

DAS BEGEHREN NACH PRÄSENZ IN DEN NEUEREN TEXTEN PETER HANDKES

ULRICH DRONSKE
Filozofski fakultet u Zadru
Faculty of Philosophy in Zadar

UDK/UDC: 830.09:929 Handke
Izvorni znanstveni članak
Original scientific paper

Primljeno
: 1991-01-04
Received

Z u s a m m e n f a s s u n g :

Der vorliegende Aufsatz enthält eine Interpretation der neueren Texte Peter Handkes, die auf zwei Ebenen situiert ist: - Sie verdeutlicht zum einen die Bedeutung mythischer Figuren für Handkes Schrift-, Sprach-, Zeit- und Erzählkonzeptionen, wie sie sich in seinen Interviewäußerungen und in seinem neueren Erzählwerk nachweisen lassen. Erkennbar wird dabei ein (Text-) Begehren, das Identität in den Formen unmittelbarer Präsenz entwerfen will. Sie erläutert zum anderen den Preis, den die Umsetzung eines solchen Begehrens erfordert: das mythische Muster inszeniert sich in Bildern, die das Erzählen und Schreiben als Herstellung von Sinn, Identität und Präsenz in die Sphäre des Todes verschieben, ohne daß die Texte oder ihr Autor diesen Vorgang bewußt reflektieren. Die Interpretation formuliert deshalb zugleich eine Kritik an den neueren Texten Peter Handkes: problematisch ist nicht so sehr ihr Rückgriff auf mythische Konstellationen, sondern die in ihnen organisierte Verdrängung des Opfers, das ein (Weiter-) Erzählen der Geschichten vom Subjekt und seiner Präsenz verlangt.

Das Suchen nach Sätzen bewirkt, daß man das Bedauern über die Dinge vergißt, und allmählich vergeht so das Leben. Umso besser! (Flaubert)¹

1. Vorbemerkung

Es gibt bestimmte Motive und Bilder, bestimmte Erzählmuster, die sich in den neueren Werken Handkes - spätestens seit der *'Langsamen Heimkehr'* - wiederholen. Es geht um Landschaften, um Schwellen, um Kindheiten, um einen bestimmten Typus der Frau, um Viehsteige, blinde Fenster und Jukeboxen, vor allem aber um eine Ursprünglichkeit der Schrift und des Wortes, um ein Erzählen und Erinnern, die im Zeichen der Wiederholung sich vollziehen. Diese scheinbar willkürliche Aufzählung enthält die verschiedenen Facetten einer "Kunstreligion"² Handkes, ihre Substanzen (Landschaften, Frauen, Kindheit) und Tabernakel (Jukeboxen, Viehsteige, blinde Fenster), schließlich ihre heilige Schrift und ihr heiliges Wort, in denen die Erzählung Gestalt gewinnt. Daß das Erzählen/Schreiben sich der Bewegung der Wiederholung fügen soll, zeigt die mythische Dimension des Handkeschen Projekts: in mythischen Konstruktionen realisiert sich ein Begehren, das nichts anderes als eine ewige Präsenz stiften will, um so das flüchtige/sich verflüchtigende Subjekt in einer Serie von Anwesenheiten festzuhalten. Spätestens seit der *'Langsamen Heimkehr'* bemühen sich Handkes Werke um Entzeitlichung, um die Herstellung eines statischen Zeit-Raums, um eine verräumlichte Zeit also, in der sich die Ereignisse im Modus der Wiederholung aufeinander beziehen. Die gesellschaftliche und persönliche Geschichtlichkeit verwandelt sich dadurch notgedrungen in eine einfache Unmittelbarkeit, die gleichsam von tausend Spiegeln umstellt ist: in ihnen bestätigen die Bilder der Vergangenheit ihre All-Gegenwart.

Dagegen wäre nichts zu sagen, wenn nicht der mythisch aufgeladene Erzählprozeß den in ihm gestalteten Identitätsgewinn gegenüber einer ihm vorgängigen Erfahrung hermetisch abzuschotten versucht: jene Erfahrung einer radikalen Exzentrizität des Subjekts, die der Schreibvorgang vergessen machen will. Das Erzählverfahren ist nicht selbstreflexiv, es verzeichnet nicht das Andere des

¹ Zitiert nach Peter H a n d k e, *Die Geschichte des Bleistifts*. Frankfurt/Main 1985, S. 95.

² Jürgen E g y p t i e n, *Die Heilkraft der Sprache. Peter Handkes 'Die Wiederholung' im Kontext seiner Erzähltheorie*. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur 24 (1989 - Neufassung), S. 55.

Sinns, der Identität, der Präsenz, so sehr sich auch die diversen Helden quälen mögen, um in die heiligen Sphären vorzudringen; und folglich benennt es auch nicht jene Gewaltakte, die es für sich selbst und für die von ihm dargestellten Stoffe/Personen bereithält, damit sie in den aus den Wirklichkeiten herausgeschlagenen Sinnmodellen und Ordnungsmustern gegenwärtig werden.

Die sich anschließende Interpretation einiger Texte von Peter Handke hat deshalb eine doppelte Aufgabe:

- sie wird zum einen die Wirksamkeit des Präsenzbegehrens für die dort ausgestalteten Schrift-, Sprach- und Erzählkonzeption nachweisen, und zwar insbesondere an den stets wiederkehrenden Vorstellungen von einer Ur-/Natur-Schrift, einer Ur-Sprache sowie an der zentralen Funktion der Wiederholung vor allem für den Schreibprozeß selbst;
- sie wird zum anderen in einer dekonstruktiven Lektüre das von den Texten ausgegrenzte Andere in Erinnerung rufen, und zwar dadurch, daß sie die Spuren, die die Arbeit an der Etablierung von Ordnungsstrukturen im Erzählprozeß hinterlassen hat, kenntlich macht.

2. Die Schrift

Derrida setzt sich in vielen seiner Texte mit dem Status von gesprochener Sprache und Schrift in der abendländischen Philosophie auseinander. Seine "Dekonstruktion des Logozentrismus" beschreibt er selbst als

die Analyse einer Verdrängung und einer historischen Unterdrückung der Schrift (...). Diese Verdrängung stellt den Ursprung der Philosophie als *episteme* dar; der Wahrheit als Einheit von *logos* und *phone*.³

Demgemäß wird der Schrift eine "zweitrangige und instrumentale Funktion"⁴ zugeschrieben, sie erscheint als

Übersetzung eines erfüllten und in seiner ganzen Fülle *präsenten* Wortes (sich selbst, seinem Signifikat und dem anderen präsent, geradezu Bedingung für die Thematik der Präsenz im allgemeinen), (als, U.D.) Technik im Dienst der Sprache, *Fürsprache* und Interpretation eines ursprünglichen,

³ Jacques D e r r i d a, *Freud und der Schauplatz der Schrift*. In: Jacques Derrida: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt/Main 1976, S. 302.

⁴ Jacques D e r r i d a, *Grammatologie*. Frankfurt/Main 1988, S. 19.

selbst der Interpretation entzogenen gesprochenen Wortes.⁵

Die entscheidenden Begriffe sind hier bereits versammelt: das gesprochene Wort, die Wahrheit und die (Selbst-) Präsenz, schließlich die Verdrängung der Schrift, insofern sie im Feld der Re-Präsentation sich ereignet: die Schrift liegt jenseits eines sich selbst und den anderen gegenwärtigen Ursprungs, an dessen Stelle sie sich setzt. Sie etabliert sich in einem anderen Register als das gesprochene Wort, gerade weil dessen Abwesenheit die Bedingung für ihre Wirksamkeit ist.

Handkes "Kunstreligion" ist demgegenüber weniger eine des gesprochenen Wortes als eine der Schrift: in ihr ist ein Ursprung aufbewahrt und nicht einfach bloß re-präsentiert. Sie besetzt die Stelle, die im abendländischen 'Logozentrismus' die gesprochene Sprache einnimmt; die Schrift ist das Terrain, auf dem das Begehren nach Präsenz sich realisiert, sie ist in Handkes Schriften geradezu "Bedingung für die Thematik der Präsenz im allgemeinen". Diese Verschiebung der klassisch-metaphysischen Positionen verlangt, wenn der Bezug zur Präsenz nicht aufgegeben werden soll, eine Reihe von Operationen, durch die die Schrift ihre Anwesenheit stiftende Rolle zu spielen vermag. Dies sind insbesondere folgende:

- die Ausweitung der Schrift, die harmonische Verschmelzung mit den Dingen, den Bildern, dem Strich des Malers, die "Ding-Bild-Schrift in einem"⁶, der Zusammenklang von "Ding-Bild-Schrift-Strich-Tanz", der "machtvoll und dauernd das Reich der Welt offenhält"⁷. In der '*Lehre der Sainte-Victoire*' wird diese Einheit im Blick des Ich-Erzählers auf ein Bild Cézannes erfahrbar. In dieser Konfrontation mit einem Gemälde versammeln sich augenblicklich die verschiedenen Facetten, aus denen sich die Präsenz zusammensetzt: das Kontinuum einer identitätsstiftenden Bildungstradition, in der der Schriftsteller sich im Maler, der Maler sich im Dichter, der Künstler sich im Künstler betrachtet und anerkennt; eine ganze Serie von Wiederholungen und Verwandtschaften, die vor jenem "Bild der Bilder"⁸ sich einstellt; und damit zugleich die Verwandlung der Geschichte in einem musealen Zeit-Raum, in dem sich der Betrachter unmittelbar "verbunden mit den frühesten Höhlenzeichnungen"⁹ fühlen darf.

- die Verkörperlichung der Schrift, die Verschmelzung der Schrift mit dem Körper: das Wort "durchpulst"¹⁰ vor seiner Niederschrift den Handkeschen Leib:

⁵ Ebd.

⁶ Peter H a n d k e, *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt/Main 1984, S. 62.

⁷ Peter H a n d k e, Ebd., S. 63.

⁸ Peter H a n d k e, Ebd., S. 58.

⁹ Peter H a n d k e, Ebd., S. 62.

¹⁰ Peter H a n d k e, *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamber*. Frankfurt/Main 1990, S. 33.

Jeder Satz mußte erst körperlich werden, um sozusagen grammatikalisch werden zu können.¹¹

denn

Wenn die Schrift wie ein Zucken des Körpers wird, wird sie natürlich (in den verzweifelten Momenten ist jeder je nächstes Moment eine heilige Schrift).¹²

- folglich auch: die Schrift als heilige Schrift, die Einschrift der Schrift ins religiöse Register. Es klingt bereits an im ersten Satz aus der *'Lehre der Sainte-Victoire'*:

Nach Europa zurückgekehrt, brauchte ich die tägliche Schrift und las vieles neu.¹³

Die tägliche Schrift, die sich hier an die Stelle des von Gott gegebenen täglichen Brotes setzt, verwandelt sich in die göttliche Nahrung und in die Offenbarung des Göttlichen selbst, die den körperlich erlittenen, in den Zuckungen des Körpers geborenen Text beglaubigt.

Das slowenische Wörterbuch aus der Erzählung *"Die Wiederholung"* ist bereits von Ägypten als "eine heilige Schrift"¹⁴ bezeichnet worden. Es fungiert gleichsam als Medium, durch das das Mysterium der Wort-/Schriftwerdung der Dinge und der Dingwerdung der Worte/der Schrift sich vollzieht. Eingetaucht in das Licht der untergehenden Sonne, eingetaucht in das sich vollziehende "Gesetz der Schrift", das "die Helligkeit der Helligkeiten"¹⁵ erschafft, 'umzirkelt' vom Licht noch "die kleinste Form auf dem Hang"¹⁶, eingetaucht in ein Lichtmeer aus Sonne und Schrift liest Filip Kobal die slowenische 'Bibel' - "das Auge zugleich in dem Buch und am Berg"¹⁷, liest auf den vom "Wortlicht umrissen(en)"¹⁸ Viehsteigen die

¹¹ Peter H a n d k e, Ebd., S. 39.

¹² Peter H a n d k e (Anm. 1), S. 177.

¹³ Peter H a n d k e (Anm. 6), S. 9.

¹⁴ Jürgen E g y p t i e n (Anm. 2), S. 48.

¹⁵ Peter H a n d k e, *Die Wiederholung*. Frankfurt/Main 1989, S. 206.

¹⁶ Peter H a n d k e, Ebd., S. 217.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Peter H a n d k e, Ebd., S. 218.

flimmernde "Bilderschrift"¹⁹, um schließlich diese Messe aus Wort und Sonnenlicht mit "liturgische(m) Überschwang"²⁰ zu beenden.

Das Heilige an der Schrift verschiebt diese aus dem sozialen Bereich in den der Natur, verwandelt ein durch gesellschaftliche Konventionen geregeltes Aufzeichnungsverfahren in ein natürliches Sein, vollendet so die einer am Körper empfundenen Schrift zukommende Natürlichkeit.

- Der Schritt zur Annahme eines Ur-Textes, einer Ur-Schrift, einer Naturschrift ist im Mysterium der heiligen Schrift bereits vorbereitet. Die Schrift der Erzählung bezieht sich bei Handke auf eine ihr stets vorausgesetzte ursprüngliche Schrift, die im literarischen Text gleichsam geborgen wird. So ist die Vertiefung in einen Gegenstand dessen Annäherung an ein Schriftzeichen²¹, so erläutert Handke diesen Vorgang der Schriftwerdung in seiner Erzählung "Die Wiederholung" als

ein dauerndes Hin- und Herschwingen zwischen den
Gegenständen der Welt und deren langsamem Übergehen ins
Schriftliche.²²

So erscheint ihm schließlich der literarische Schreibvorgang als Übersetzung eines in der Natur schon gegebenen Textes:

Beim Schreiben müssen Sie den Urtext - der ist schon da - ...
den müssen Sie sozusagen erst aus der Natur herausfinden.²³

Eine ähnliche Vorstellung findet sich auch fürs gesprochene Wort. Handke verlangt, daß das Wort in seiner Sache wieder ursprünglich werden soll.²⁴ Der literarische Schreibvorgang zielt bei ihm darauf ab,

das Ursprungshafte oder das Frische oder die Verbundenheit des
Worts mit dem ursprünglichen Ding zu wiederholen, oder zu
erneuern.²⁵

so daß die Idee einer Sprache deutlich wird, in der die Wörter als Namen der Dinge

¹⁹ Ebd.

²⁰ Jürgen E g y p t i e n (Anm. 2), S. 48.

²¹ Peter H a n d k e (Anm. 10), S. 231.

²² Ebd.

²³ Peter H a n d k e, Ebd., S. 197.

²⁴ Peter H a n d k e, Ebd., S. 205.

²⁵ Peter H a n d k e, Ebd., S. 112.

fungieren: die ursprünglichen Wörter bezeichnen nicht ein Signifikat, ihr Gegenstand spricht sich in ihnen unmittelbar aus.

In all diesen Operationen, die Handke an der Schrift vollzieht, realisiert sich eine einzige Intention: die Schrift aus dem Terrain der Repräsentation zu befreien, sie in die Nähe eines anderen Ursprungs zu rücken, um so die 'Thematik der Präsenz' in einem "Reich der Schrift", das das "Reich der Erzählung"²⁶ ist, zu plazieren. Die Ausweitung der Schrift - ihre Verschmelzung mit Bild, Strich, Tanz und Ding - löscht ihren Charakter als arbiträres Aufzeichnungssystem zugunsten analoger bzw. unmittelbarer Vergegenwärtigung des bezeichneten Signifikats. Ähnliches gilt für die Verkörperlichung der Schrift: sie ist nicht mehr abstrakte Notation, sondern gleichsam Äußerung des (erregten) Leibes und damit Teil der natürlichen Ordnung. Ihre Heiligkeit schließlich hebt sie unmittelbar in eine Sphäre des Sinns, sie wird zum Mysterium, das - losgelöst von der Sprache - die Präsenz eines anderen Ursprungs enthüllt: jenen natürlichen Text, jenen Ur-Text, der darauf wartet, in die Schrift der Erzählung sich einzuschreiben.

3. Das mythische Erzählkonzept Handkes

Dieses Verständnis der Schrift ebenso wie die Annahme einer ursprünglichen Sprache besitzt mythische Züge. Robert Weimann hat darauf hingewiesen, daß im mythischen Bewußtsein

die Spannung zwischen Bild und Abgebildetem, zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten (...) im voraus ausgeschaltet (ist). So wie im magischen Bewußtsein Name und Ding zusammenfallen, sind also im Mythos das Symbol und das Symbolisierte, Wertung und Bewertetes, das Ideale und das Reale nicht trennbar.²⁷

Auf eine Einebnung solcher Spannungen, auf die Aufhebung der Trennungen, auf eine einfache Unmittelbarkeit, ein bloßes Sein, auf ein unaufgeschobenes Da-Sein aber ist Handke aus, und zwar durch eine Schrift, die keinen Zwiespalt, keinen Aufschub, keinen Verweis mehr kennt. Sie drängt sich nicht von außen einer Sprache auf, sie ist das Innere selbst, die Seele, das Herz, der Körper, die Natur und das Heilige auch.

Ein solches Schriftverständnis hat etwas zu tun mit einem mythischen Zeitbewußtsein: Benjamin hat in Anlehnung an Kreuzer die Zeitform des

²⁶ Peter H a n d k e, Ebd., S. 158.

²⁷ Robert W e i m a n n, *Literaturgeschichte und Mythologie. Methodologische und historische Studien*. Frankfurt/Main 1977, S. 327.

mythischen Symbols als "momentane Totalität" bezeichnet und es von der geschichtlichen Zeitform der Allegorie, die als "Fortschritt in einer Reihe von Momenten"²⁸ sich darstellt, abgesetzt. In einer solchen mythischen Zeitform kulminiert der Erzählvorgang in den Werken Handkes. Momentane Totalitäten entstehen im Blick auf das Cézannesche Bild in "Die Lehre der Sainte-Victoire" : das Gemälde Cézannes und die Höhlenmalereien, die Verschmelzung der Künste und ihrer Ausdrucksmittel mit dem Gegenstand, und in all dem wird "machtvoll und dauernd das Reich der Welt" offengehalten²⁹ ; momentane Totalitäten stiftet die doppelte Lektüre des slowenischen Wörterbuches: es ist die Totalität der Biographie Filip Kobals in der Totalität einer Sprache und eines Volkes - des Slowenischen/der Slowenen - und schließlich ein Schrei nach Recht und ein Echo, "dessen anderer Name 'Weltgeräusch'³⁰ ist.

Dieses mythische Zeitverständnis läßt sich deutlicher konturieren, wenn man die Figur der Wiederholung einbezieht. Der antigeschichtliche Gestus Handkes, von dem viele Passagen seines Interviews mit Gamper handeln, ist in seinen Werken unmittelbar an den Begriff der Wiederholung gebunden. Sie ist in ihrer dreifachen Bedeutung als WIEDER-holung, als wieder-HOLUNG³¹ und schließlich als Erneuerung der Garant für das Gelingen des Erzählens/Schreibens, insofern sie das Bindeglied darstellt, das einen ursprünglichen Text mit einem literarischen Werk verknüpft. Ein verschütteter Ursprung wird also in der selben Bewegung wiedergefunden, wiedergeholt und neu erfunden, d.h. in einer stets nur wenig verschobenen Form wiederholt. Die Wiederholung stellt somit vor allem eine statische Figur dar: sie ist variierende Bekräftigung, Eröffnung des Vergangenen, ein Fortschreiben bestehender Positionen; ihre zeitliche Dimension verweist auf einen Zyklus und auf ein Kontinuum: die Wiederholung als stets sich erneuernde Wiederkehr erinnert an eine zyklische Zeit, die letztlich auf den zyklischen Rhythmen der Natur beruht.³² In diesen Zyklen konstituiert und verschiebt sich ein Kontinuum, eine Dauer, die zwischen An- und Abwesenheit

²⁸ Walter B e n j a m i n, *Gesammelte Schriften Bd. I*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Frankfurt/Main 1972, S. 341. Zitiert nach Winfried Menninghaus: *Schwelkenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*. Frankfurt/Main 1986, S. 63.

²⁹ Peter H a n d k e (Anm. 6), S. 63.

³⁰ Peter H a n d k e (Anm. 15), S. 221.

³¹ Peter H a n d k e (Anm. 10), S. 190.

³² Siehe hierzu Guy D e b o r d , *Die Gesellschaft des Spektakels*. Hamburg 1978, S. 71 ff.

oszilliert und deshalb immer wieder neu er- und gefunden werden muß.³³ Der antgeschichtliche Gestus, der der Figur der Wiederholung anhaftet, zeigt sich vor allem in ihrem Gegensatz zu einer "irreversiblen Zeit",³⁴ zu einer nicht natürlichen Zeiterfahrung also, die sich einer einfachen (Fort-) Dauer, einem Kontinuum des (sich wiederholenden) Seins widersetzt. Den Schreibvorgang, der im Namen der Wiederholung sich ereignet, faßt Handke in dem Bild der am Meeresgrund liegenden Stadt, zu der der Schriftsteller beim Schreiben hinabtauchen müsse,³⁵ während der Ich-Erzähler der 'Wiederholung' den gleichen Prozeß wie folgt erläutert:

Ich schreibe auch nicht mehr, wie als Kind, in die Luft, sondern schraffiere über ein Papierstück, das den felsgrauen Stufen aufliegt, wie ein Forscher und zugleich Handarbeiter. Es ist die Bewegung, welche ich zu der meiner Erzählung bestimmt habe. Letter um letter, Wort für Wort, soll auf dem Blatt die Inschrift erscheinen, in den Stein gemeißelt seit altersher, doch erkennbar und weitergegeben erst durch mein leichtes Schraffieren.³⁶

Gemeinsam ist die Vision eines verschollenen, untergegangenen oder verwitterten Anderen, das in der Erzählung sich lesen läßt. Das Schreiben ist der Vorgang, der ein untergegangenes Reich ursprünglicher Präsenz in einem anderen Reich lebendig macht. Es stiftet eine unterbrochene, eine überlagerte, eine verschüttete Kontinuität, es ermöglicht eine (Fort-) Dauer als stets sich erneuernde Wiederkehr, in der ein latenter Text anwesend wird.

Fassen wir zusammen: daß der "Himmelswagen"³⁷ der Erzählung nur als Text zu denken ist, daß also 'die Lettern frisch zu würfeln sind', daß die Wortfolgen sich zur Schrift zu fügen haben,³⁸ bedingt bei Handke die Privilegierung der Schrift gegenüber dem gesprochenen Wort. Sie wird zum Terrain, auf dem das Begehren nach Präsenz sich realisieren, also stillgestellt werden soll. Das Erzählkonzept Handkes ist mythisch aufgeladen, weil es an ein Schrift- und Sprachverständnis gebunden ist, in dem der Vorgang der Repräsentation letztlich in eine unmittelbare Identität transformiert wird. Verdrängt sind damit alle Formen der Andersheit, der Heterogenität, der Differenz zugunsten einer Einheit von Schrift-Wort-Bild-Körper-

³³ Siehe hierzu Bernhard Sorg: *Erinnerung an die Dauer. Zur Poetisierung der Welt bei Botho Strauß und Peter Handke*. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur 24 (1989 - Neufassung), S. 122 ff.

³⁴ Guy D e b o r d (Anm. 32), S. 78.

³⁵ Peter H a n d k e (Anm. 10), S. 197/198.

³⁶ Peter H a n d k e (Anm. 15), S. 219.

³⁷ Peter H a n d k e, Ebd., S. 333.

³⁸ Ebd.

Tanz-Ding, zugunsten einer Verschmelzung der Schrift und der Wörter mit den Dingen, mit der Natur, zugunsten einer Schriftwerdung der Natur und Sprachwerdung der Dinge, zugunsten einer Ursprünglichkeit der Schrift und der Worte, die keine Trennungen mehr kennt, keinen Zwiespalt, keine Abspaltung von dem, was in ihnen deshalb unmittelbar Gegenwart wird.

Ein solches mythisches Schrift- und Sprachkonzept muß die Zeit von ihrer geschichtlichen Dimension trennen, sie nachgerade verräumlichen, in einen statischen Zeit-Raum verwandeln, der die geschichtliche Abfolge in "momentane Totalitäten" verwandelt. Ein solcher gleichsam musealer Zeit-Raum füllt sich an mit Bildern aus verschiedensten Epochen, die sich in ihrer Identität bespiegeln und wechselseitig bestätigen. Auch hier sind mit der Verdrängung der Geschichtlichkeit primär die Spuren der Differenz, des Nicht-Identischen ausgelöscht. Die Orientierung innerhalb eines solchen Zeit-Raumes geschieht folglich durch ein Wiedererkennen, Wiederfinden und eben Wieder-Holen. Diese Natur-Zeit, die von den Rhythmen der Wiederholung, von Zyklen also, geprägt wird, ist eine Zeit zyklisch wiederkehrender Präsenzen. Deshalb verdichtet sich in den Kulminationspunkten des Erzählvorgangs, in jenen "momentanen Totalitäten", die die zerquälten männlichen Helden/Erzähler in ein übergreifendes Kontinuum einordnen, deshalb verdichtet sich hier stets noch eine ganze Welt, deshalb kehrt der Schrei des vom Sonnen- und Wortlicht geblendeten Filip Kobal als "Weltgeräusch" wieder, deshalb sieht der Erzähler in Cézannes Bild zugleich die Höhlenmalereien und das "Weltgeschehen",³⁹ das dieses "Bild der Bilder" selber ist; deswegen weitet sich der Raum und die Zeit allemal ins Unermeßliche, deshalb verschwinden die Grenzen angesichts einer sich einstellenden universellen Präsenz und Identität. Der Schreibvorgang selbst ist unmittelbar in die mythischen Konstellationen eingebunden, wenn das Kunstwerk nichts anderes ist als

das Wiederholen in einer leicht veränderten, in der Regel ja nur ganz wenig veränderten Form.⁴⁰

Dieselbe Figur, über die der Erzählvorgang sich strukturiert, wird damit für das Verfassen der Literatur reklamiert; er ist verankert in einer Serie von Wiederholungen, die den produzierenden Autor auf andere Autoren bezieht, welche er sozusagen in einer "nur ganz wenig veränderten Form" fortschreibt, er ist gesichert schließlich durch jene ursprüngliche Vorlage, die er in den eigenen Text "schraffierend" übersetzt.

³⁹ Peter H a n d k e (Anm. 6), S. 61.

⁴⁰ Peter H a n d k e (Anm. 10), S. 190.

Die Forderung Handkes, man müsse "den Mythos (die Wiederholung) einbürgern",⁴¹ zeigt, daß die Mythisierung der Literatur für ihn einen programmatischen Charakter besitzt. Die Rückkehr zu den mythischen Figuren hat vor allem eine Funktion: sie erlaubt es Handke, die Geschichten von der Identität, der Gegenwart und dem Sinn weiter zu erzählen.

4. Schreiben am Rande des Todes

Ich tauchte, in Anzug und Mantel, nach einer versunkenen Stadt hinunter, die ich nicht fand; aber ich log nach dem Auftauchen, daß ich sie gesehen hätte.⁴²

Die neueren Erzählungen Handkes berichten nichts von der Lüge, sie verraten nichts von jener anderen Wahrheit, dem Nichts, das am Grunde des Meeres sich findet; sie beschreiben stattdessen die nicht vorhandene Stadt in der Tiefe des Meeres. Sie machen den von ihnen versprochenen Sinn nicht als Inszenierung kenntlich: er offenbart sich in ihnen. Diese Offenbarung teilt sich dem Schreibenden mit:

Da rastet alles ein. (*skandiert gesprochen*). Das ist der Moment der himmlischen Ruhe. Wenn aus diesen vielen vielen Vorstellungen oder schrecklich vielen Möglichkeiten die zwingende sich einstellt, ist es ein Einrasten, und die totale Freude dann drüber⁴³

Was nun hat es mit diesem "Moment der himmlischen Ruhe" auf sich? Handke benennt zwei Bedingungen, die für den Anfang des Schreibens gegeben sein müssen:

Wenn ich sag, mit der Leere fängt alles an, mit der `himmlisch - schwingenden Leere', wie ich das glaub ich in der *Geschichte des Bleistifts* einmal spontan aufgeschrieben hab ... mit der `himmlisch - schwingenden Leere', dann mein ich ja, daß diese Leere so wie ein himmlischer Lockruf mir entgegenkommt: ein Lockruf, dieser Leere die entsprechende Form oder Fassung (noch

⁴¹ Peter H a n d k e, *Phantasien der Wiederholung*. Frankfurt/Main 1983, S. 88.

⁴² Peter H a n d k e, *Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 - März 1977)*. Frankfurt/Main 1979, S. 97.

⁴³ Peter H a n d k e (Anm. 10), S. 64.

besser gesagt) zu schaffen, damit die Leere sichtbar wird, damit die Leere zur Leer - *Form* wird.“

Der ‘himmlische Lockruf’ hat zugleich eine göttliche und eine musikalische Dimension, durch die der Schreibende sich angerufen fühlt, der Leere eine Form, eine Fassung zu geben. Er ist vernehmbar nur in jenen Randlagen, auf den Schwellen,⁴⁵ die die Bereiche voneinander trennen:

(...) Diese leere, diese wallende, himmlische, befruchtende, verlockende Leere ist nie in der menschenleeren Natur mir aufgegangen, sondern immer in der Nähe der Menschen. Also es war immer am Rand, zum Beispiel am Stadtrand, zum Beispiel an der Grenze zwischen Wald und Steppe, es ist ja seltsam: immer an Grenzen, oder besser gesagt, auf Schwellen.“⁴⁶

Der Beginn des Schreibprozesses ist also stets extrem situiert. Es sind Grenz-, Rand-, Schwellenlagen, an denen sich das Mysterium der himmlisch befruchtenden Leere für den Autor ereignet. Die Erfahrung der Leere aber korrespondiert mit einem bestimmten Zustand, in dem der Schreibende sich befinden muß, um produktiv zu werden:

Dieser Zustand der Namenlosigkeit ist ja erst die Voraussetzung dann, sich hinsetzen zu können und etwas aufzuschreiben, das heißt, ich weiß nicht mehr, was mein Name ist, ich weiß nicht mehr, wo ich herkomme, ich weiß nicht mehr, ob ich eine Geschichte habe vor allem.“⁴⁷

Gamper hat diesen Zustand mit der von Handke “immer wieder erstrebten Geschichtslosigkeit”⁴⁸ gleichgesetzt. Die Positionierung des Schreibprozesses/des Schreibbeginns ist jedoch extremer: die Bedingung dafür, daß in den literarischen Texten etwas einrastet, daß eine noch leere, nur schwingende Erinnerung in der Identität verleihenden Wiederholung zur Schrift sich fügt, die Voraussetzung dafür ist das vollständige Vergessen der Biographie des Schreibenden, die radikale Auslöschung seiner Identität, kurzum der symbolische Tod des Autors im Verlust seines Namens. Die ‘himmlisch-schwingende Leere’ unterlegt dem Autor eine

⁴⁴ Peter H a n d k e, Ebd., S. 113.

⁴⁵ Zur mythischen Dimension der Schwellen siehe Winfried Menninghaus (Anm. 28), S. 26-58.

⁴⁶ Peter H a n d k e (Anm. 10), S. 113.

⁴⁷ Peter H a n d k e, Ebd., S. 111.

⁴⁸ Peter H a n d k e, Ebd., S. 131.

andere Abstammung:

Er stammt von niem..., von nichts, von Leuten ab, die nichts waren;⁴⁹

sein "Ausgangspunkt", der Ort seiner Herkunft, die (Grab-) Stätte seiner Geburt ist der "leere Friedhof mit den Vorfahren, die nichts waren"⁵⁰, die *nicht* waren, so daß er von *niemandem*, von *nichts* abstammt und sein Ur-Sprung der Tod selbst ist. An dieser Grenze, an dieser Schwelle, an diesem äußersten Rand richtet sich der Schreibvorgang ein. Die Präsenz der Schrift, die Schrift der Präsenz, die Gegenwart stiftende Wiederholung, das Einrasten der Leere in der Abfolge der Buchstaben und Sätze, die mythische Zeugung momenthafter Totalitäten, die Herstellung von Sinn und Identität ereignet sich in der Leere des Friedhofs, ist Effekt einer Kultur des Todes, die eine chaotische Wirklichkeit in ihre Ordnungsmuster einrasten läßt.

5. Die Jukeboxen

Es gibt einen Erzählgegenstand, der das Ideal eines solchen Autors/Erzählers verbildlicht: die Jukebox, wie sie in dem "*Versuch über die Jukebox*" sich präsentiert.

Jukeboxen gibt es, so der Erzähler, nicht in Stadtzentren, nicht in sanierten Vierteln, nicht in der Nähe von Kirchen und Baudenkmalern. Sie fehlen selbstverständlich in Villengegenden und in Kur- oder Skiorten. Gleiches gilt für Yacht- und Badehäfen, während man häufiger in Fischereihäfen und Fährstionen auf sie stößt. Sie sind seltener in den Lokalen des Festlands oder des Landesinnern anzutreffen als in jenen auf Inseln oder an Grenzen. Sie stehen an den Durchgangsstraßen jener Siedlungen, die man weder als Dörfer noch als Städte bezeichnen kann, ohne Fremdenverkehr, aber bevölkert von unüblich vielen Fremden. Die Jukebox ist dort weder in den ohnehin nicht ausgebildeten Zentren noch an den Rändern aufgebaut, sondern in den Zwischenbereichen - bei der Kaserne, beim Bahnhof, in der Tankstellenbar; mit anderen Worten die Jukebox ist sozial deplaziert, sie ist aus den gesellschaftlichen und geographischen Zentren gerückt, in jenen Gebieten vor allem auffindbar, an denen etwas transitorisches haftet. Und genau durch diese geographische, soziale und kulturelle Deplazierung stiftet ihre Anwesenheit im Raum die Gegenwart der sie umgebenden Dinge.

Neben der Jukebox

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd.

bekam, was sonst noch herumwar, eine ganz eigene Gegenwärtigkeit. (...) Da (also in jenen Jukebox-bestückten Lokalen, U. D.) kam es nun, im Verein mit der Jukebox, zusammen mit dem Dahinphantasieren (...), oft zu einem Sich-Verstärken, oder eben Gegenwärtigwerden, auch der anderen Anblicke. Und was sich an ihnen vergegenwärtigte, waren weniger die Auffälligkeiten oder die Reize als die Üblichkeiten, auch nur die gewohnten Formen oder Farben, und solche verstärkte Gegenwart erschien ihm (dem im Lokal phantasierend Sitzenden, U.D.) als etwas Wertvolles - nichts Kostbareres und Überlieferungswürdigeres als sie; eine Art des Gegenwärtigwerdens wie sonst nur bei einem die Bedachtsamkeit weckenden Buch. Es *besagte* dann etwas, einfach, wenn ein Mann ging, ein Strauch sich bewegte, der Obus gelb war und zum Bahnhof abbog, die Straßenkreuzung ein Dreieck bildete, die Kellnerin an der Tür stand, die Kreide auf dem Rand des Billardtisches lag, es regnete und, und, und.⁵¹

Der Mechanismus der Verwandlung, die die Jukebox an der Realität vollstreckt, aber besteht in folgendem:

Ja, das war es, der Gegenwart wurden die Gelenke einsetzt.⁵²

Die spontane Wirklichkeit gleicht einer amorphen Masse, einem chaotischen Durcheinander der Dinge im Raum. Genau dies bedingt ihren Mangel an Präsenz, das Gefühl der Abwesenheit, das die beziehungslosen Anwesenheiten beim Betrachter hervorrufen. Die Jukebox macht dies alles erzählbar, indem sie die Realität in eine Abfolge zwingt, indem sie die belanglosen Dinge in die Sphäre der Bedeutung hebt, indem durch sie die Dinge, die Menschen, die Handlungen und Bewegungen etwas "*besagen*", indem sie so die Gegenwart, die Gegenwärtigkeit dessen, was im Raum sich versammelt, überhaupt erst erzeugt.

Die Jukebox ist so das Herz, die Seele der Erzählung und zugleich das Spiegelbild des Autors: eine deplazierte und gleichwohl schwingende, tönende Maschine, die mit jeder neuen Platte, mit jedem neuen Werk der Wirklichkeit die Gelenke einsetzt, ein an den Rand gerückter Apparat, der die simultanen Anwesenheiten einer Ordnung unterwirft, auf daß sie etwas besagen, ein totes Subjekt des Erzählens, von dem der Sinn, die Identität, die Gegenwart, die Gegenwärtigkeit, die Präsenz sich herschreiben.

⁵¹ Peter H a n d k e, *Versuch über die Jukebox*. Frankfurt/Main 1990, S. 102/103.

⁵² Peter H a n d k e, Ebd., S. 103.

6. Schlußbemerkung

Norbert Gabriel hat in einem bemerkenswerten Aufsatz über Handke dessen Werken eine "doppelte Optik" unterstellt, also ein Erzählverfahren, in dem

ein und dasselbe Phänomen aus zwei unterschiedlichen,
konträren Blickwinkeln betrachtet werden kann.⁵³

Eine solche doppelte Optik gibt es m.E. nicht, stattdessen finden sich - dem ganzen aufgeladenen Sinn(ver-)sprechen scheinbar entgegengesetzte - melancholische Attituden und zwischen all dem Stifter und all den anderen wohlthuenden Klassikern auch etwas Negatives von Flaubert, ein bißchen Nietzsche, ein wenig Kunst und Lüge und "immer auch das hohle Pathos", das "der großen Geste und dem großen Wort"⁵⁴ beigemischt bleibt. All das verdichtet sich jedoch nicht zu einem anderen Blick, all das eröffnet keine zweite Ebene gegenüber der sich in den Texten ausgestaltenden "fixe(n) Idee" vom "Erzählen als heiligende(r) Heilkraft".⁵⁵ Im Gegenteil, alles wird angeeignet, alles verwandelt sich zur sprudelnden Sinnquelle für Handkes "Allerheiligstes"⁵⁶: der Karst, der Wald in der Nähe von Salzburg und die Landschaft Alaskas, Stifter und Hölderlin, Goethe und Rahel Varnhagen, Cézanne und leider auch Jimmy Hendrix, Hofmannsthal und Lasker-Schüler, denn tröstlich ist es,

daß alles schon erkannt und gesagt wurde, daß man es nur
wiederholt, aber in einer bißchen anderen Form.⁵⁷

Und so genießt man an Nietzsche die Ursprünglichkeit seiner Worte, an den Slowenen die Ursprünglichkeit ihrer Sprache, so verwandelt sich die Arbeit eines Schuhputzers aus Split zum "Werk" und der Schuhputzer selbst in einen "Heiligen der Sorgsamkeit"⁵⁸ und die geputzten Schuhe umspielt noch Monate später in Japan

⁵³ Norbert G a b r i e l, *Handkes "doppelte Optik". Zu einem Erzählprinzip in der "Langsamen Heimkehr"*. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur 24 (1989 - Neufassung), S. 93/94.

⁵⁴ Norbert G a b r i e l, Ebd., S. 101.

⁵⁵ Jürgen E g y p t i e n (Anm. 2), S. 56.

⁵⁶ Peter H a n d k e (Anm. 15), S. 333.

⁵⁷ Peter H a n d k e (Anm. 10), S. 190.

⁵⁸ Peter H a n d k e, *Der Schuhputzer von Split*. In: Peter Handke: *Noch einmal für Thukydides*. Salzburg/Wien 1990, S. 10.

“der ursprüngliche Glanz der Promenade von Split”⁵⁹, da wird unter der Hand alles heilig oder wenigstens ursprünglich, und selbst Viehsteige, blinde Fenster und Jukeboxen müssen am Mysterium Gegenwart stiftender Wandlung teilnehmen. An einer Rinde darf man mit den Fingerspitzen reiben, “damit sie endlich nichts anderes als Rinde sei”⁶⁰, und die Esche ist “nichts als da, schlicht vorhanden”⁶¹, und dieses einfache Dasein, diese ergreifende reine Präsenz ermöglicht dem Ich-Erzähler, man errät es kaum.

Die Kopf- und Augenhöhe, mit der ich das Maß zu nehmen hätte
an der vor mir sich dehnenden Gegenwart.⁶²

Alles fügt sich zur Schrift, in allem kann sich Gegenwart dehnen, alles hat Platz im “geräumigste(n) aller Fahrzeuge”⁶³, im “Himmelswagen” der Erzählung, alles darf seinen Beitrag leisten, damit durch die Erzählung herabkomme das “Blau des Himmels”⁶⁴ in die Niederungen der gläubigen Leser, alles: auch Nietzsche, auch die Leere und sowieso das hohle Pathos.

⁵⁹ Peter H a n d k e, Ebd., S. 11.

⁶⁰ Peter H a n d k e, *Kleine Fabel der Esche von München*. In: Peter Handke: *Noch einmal für Thukydides*. Salzburg/Wien 1990, S. 31.

⁶¹ Peter H a n d k e, Ebd., S. 33.

⁶² Ebd.

⁶³ Peter h a n d k e (Anm. 15), S. 333.

⁶⁴ Ebd.

*Ulrich Dronske: TEŽNJA ZA PRISUTNOŠĆU U NOVIJIM DJELIMA
PETERA HANDKEA*

S a ž e t a k

U ovom se članku daje interpretacija novijih djela Petera Handkea, i to na dvije razine.

1) S jedne strane tumači se značenje mitskih figura za Handkeovo poimanje pisma, jezika, vremena i pripovijedanja, kako se ono nazire u njegovim novijim djelima. Prepoznatljiva je u tekstu težnja koja nastoji svoj identitet ostvariti u neposredno prisutnim oblicima.

2) S druge strane razjašnjava se koliku cijenu iziskuje ostvarenje tog identiteta. Mitski uzorak insceniran je u slikama koje pripovijedanje i pisanje kao stvaranje smisla, identiteta i prisutnosti pomiču u sferu smrti, a da pritom ni tekstovi kao ni njihov autor taj proces ne reflektiraju svjesno.

Ova je interpretacija ujedno kritika novijih Handkeovih djela. U njima se ne problematizira toliko posezanje za mitskim konstelacijama, već potiskivanje žrtve koju iziskuje nastavak priče o subjektu i njegovoj prisutnosti.

*Ulrich Dronske: THE ASPIRATION TOWARDS PRESENCE IN PETER
HANDKE'S RECENT WORK*

S u m m a r y

The article offers an interpretation of Peter Handke's recent works on two levels.

1) On the one hand, the author explains the significance of mythic figures, as evidenced by the recent works, for Handke's conception of writing, language, time and narration. What is perceptible in the text is an Aspiration that undertakes to realize its identity in immediately present forms.

2) Secondly, the author points to the price that has to be paid for the realization of this identity. The mythic specimen is staged through images that transpose narration and writing as creating sense, identity and presence into the sphere of death, yet neither the texts nor the author consciously reflect this process.

At the same time, this interpretation is a critique of Handke's recent work. What is problematic in this work is not the reaching out for mythic constellations but the repression of the sacrifice demanded by the continuation of the story about the subject and his presence.