der Moment des Kippens, des Übergangs, der Ort der Schwelle, will sprachlich festgehalten werden – oder nicht einmal festgehalten, sondern ertastet, umkreist, umschweift. Im Spätwerk findet Handke mehr und mehr zu einer Poetik des Indirekten. Das Kippen ist in vielen Fällen ein Moment der Verwandlung, mithin eine Chance, Wirklichkeit nicht zu eskamotieren, sondern zu romantisieren, wie es einst das Anliegen der Frühromantiker war. »Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen

unendlichen Schein gebe so romantisiere ich es«, schrieb Novalis.⁵⁴ In dem Vorhaben, das Gewöhnliche geheimnisvoll zu machen, liegt die Gefahr der Geheimnistuerei, des flachen Tiefsinns, der Übersemantisierung. Dieser Gefahr kann ein Autor wie Peter Handke nicht aus dem Weg gehen, er muss sie immer aufs Neue bestehen.

Anmerkungen

- 1 Peter Handke, *Immer noch Sturm*, Berlin 2010, 123.
- 2 Ebd., 152.
- 3 Karl Wagner, *Weiter im Blues. Studien und Texte zu Peter Handke*, Bonn 2010, 25.
- 4 Peter Handke, *Wunschloses Unglück*. Mit einem Kommentar von Hans Höller unter Mitarbeit von Franz Stadler, Frankfurt/Main 2003, 68.
- 5 Siehe den Kommentar Höllers, ebd., 130f.
- 6 Handke, *Immer noch Sturm*, 8.
- 7 Wagner, *Weiter im Blues*, 289. Man könnte dieser Warnung freilich einen Satz Handkes gegenüberstellen, der in einem Text über Hermann Lenz schrieb, »richtig zu lesen« heiße, »mit dem Gefühl für den Verfasser und der Neugier auf ihn« zu lesen. (Handke, *Jemand anderer: Hermann Lenz*, in: ders., *Meine Ortstafeln Meine Zeittafeln 1967-2007*, Frankfurt/Main 2007, 148f).
- 8 Hans Höller, *Peter Handke*, Reinbek bei Hamburg 2007; Malte Herwig, *Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie*, München 2011. Erste biographische Versuche legten Adolf Haslinger (*Peter Handke. Jugend eines Schriftstellers*, Frankfurt/Main 1995) und Georg Pichler (*Die Beschreibung des Glücks. Peter Handke. Eine Biographie*, Wien 2002) vor.
- 9 *Peter Handke. Freiheit des Schreibens - Ordnung der Schrift*, hg. von Klaus Kastberger unter Mitarbeit von Clemens Özelt, Wien 2009 (= Profile 16).
- 10 Handke, *Die Wiederholung*, Frankfurt/Main 1986, 10, auch 69f.
- 11 Ebd., 226.
- 12 Fabjan Hafner, *Peter Handke. Unterwegs ins Neunte Land*, Wien 2008.
- 13 Handke, *Die Wiederholung*, 317.
- 14 Handke, *Phantasien der Wiederholung*, Frankfurt/Main 1983, 93.
- 15 Man sehe sich in diesem Zusammenhang die entsprechenden Bilder im Film *Die linkshändige Frau* an, etwa die Szene, wo Marianne während der Arbeit an einer Flaubert-Übersetzung mit jähzorniger Geste Bücher und Papiere vom Schreibtisch fegt, weil sie die lästigen Kinder – den eigenen Sohn und dessen Freund – nicht mehr aushält. Zweifellos ist auch die linkshändige Frau ein Alter Ego des Schriftstellers und Übersetzers Peter Handke.
- 16 Alle Zitate aus: Handke, *Kindergeschichte*, Frankfurt/Main 1981, 23f.
- 17 *Noch einmal vom Neunten Land*. Peter Handke im Gespräch mit Jože Horvat, Klagenfurt-Salzburg 1993, 63.
- 18 Handke, *Die Wiederholung*, 64.
- 19 Ebd., 63.
- 20 Handke, *Der kurze Brief zum langen Abschied*, Frankfurt/Main 1973, 195.
- 21 Wagner, *Weiter im Blues*, 48.
- 22 Vgl. dazu meinen Beitrag *Nicht nichts. Ex-jugoslawische Reisen deutschsprachiger Autoren*, in: *Weimarer Beiträge* 56(2010)1, 69–83.

- 23 Wagner, *Weiter im Blues*, 301.
- 24 In: *Text + Kritik*, Heft 24/24a, 4. Aufl., München 1978, 17ff.
- 25 Herwig, *Meister der Dämmerung*, 142.
- 26 Handke, *Zur Tagung der Gruppe 47 in den USA*, in: ders., *Meine Ortstafeln*, 48; das vorhergehende Zitat auf der Seite davor.
- 27 Herwig, *Meister der Dämmerung*, 113f.
- 28 Handke, *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*, Frankfurt/Main 2000 (= st 3084), 60.
- 29 Handke, *Die Geschichte des Bleistifts*, Frankfurt/Main 1985 (= st 1149), 141; in einem späteren Aufzeichnungsbuch heißt es: »Dingtreu« und »wortgenau« sind ein und dasselbe; Wortgenauigkeit heißt Dingtreue« (*Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 - Juli 1990*, Salzburg und Wien 2005, 399).
- 30 Handke, *Zur Tagung der Gruppe 47*, 50.
- 31 Evelyne Polt-Heinzl, *Peter Handke. In Gegenwelten unterwegs*, Wien 2011, 109. Polt-Heinzl zitiert eines von vielen Beispielen: »Verb für die Weberknechte: sie »flüchten Hals über Kopf« (aus *Am Felsfenster morgens*).
- 32 Wagner, *Weiter im Blues*, 84.
- 33 Handke, *Über die Dörfer*, in: ders., *Die Theaterstücke*, Frankfurt/Main 1992, 443ff.
- 34 Ebd., 443 (Hervorhebung L. F.).
- 35 Ebd., 448.
- 36 Siehe zum Beispiel die sich kritisch verstehenden Studien von Dorothee Fuß, »*Bedürfnis nach Heil*«. *Zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauß*, Bielefeld 2001. Auch hier der erhobene Zeigefinger in Sätzen wie: »Wie problematisch es ist, ein »Reich der Kunst« als ein »Reich des Friedens« zu konstruieren, haben die vielen inhärenten Widersprüchlichkeiten erwiesen, an denen das Erzählprojekt Handkes gebricht und die etwa anhand der artifiziellen Mechanismen zur Eliminierung der Geschichte oder der verschiedenen Einbrüche der Realität offenkundig wurden.« (136f.) Hier werden zwei dogmatische Normen vorausgesetzt: erstens, ein literarisches Werk solle frei von Widersprüchen sein; zweitens, ein literarisches Werk solle historischen Stoff nicht durch privaten, »kleinen«, unhistorischen Stoff ersetzen. In seinem *Versuch des Exorzismus der einen Geschichte durch eine andere* beschreibt Handke sehr bewusst einen solchen Ersetzungsvorgang, der die Stimme der deportierten und ermordeten jüdischen Kinder keineswegs zum Verstummen bringt, ganz im Gegenteil. Fuß hat dazu nur diesen an einen eilig hingeschriebenen Leitartikel erinnernden Kommentar zu bieten: »Von hier ist der Schritt zur Leugnung der unseligen Vergangenheit nicht mehr weit.« (124) Handke als Beinahe-Nazi, als Leugner von Verbrechen gegen die Menschheit (*crimes contre l'humanité*)? Die Literaturwissenschaftlerin steht hier »offenkundig« unter dem Einfluss von Zeitungsschreibern, gegen die sich Handke im Kontext der Jugoslawienkriege so heftig und oft ungeschickt zur Wehr gesetzt hat. Diesen Einfluss verrät übrigens auch die Schludrigkeit ihrer Sprache (»dem Erzählprojekt gebricht an Widersprüchlichkeiten« statt »es gebricht ihnen ...«; »von hier ist der Schritt nicht mehr weit« statt »von hier ist es nur noch ein Schritt«).
- 37 Zuletzt gibt sich auch Gregor-Jonatan, der ins mehr oder minder friedliche Zivilleben zurückgekehrte »Apfelaktivist«, dem Ekel geschlagen (*Immer noch Sturm*, 158). Es wäre jedoch grundfalsch, dies als Handkes letztes Wort zu verstehen. Im dramatischen Gedicht gibt es kein letztes Wort, nur einen Abgesang, einen Ausklang, ein Verschwinden der Figuren, die einander oft und gern widersprochen haben.
- 38 Vgl. dazu Karl Wagners Aufsatz *Spanische Ansichten*. »*In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus*«, in: ders., *Weiter im Blues*, 135ff. Die Unterschiede zur

- geistlichen Mystik sollten dabei nicht übersehen werden. Erleuchtung bedeutet bei Handke, wie Wolfram Frietsch hervorhebt, »einen besonderen Zustand der Empfindungsfähigkeit für eine andere Sicht der Wirklichkeit, und nicht etwa das Erlebnis z.B. der *unio mystica*«, wie es in der westlichen und östlichen Mystik so oft be-, oder genauer gesagt: umschrieben wird. (Frietsch, *Die Symbolik der Epiphanien in Peter Handkes Texten. Strukturmomente eines neuen Zusammenhanges*, Sinzheim 1995, 148).
- 39 Vgl. Handkes frühen Aufsatz *Die Literatur ist romantisch*, in: ders., *Meine Ortstafeln*, 53–63.
- 40 Handke, *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina, oder Gerechtigkeit für Serbien*, in: ders., *Abschied des Träumers (...) Eine winterliche Reise (...) Sommerlicher Nachtrag*, Frankfurt/Main 1998 (= st 2905), 97.
- 41 Handke, *Die Geschichte des Bleistifts*, 225.
- 42 Polt-Heinzl, *Peter Handke*, 78. Ein Beispiel aus *Der Bildverlust*: »der Epoche zuwiderlaufen, sie umgehen, übersteigen, unterwandern, oder?«.
- 43 Handke, *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, 411.
- 44 Genauer vielleicht: Medienkonformität. Seinen Freund Peter Hamm korrigiert Handke, als dieser meint, er sei in den Sechzigern »sehr berühmt« gewesen: »Berühmt ... na, ja, so im Schwang, ja?« (Peter Handke, Peter Hamm, *Es leben die Illusionen. Gespräche in Chaville und anderswo*, Göttingen 2006, 149).
- 45 Zitiert nach Hans Höller, *Peter Handke*, 7.
- 46 In Gregors zwiespältigem Engagement wiederholt sich Heines Sorge, dass »der Communismus«, für den er einige Sympathie hegte, die »Marmorbilder Isleiner geliebten Kunstwelt« zerstören könnte. (Heinrich Heine, *Lutetia Worredel*, in: ders., *Sämtliche Schriften*, München 1974, Bd. 5, 232) Wenn heute ein zeitgenössischer Autor für einen Literaturpreis geeignet ist, der den Namen Heinrich Heines trägt, dann Peter Handke. Auch und gerade in seiner Streitbarkeit.
- 47 Handke, *Immer noch Sturm*, 95.
- 48 Handke, *Gedicht an die Dauer*, Frankfurt/Main 1986, 52.
- 49 Übersetzerisch hat sich Handke ausschließlich österreichisch-slowenischer Literatur angenommen (vgl. Hafner, *Peter Handke*, 159).
- 50 Wagner, *Weiter im Blues*, 163.
- 51 Ich zitiere hier recht beliebig einige von zahllosen Beispielen in *Gestern unterwegs*.
- 52 Handke, *Versuch über die Müdigkeit*, in: ders., *Die drei Versuche*, Frankfurt/Main 2011 (= st 3288), 40.
- 53 Wagner, *Weiter im Blues*, 166.
- 54 Novalis, *Schriften*, Bd. 2, hg. von Richard Samuel, Stuttgart 1965, 545.