

FRAUEN- UND MÄNNERBILDER BEI PETER HANDKE

SLAVIJA KABIĆ
Filozofski fakultet u Zadru
Faculty of Philosophy in Zadar

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

Primljeno
: 1991-01-16
Received

In dem Aufsatz wird die Gefühlswelt einiger weiblicher und männlicher Figuren in den Werken Peter Handkes in der für sie veränderten Lebenssituation dargestellt, und zwar nach dem Schock als Höhepunkt ihrer Belastung durch die aufgezwungenen gesellschaftlichen Denk- und Verhaltensmuster.

Der Bruch mit dem bisherigen Leben, durch Trennung vom Partner oder Flucht vor ihm symbolisiert, ist gleichzeitig Anfang der Suche nach dem verlorenen Selbstbewußtsein und der Freiheit überhaupt.

In dem eingeschränkten Spielraum kämpfen Männerfiguren, als Träger der Handlung in den meisten Arbeiten Handkes, zwischen dem ambivalenten Zustand von Alleinsein, Unsicherheit und Angst einerseits und euphorischer Sehnsucht nach der Gemeinschaft mit der Frau als Objekt männlicher sexueller Begierde andererseits. Ihnen untergeordnet sind Frauengestalten, die sich mit dem patriarchalischen Rollensystem auseinandersetzen wollen.

Den unglücklichen und verängstigten Protagonisten-Verlierern gelingt es, auf der Flucht vor sich selbst und der Suche nach dem wahren Ich die verlorene Integrität und Individualität wiederzufinden, die von den Gesellschaftsnormen bedroht und beinahe zerstört worden sind.

Den Kopf zwischen die Hände tun-
-eine Zärtlichkeit zu sich selbst

*Das Gewicht der Welt**

Es ist eine Tatsache, daß die hier besprochenen Werke Peter Handkes großes Aufsehen der Literaturkritik und Literaturwissenschaftler erregt haben und von vielen Seiten interpretiert wurden. In der ersten Phase, gleich nach dem Erscheinen, wurden sie auf eine Sprachkritik reduziert, aber später sah man ein, daß die Kritik des Autors viel weiter zielte und sich grundsätzlich gegen die individualitätsbedrohende Fixierung richtete. Die sich gegen verschiedene erdrückende Systeme von Geboten und Gewohnheiten auflehrende Kritik prägte Handkes Arbeiten so stark, daß sich folgende Frage aufdrängt: Opfert der Autor seine Personen als Träger der Handlung seinen Ideen? Stehen seine Frauen- und Männerfiguren so sehr im Dienste dieser Ideen, daß sie, da überflüssig, obskur, abstoßend und unheimlich auf den Leser wirken?

In diesem Aufsatz möchte ich zeigen, auf welche Art und Weise einige Frauen- und Männergestalten Handkes in dem meist eingeengten Spielraum funktionieren, wie ihr Außen- und Innenleben gestaltet wird und ob sich dabei typologische Gemeinsamkeiten aufzeigen lassen.

Der Ich-Erzähler in *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972), ein junger Europäer, Österreicher vom Lande, befindet sich schon auf dem amerikanischen Kontinent, weitweg von Zuhause, als ihn der kurze Brief seiner Frau Judith auf einen Abschied von ihr vorbereiten soll: "Ich bin in New York. Bitte, such mich nicht, es wäre nicht schön, mich zu finden." (KBLA, 9)

Die weitere Entwicklung der Erzählung zeigt im Vordergrund eine männliche Figur, einen Amerikafahrer, dessen Hauptlast Angst ist und dessen Durchschnittlichkeit im Moment der Trennung von der Frau besonders zum Ausdruck kommt.

Er scheint erleichtert und beruhigt zu sein, da und nachdem er die alte Umgebung und damit auch die Frau zurückgelassen hat, aber sein Geisteszustand schwankt zwischen dem Gefühl von Herzlichkeit, Heiterkeit und Glück einerseits und den durch Einsamkeit und Unsicherheit manifestierten Angstgefühlen andererseits. Es sind gerade Angstzustände des Ich-Erzählers, die Zentrum dieses Werks bilden. Sein Verlassenwerden, das durch ängstliches Benehmen und angsterfüllende Kindheitserinnerungen stets gesteigert wird, kompensiert er durch Musik der sechziger Jahre (Otis Redding, Beatles), häufigen Kinobesuch und nicht sehr verfeinerte Eß- und Trinkgewohnheiten (Ginger Ale, Coca Cola, Tequila, Rotwein,

* Peter H a n d k e, *Das Gewicht der Welt*, Salzburg, Residenz Verlag, 1977, S. 32.

Whisky, Kartoffelchips, Hamburger, Lammsteak). Für den männlichen Helden in *Der kurze Brief zum langen Abschied* werden Telefon, Musicbox, Kino, Hotel-Motel, Telegramm und Autoreisen zum Katalysator seiner Freiwerdung: Seine verunsicherte, nach Selbstbewußtsein, Liebe und Zärtlichkeit suchende Persönlichkeit ist kaum imstande, das Alleinsein selbst zu überwinden und zu bewältigen.

Ein reiselustiger Mann, den Handke über den fremden Kontinent reisen läßt, nicht des Reisens wegen, sondern um die Symbolik seiner physischen und psychischen Freiheit in der fremden Umwelt zur Geltung zu bringen, einer, der seine erst errungene Selbständigkeit durch das Sockenwaschen beweist, sieht schließlich doch die Bedeutung des alltäglichen Lebens mit einer Frau ein.

Zum Thema "Reisen als Reifungsprozeß" sagt Bruno Hillebrand: "Nicht die Reise spielt eine Rolle, sondern Reisen, ohne anzukommen. Daß der Wanderer sich verirrt, falsche Wege geht, dann unverhofft die rechte Straße wieder erreicht, ist die Sache selbst. Reisen als Symbol ständiger Fortbewegung, Leben als unaufhörliche Wanderschaft (...)." (Hillebrand, 108)

Die frustrierende Ambivalenz des Mannes (KBLA), der Hilflosigkeit und Alleinsein nur bis zu dem Moment schätzt, bis er eine Frau trifft, und der das gewünschte "Liebes"leben so lange genießt, bis die Sehnsucht nach dem Alleinsein über das Neue siegt (Angst vor Liebe geht ständig in Angst um fehlende Liebe über), wird zur bestimmenden Konstante fast aller Männerfiguren und -bilder bei Handke (Loser, Bloch, die Männer in LF). Dies ist ein Menschentyp, der sehr oft nach dem Unwirklichen, Unrealisierbaren strebt, so daß seine Identitätssuche selten gelingen kann.

In seinem gewünschten Alleinsein baut der Ich-Erzähler (KBLA) einen Abwehrmechanismus auf, der aber seine Schwäche, Ängste und Bedürfnisse nicht verbirgt, sondern sie bloßstellt.

Der Bereich der Sexualität als ein komplexes menschliches Anliegen erfährt seine erste Stufe in der Darstellung der Selbstbefriedigung des Partners¹: "Ich ergriff mein Glied, zuerst mit dem Handtuch, und dann mit der bloßen Hand, und fing, während ich so stand, zu onanieren an. Es dauerte sehr lange.(...) Als der Samen endlich herauskam, knickte ich in den Knien ein." (KBLA, 16)

Die Selbstbefriedigung kann nicht nur als eine Art Entspannung, sondern

¹ Vgl. Peter H a n d k e, *Aber ich lebe nur noch von den Zwischenräumen*. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper. Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag (st 1717), 1990, S. 122: "Ich habs dann doch manchmal getan, weil ich eben auch lange Zeit ein Kind meiner Zeit war, und dazu natürlich auch stehe. Mir geht immer noch ... es ist mir einfach nicht recht, zum Beispiel jetzt, daß ich im *Kurzen Brief zum langen Abschied* da eine Onanie-Szene beschreibe - ob die erfunden ist oder authentisch, das ist ja egal - ... würd ich nie mehr so machen."

auch als Rache und Haß gegenüber dem Partner oder der Partnerin empfunden werden. Die Entfremdungsmechanismen entwickeln sich sadistisch im Verhalten des Erzählers zu Judith:

Sie erzählte mir, daß sie sich selber befriedige; ich sagte ihr aber nicht, daß auch ich zu onanieren angefangen hatte. Bei der Vorstellung, daß wir in verschiedenen Räumen lagen und uns vielleicht gleichzeitig selber befriedigten, wurde mir lächerlich und doch elend zumute. (KBLA, 130f)

Die Frau wird als (nicht)gleichberechtigter Partner in die Männerwelt in dem Moment miteinbezogen, wenn der Mann seine sexuelle Begierde nicht mehr selbst realisieren und für sich behalten kann und deswegen in einen Schwebestand gerät, der sowohl die Lust zur Annäherung, Zärtlichkeit und Wärme als auch die Furcht vor der längeren Gemeinsamkeit beinhaltet.

Der Ich-Erzähler erschrickt vor seiner Gier beim Anblick der Frau, will zu ihr hingehen, aber beim Gedanken, was er mit ihr anfangen könnte, läßt seine Spannung nach und er wird sofort unlustig und übermüde, wenn er sich eine Zärtlichkeit an einer Frau vorstellt (KBLA, 40). Ein anderes Mal sind beide (ein anderes Mädchen) noch rot im Gesicht von der Erregung, aber der sekundenlange Moment des Begehrens ist vorbei. Er versucht, sie trotzdem anzufassen. Die Schuld am Scheitern wird der Art ihres Gehens zugeschrieben: "Wenn wir sofort schneller gegangen wären, als hätten wir ein Ziel, hätte vielleicht die schnelle Bewegung uns noch mehr erregt und gleich in einen Hauseingang getrieben." (KBLA, 39)

Die Ausdrücke wie "jemanden in einen Hauseingang treiben" (KBLA, 39), "plötzlich/sofort in sie eindringen" (KBLA 60, 154), "sich in sie hineindrängen" (KBLA, 105) lassen darauf schließen, daß Handkes männliche Figuren die Meinung Erich Fromms über die Kunst des Liebens nicht beachten. Die sexuelle Begierde ist für ihn nicht nur ein körperliches Verlangen, das zur Entspannung führt, das die Angst des Alleinseins bewältigt und die verborgenen Wünsche, zu erobern, sich erobern zu lassen, zu verletzen und zu zerstören, beflügelt. (Vgl. Bolaender, 176)

Sie strebt nach Vereinigung, aber schließt in folgenden Beispielen die Dimension der Liebe nicht ein:

Dann ergab es sich einmal während unserer halbherzigen Zärtlichkeiten, daß mein Glied plötzlich in sie eingedrungen war. Ich sollte noch ihren Namen nennen, konnte aber nicht. (KBLA, 60)

Ich drang sofort in sie ein, es kam mir vor, als ob es dabei knirschte. Wir hörten einander nicht mehr, es tat mir weh, und ich blutete, der Schmerz löste sich, und eine Melodie ging mir nicht mehr aus dem Kopf, immer wieder die Worte: "Peppermint-steak on sunday". (KBLA, 154)

Mit erregtem Glied erwachte ich aus diesen Angstträumen, drängte mich in die schlafende Claire hinein, ermattete und schlief wieder ein. (KBL, 105)

Der Penetration als Aktion folgt die blitzartige Reaktion des Mannes, dessen "Nachher"-Benehmen durch völlige Gleichgültigkeit und Rücksichtslosigkeit gegenüber der Partnerin gekennzeichnet wird. Die Sexualität von Handkes Männern hat wenig mit wahrer Liebe zu tun, sondern sie ist "ein einfaches Verhaltensmuster zwischen Mann und Frau und Triebreduktion". (Bolaender, 176)

Der "Liebesakt" erscheint als eine Art Vergewaltigung und die Bedrängnisse und das psychopathische Verhalten des männlichen Ichs, von denen auf den Seiten 125 bis 132 berichtet wird, deutet Bruno Hillebrand als den Abstieg in die totale Entwürdigung, in jene Zone der Unmenschlichkeit, die im Privaten wie im Öffentlich-Politischen selten genug aufgedeckt wird, die aber schon in der bekannten Quantität ausreicht, die Menschheitsgeschichte vernichtend zu belasten. Er meint, das Bedeutende von *Der kurze Brief zum langen Abschied* liegt in der Selbstanklage, da der Ich-Erzähler, ob nun fiktiv oder biographisch-faktisch, auf sich verweist und rezeptions-ästhetisch den Leser identifikativ in den eigenen Gewissensraum leitet. (Hillebrand, 113f)

Gespannt zwischen "Zu dumm fürse Alleinsein" (GW, 308) und "Meine Größe: das Alleinsein" (GW, 61) findet der Ich-Erzähler (KBLA) in der alten Freundin Claire eine Mitfühlende, wenigstens wenn es sich um sexuelles Beisammensein handelt. Die Frau ist dabei ein gehorsames, schweigsames Wesen, das mit keinem Vorwurf einen solchen (chauvinistischen) Geschlechtsakt der Erniedrigung und Demütigung begleitet. Des Erzählers knappe Beschreibung-Aussage darüber ist nicht die Sache der Scham, sondern Ausdruck eines angeblichen Überlegenheitsgefühls.

Ebenso herrisch und frech, Integrität und Stolz der Frau völlig negierend, verhält sich der Ehemann Bruno in der Erzählung *Die linkshändige Frau* (1976), wenn er in der Anwesenheit seiner Frau den Hotelkellner in sein Geheimnis einweiht: "Ich brauche ein Zimmer für diese Nacht. Wissen Sie, meine Frau und ich möchten miteinander schlafen, sofort." (LF, 20)

Der Tormann Bloch geht der Kinokassiererin in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970) auf dem nächtlichen Heimweg nach, sie berühren sich, aber das Berührte ist fremd, und die Handtasche in ihrer Hand kommt ihm vertrauter als sie selbst. Fast roh und voll von Verzweiflung kommt einem die Szene vor, in der der dem Leser nur angedeutete und in voller Stille vollzogene Sexualakt den Eindruck von Kälte, animalischer Begierde und Verlassenheit erweckt. Bloch und die Unbekannte sind zwei Menschen, die aus ihrer Isolation ausbrechen wollen: "Sie machte sich im Finstern bemerkbar; er ging zu ihr hin und sie ließen sich sofort miteinander ein." (A, 18)

Blochs überempfindliche Wahrnehmung wird zum zentralen Inhalt im Buch, und das Krankhaft-Unerwartete an seinem Benehmen verbindet ihn mit einem anderen literarisch berühmt gewordenen Helden: "Im Kontext wird der Zustand erklärt als Umstülpung des Bewußtseins nach außen. Das weltverlorene, entfremdete Bewußtsein wird zum Körpergefühl. Etwas Obszönes, Anstoßerregendes, Ekelhaftes sei daran. Bloch liegt da wie Gregor Samsa in Kafkas Novelle 'Die Verwandlung'. Ganz deutlich wird der Vergleich zu Anfang der Erzählung ausgesprochen: Bloch kommt sich an allen Stellen 'offen' vor, er meint, aus seinem ganzen Körper dringe eine Lympflüssigkeit hervor." (Hillebrand, 100)

Der absichtliche Mangel an der Darstellungsinnovation, da die Szene der lieblosen Vereinigung sich von Buch zu Buch kaum ändern, ist ein weiterer Beitrag Handkes zur Reduzierung der Frau auf ein Objekt des momentanen männlichen Begehrens, das mit Liebesgefühlen nichts gemeinsam hat.

Von der Abwesenheit der Liebe des Mannes zur Frau zeugen folgende fragmentarische subjektive Reflexe und Reflexionen eines Ichs aus dem Journal *Das Gewicht der Welt* (1977):

Eine Frau, machtvoll allein (GW, 20)

Als sie gegen das Weinen kämpfte, trat ihre Halsschlagader stark hervor (GW, 37)

Und plötzlich fange ich sie zu hassen an (GW, 39)

"Die ganze Zeit saß diese Frau da - und ich bin gar nicht auf die Idee gekommen, sie könnte auch für mich da sein!" (GW, 58)

Die "'Auftritte' der Panik, Trauer, Wut, Starre, Langeweile, des Stumpfsinns, Rührung und Zärtlichkeit" (Mog, 373), die der unermüdliche Beobachter in einer Bewußtseinsreportage aufzeichnet, versteht man als verzweifelte existenziellen Kampf eines Ichs gegen Angst, Verlust der Identität und feindliche Normen der Gesellschaft. In seinem Leben gibt es keinen Raum für die namenlos bleibenden Frauen, für die Frau überhaupt.

Die Schönheit der Frau spielt im alltäglichen sexuellen Leben des Mannes keine wichtige Rolle. Jedoch in seinen Traum-Phantasien sucht er gerade nach *der schönen Frau* und das Gefühl ihrer Unerreichbarkeit empfindet er als Schmerz.

Handkes Frauengestalten sind in der Regel keine schönen Frauen, doch sie können ihre Schönheit in sklavischer Abhängigkeit vom Mann, fast wie durch einen Erlaß von ihm, gewinnen. Wenn das männliche Ich in *Das Gewicht der Welt* feststellt, daß "nach der Masturbation ihr der eigene Körper wie der eines mickrigen Mannes mit dünnen Beinen (erscheint)" (GW, 19), scheint erst der Geschlechtsakt als eine Möglichkeit für die Frau zu sein, ihre Schönheit wiederzufinden, bzw. sie

benötigt die partnerschaftliche Sexualität, einen Mann, um schön zu werden:

Ihr meinen Körper zu kosten geben (GW, 193)

Gesichter von Frauen in der Eisenbahn: es fehlt nur noch der Geschlechtsakt zu ihrer Schönheit (GW, 254)

Ich merkte zum ersten Mal, daß der Geschlechtsakt eine lang entbehrte Würde verleihen kann (dem Gesicht der Frau) (GW, 58)

Die Schönheit bei Frauen, nach der Handke in seinen Büchern ständig sucht, und von ihr in *Das Gewicht der Welt* an vielen Stellen sogar berichtet, zerstört er auch, indem sie, wie schon gesagt, beim Mann das Gefühl der Unerreichbarkeit weckt und einen ambivalenten Schmerz der Erwartung und Trennung provoziert:

Eine schöne, ernste Frau, die endlich aus den starren Zähnen lächelt: als ob sie Wasser läßt (GW, 18)

“Meine Freundin ist so schön, daß ihre Schönheit mich manchmal nur noch starren läßt” (GW, 179)

Die schöne Frau im Zug: statt sie anzustarren, sollte ich besser versuchen, sie nicht zu vergessen (GW, 317)

Eine häßliche Frau strafend anschauen (GW, 287)

Die nach meiner Meinung sehr subtil gestaltete Episode einer sinnlichen Vereinigung von Frau und Mann, wo die Begegnung einem geheimnisvollen, langerschnnten Suchen und Finden gleicht und die Schönheit als geistige und ästhetisch-physische Kategorie aufgefaßt werden könnte, liest man in der Erzählung *Der Chinese des Schmerzes* (1983). Das Romantische der Szene, befreit von Gewalt und Aggression jeder Art, zeigt einen anderen Handke, der sich (s)einem Ideal nähern möchte.²

Das Gesicht der Frau zeigte eine nachdenkliche Schönheit. (...) Ich wurde überwältigt von dem einzigen Wort, das zwischen uns gesprochen wurde: “Du.” (...) Indem ich sie im Finstern suchte, empfand ich ihre Gestalt um so tiefer. Nein, kein Suchen nach ihr: sie war da. Von ihrer Leibhaftigkeit im Innersten berührt, zögerte ich - und gerade an meinem Zögern erkannte sie mich. Ja, die Frau war es, die den Mann erkannte; und sie war es auch, die sich, entschiedene, majestätische Gebärde, mit ihm vereinigte. (...) Jetzt

² Vgl. Peter H a n d k e, *Aber ich lebe nur noch von den Zwischenräumen*, S. 123: “Es gibt ja keine erotischere Szene der Weltliteratur als jene Nacht in den *Wahlverwandtschaften*, wo das Ehepaar miteinander ist, und in Gedanken ist jeder mit dem Geliebten abwesend. Und wie biblisch herrlich und tragisch schon, also fast himmelsliedhaft ist dieser kleine Teil. Das ist schon weitaus mehr mein Ideal.”

geht das Sprechen der Frau kurz in Gesang über: sie will damit nichts; sie singt nur ihre Schönheit. (CS, 211-215)

Wenn auf die Frage Losers, wann er sie wiedersehen werde, die Unbekannte erwidert: "Es war einmal" (GW, 217), steht diese rätselhafte Zukunft-Vergangenheit--Antwort für alle "Bemühungen" Handkes, ein Bild der Frau zu entwerfen. Es entsteht, so Gerhard Bolaender, ein *Phantombild Frau*, das bestimmte Ideale vereinigt, die Individualität ihrer Persönlichkeit aber nicht zugunsten der männlichkeitsbewußten Forderungen aufgeben muß, ganz im Gegenteil, denn gerade die eigene Stärke der Frau ist es, die den Dichter von einer alleinigen und weiblichkeitsfixierten Verantwortung entbindet. (Bolaender, 179)

Den Kampf um einen eigenen, selbständigen Weg, befreit von der quälenden Unterdrücktheit der vier Männerrollen (der Ehemann, der Verleger, der Vater, der potentielle Liebhaber) führt Marianne, die weibliche Hauptgestalt in *Die linkshändige Frau*. Als Leser erfahren wir nichts über ihre Ehe vorher, über ihre Probleme und Hoffnungen, so daß man ein bißchen verblüfft ist, wenn sie, die *Frau*, ihren Mann bittet, sie zu verlassen: "Ich hatte auf einmal die Erleuchtung, (...) daß du von mir weggehst; daß du mich allein läßt. Ja, das ist es: Geh weg, Bruno. Laß mich allein." (LF, 23) Diese freie Wahl aber sollte eben zeigen, daß die Mutter Maria in *Wunschloses Unglück* (1972) diese Freiheit nie hat erfahren können, weil sie für ihre Lebensrolle von klein auf erzogen war: "Meine Mutter erzählte, sie habe den Großvater 'gebettelt', etwas lernen zu dürfen. Aber das kam nicht in Frage: Handbewegungen genühten, um das abzutun; man winkte ab, es war undenkbar." (WU, 20)

Nach der Trennung von Bruno, allein mit dem Kind, muß die Frau ihre Freiheit zur Selbstbestimmung in Einsamkeit und Selbstgesprächen erkämpfen. "Erst mit der Erfahrung der Entfremdung, des drohenden Selbstverlustes, wird zugleich eine neue Selbsterfahrung geboren, die sich aus der sozialen Existenz in die Suche nach unmittelbarer Wesensidentität und Autarkie des Subjektseins flüchtet." (Mog, 372)

Mariannes wiederaufgenommene Tätigkeit als Übersetzerin wie auch das Lesen von Büchern seitens der leidenden Mutterfigur stellen eine Art Brücke dar, um den Zuständen von Angst, Demütigung und der schockartigen Realitätserfahrung überhaupt zu entweichen. Wie schwer dieser Befreiungs- bzw. Emanzipationsprozeß auszuhalten ist, wird an der Mutter in *Wunschloses Unglück* veranschaulicht, bei der sich diese letzte Möglichkeit nicht als die beste erwiesen hat.

Das Leben der Mutter, wie das Leben aller Frauen im Dorf, wird auf fünf Stufen reduziert: "Müde, Matt, Krank, Schwerkrank, Tot." (WU, 17) Das Tragische einer solchen Biographie wird durch das Schicksalhaft-Unveränderliche, Voraus-

- bestimmte betont: "Most distressing, Maria's life was a regrettable *déjà vu*, a repetition of the past history of other women, women who neither had a future nor dreams of a future apart from their traditional roles as mothers and wives. (...) Maria's suicide is at once the rejection of a life that was never really her own and a desperate act of liberation, however tragic and regrettable." (Critchfield, 28f)

Die linkshändige Frau, für Marielouise Janssen Jurreit "ein Buch für traurige Tage" (Critchfield, 30), zeichnet die stille Entwicklung einer enttäuschten Frau, die nach der Trennung vom Mann, als einem Symbol der Empörung gegen unerträgliche Bedingungen, und von allen anderen Figuren isoliert, zu sich selbst finden will. Marianne ist sich aller Gefahren ihres Alleinseins bewußt, weil es "den eisigsten, ekligsten Schmerz verursacht: den der Wesenlosigkeit" (LF, 120), aber es ist *sine qua non* für die Wiederherstellung der verlorenen Identität.

Wenn sie nach der "Versuchungs" party allein bleibt, kann sie vor dem Spiegel (ihrem alten Ich-Feind?) stehend ruhig sagen: "Du hast dich nicht verraten. Und niemand wird dich mehr demütigen." (LF, 130) Sie ist immer noch "eine Frau machtvoll allein" (GW, 20), aber dieses *Alleinsein* ist ein unvermeidlicher geistiger und physischer Zustand, die Freiheit, auf die Handkes Mutter als Opfer ihrer eigenen Geschichte kein Recht hatte und die Marianne als ihr Gegenpart in einer neuen von ihr selbst gewählten Welt zu schätzen wissen wird. Die Schlußabschnitte des Buches deuten darauf hin, daß sie, die Frau, zum Selbstvertrauen und Selbstbewußtsein gefunden hat und sich ihr neues Leben mit oder ohne Mann vorstellen kann: "Sie (...) sprang plötzlich auf, holte einen Bleistift, ein Blatt Papier und fing selber zu zeichnen an (...). Sie zeichnete nicht schwungvoll, eher zittrig und ungeschickt; doch dazwischen gelangen ihr ab und zu Striche in einer einzigen Bewegung, fast einem Schwung." (LF, 131)

Eine ähnliche Verwandlung erfährt der Ich-Erzähler (KBLA), dessen Reise mit Claire zu einem neuen Weltverhältnis wird. Ihm gelingt es, wieder kommunizieren zu können, sich selbst von Verhaltenszwängen, von Angst und subjektivem Eingekerkertsein zu befreien: "Ich fing zu reden an und war erleichtert, daß ich dabei nicht mehr, wie früher, die eigene Stimme hörte." (KBLA, 77)

In Handkes Werken "wird e i n Fall behandelt, ein Menschenschicksal, ein Individualproblem" (Hillebrand, 97). Vielleicht hat er deswegen in seinen Arbeiten keine glücklichen, zufriedenen, schönen und besonders erfolgreichen Figuren. Vielmehr sind sie soziale Randpersonen aus dem Arbeiter- und Beamtenmilieu (Marianne: Hausfrau und Übersetzerin, Lehrer Andreas Loser, Monteur und Tormann Bloch, Verkaufsleiter Bruno, Lehrerin Franziska, Mariannes Vater Schriftsteller, Kinokassierer, Mutter Bäurin, zufällige Personen in Gaststätten oder auf der Straße, Halbwüchsige).

Zentral ist das Motiv des fliehenden und suchenden Menschen: die Innenwelt solcher Frauen- und Männergestalten hat schwere psychische Erschütterungen erfahren und ihr Gefühlsleben ist der echten, wahren sinnlichen Liebe, Zärtlichkeit, Wärme und Würde entledigt. Dem Partner gegenüber ziehen sie Haß, Ekel und Kälte vor.

Ihre Handlungen nehmen maniakalisch-mörderische Züge an. Judith (KBLA), die sich verunsichert durchs Leben bewegt, wörtlich und im übertragenen Sinne ("Überhaupt ist sie immerfort über etwas gestolpert. Sie ging leichtfüßig, anmutig, und stolperte doch in einem fort" - KBLA, 26f), verfolgt ihren Mann mit der Absicht, ihn zu töten. Wenn ihr dieses, absichtlich oder unabsichtlich, nicht gelingt, kann das Scheitern als Zeichen ihrer Unreife, Schwäche oder Halbwüchsigkeit verstanden werden, da die beiden Männer-Protagonisten (Bloch, Loser) ihre verdächtige Überlegenheit durch den begangenen Mord beweisen. Immer wieder deuten ausgeführte oder nur vorgestellte Gewalthandlungen oder Aggressionen auf Wahrnehmungs- und Befindlichkeitsänderungen der Personen hin.

Der nervöse Ehemann Bruno, der seine Frau in den patriarchalen Projektionen sieht, zeigt durch sein herrisches Pater-familias-Benehmen seine eigentliche Schwäche. Er ist kein Macho, sehnt sich aber nach einer Wunsch-Traum-Frau, in der er sich selbst spiegeln kann, um diese Vorstellung wieder zerstören zu können: "Zieh dir das Kleid mit dem Ausschnitt an, bitte, (...) Ich gehe, wie ich bin; das war immer so. (...) Die Krawatte leihe ich mir an der Rezeption. --- Ich habe noch nie eine Frau gesehen, die ihr Leben auf die Dauer geändert hat. Nichts als Seitensprünge - danach wieder die alte Leier." (LF, 18, 76)

Handkes reale Heroinnen verkörpern keinen Zauber des Fatalen, aber ihre Zerbrechlichkeit ist täuschend: im entscheidenden Moment ergreift die Frau die Initiative - zweimal ist es die weibliche Heldin, die den Trennungsschritt vollzieht (KBLA, LF) und den Mann um ihre Stärke und Intelligenz beneiden läßt. Immer gefährlicher wird die Frau für ihn, wenn sie gleichzeitig Schönheit und Geist besitzt, so daß Handke in seine Werke gerne das Vorurteil von der schönen, aber dummen Frau einflechten möchte. Das Prinzip der Gleichzeitigkeit von Schönheit und Geist (vgl. Bolaender, 174) erscheint ihm als eine allzu große Investition: die Schönheit der Frau versteht Handke deshalb nicht nur als ästhetische, sondern auch als Charakterkategorie: "Leichte Unruhe, als die fremde Frau vor der Tür stand und sich als 'nicht unschön' erwies - Erleichterung, als sie ihre Dummheit zeigte: sie konnte einem also nichts anhaben." (GW, 165)

Die hier behandelte Prosa Peter Handkes deutet die Bewußtseinslage der siebziger und der frühen achtziger Jahre. An einigen Frauen- und Männerfiguren versuchte man, Bilder des fliehenden und nach der Identität und Integrität suchenden Menschen zu entwerfen, die unzweideutig beweisen, wie die entwickelte und

unbarmherzige Gesellschaft durch ihr fixiertes Rollensystem und ihre denk- und Verhaltensmuster auf das Individuum als Einzelgänger bzw. Randperson wirkt und seine Individualität bedrohen und zerstören kann. Fast allen weiblichen und männlichen Bildern ist die stereotype und flächenhaftige Darstellungsart der ideentragenden, aber entfaltungsarmen Figuren gemeinsam.

Zitierte Literatur:

Primärliteratur

Aus folgenden Werken Peter H a n d k e s wird unter Angabe von Sigle und Seitenzahl zitiert:

1. *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag (st 27), 1981. (A)
2. *Der kurze Brief zum langen Abschied*, Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag (st 172), 1975. (KBLA)
3. *Wunschloses Unglück*, Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag (st 146), 1974. (WU)
4. *Die linkshändige Frau*, Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag (st 560), 1981. (LF)
5. *Das Gewicht der Welt*, Salzburg, Residenz Verlag, 1977. (GW)
6. *Der Chinese des Schmerzes*, Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag (st 1339), 1986. (CS)

Sekundärliteratur

B o l a e n d e r, Gerhard, "Die Frau ist keine ästhetische Kategorie", *die horen*, 1983, H. 131, 172-179.

C r i t c h f i e l d, Richard, "From Abuse to Liberation: On Images of Women in Peter Handke's Writing of the Seventies", *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, 1982, H. 1, 27-36.

H a n d k e, Peter, *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*. Ein Gespräch, geführt von Herbert G a m p e r. Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag (st 1717), 1990.

H i l l e b r a n d, Bruno, "Auf der Suche nach der verlorenen Identität. Peter Handke - 'Der kurze Brief zum langen Abschied'" in: Manfred B r a u n e c k (Hg.), *Der deutsche Roman des 20. Jahrhunderts*, Bamberg, Buchner 1976, Bd. 2, 97-117.

M o g, Paul, "Kälte und Selbsterfahrung", *Neue Sammlung*, 1978, H. 4, 359-379.

Slavija Kabić: SLIKE ŽENA I MUŠKARACA KOD PETERA HANDKEA

S a ž e t a k

U članku se prikazuje osjećajni svijet ženskih i muških likova u djelima Petera Handkea u izmijenjenoj životnoj situaciji a nakon šoka kao vrhunca njihove preopterećenosti nametnutim društvenim obrascima mišljenja i ponašanja.

Prekid s dotadašnjim životom, koji simbolizira bijeg ili rastanak od partnera, ujedno je početak potrage za izgubljenom samosviješću, slobodom uopće.

U skučenom prostoru djelovanja muški likovi, kao nosioci radnje u većini Handkeovih radova, bore se između ambivalentnog stanja samoće, nesigurnosti i straha s jedne strane i euforične čežnje za zajedništvom sa ženom kao objekta muškarčeve seksualne požude s druge. Ženski likovi nalaze se u podložnoj ulozi i nastoje raskinuti s patrijarhalnim sistemom podjela uloga.

Nesretnim i zaplašenim protagonistima-gubitnicima uspijeva da u bijegu od samih sebe i u potrazi za pravim *ja* povrate izgubljeni integritet i individualnost koje je društvo svojim normama ugrozilo i gotovo razorilo.

Slavija Kabić: IMAGES OF WOMEN AND MEN IN PETER HANDKE'S WORKS

S u m m a r y

The article describes the emotional world of Peter Handke's female and male characters who are caught in a changed situation produced by shock as the climax of their being overencumbered by imposed social patterns of thought and behaviour.

The break with former life, symbolized by flight or separation from the partner, represents, at the same time, the start of the search for lost self-consciousness or freedom in general.

In this cramped space of action, male characters, as the agents of the plot in most of Handke's texts, struggle between an ambivalent state of loneliness, insecurity and fear on the one hand, and an emphatic desire for union with woman as the object of man's sexual lusts on the other hand. Female characters find themselves in dependent positions and make efforts to break away from the patriarchial system of the division of roles.

The hapless and frightened protagonists-losers succeed, in flight from themselves and in search of an authentic *self*, to regain their lost integrity and individuality that society had endangered and almost ruined with its rulings.