



DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Die kunsttheoretische Positionierung Handkes in seinen
Werken. Der Bildverlust als Kritik an Medien und Kunst

verfasst von / submitted by

Michael Schattauer

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 30.06.2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333/313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UniStG

UF Deutsch UniStG

UF Geschichte, Sozialkunde, Polit.Bildg. UniStG

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos	
Kritiken und Rezensionen	5
Die literarischen Konstruktionen von Bildern und Gegenbildern bei Handke	12
Politik und Kunst in Symbiose im Bildverlust	21
Eine Analyse des Verlustes der Bilder	29
Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten	
Autorschaft und Perspektiven im Roman	33
Intertextuelle Verweise und das Märchenhafte in der Niemandsbucht	41
Die Geschichten der Freunde des Autors	45
Die morawische Nacht	
Ein antithetischer Autor	52
Multiperspektivität und Konfliktlösung	55
Das Zeitlose der utopischen Kunst	61
Realität vs. Kunst	64
Handke als politisch agierender Künstler im Wechsel der Anschauung	70
Konklusion	80
Literaturverzeichnis	84
Anhang	
Abstract	87

Einleitung

Diese Arbeit befasst sich mit der episch-literarischen Tätigkeit Handkes um die Jahrtausendwende, die neben den zur vergleichsweise ähnlichen Zeit veröffentlichten journalistischen Schriftstücken einen breiteren thematischen Bogen spannen.

Anhand ausgewählter Werke Handkes („Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos“, „Die morawische Nacht“, „Mein Jahr in der Niemandsbucht: Ein Märchen aus den neuen Zeiten“ soll argumentiert werden, inwieweit der Autor Handke sein Verständnis von Kunst und künstlerischen Medien darlegt. Besonders „Der Bildverlust“ liefert eine Reihe von anschaulichen Beispielen, die Rückschlüsse auf das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit nach dessen Ansichten zulassen. Es bedarf hierzu einer Analyse der komplexen Konstruktion, von der Begrifflichkeit des Bildverlustes, des metaphorischen Stils Handkes sowie relevanter sprachformaler Strukturen, die für Handke typisch sind, um entsprechende Aussagen über die kunsttheoretischen Positionierungen machen zu können.

Die Einbindung und Betrachtung weiterer Werke aus der Zeit um die Jahrtausendwende soll ermöglichen, die gewonnen Erkenntnisse auszuweiten und als übertextuelle Merkmale von Handkes schriftstellerischer Intention zu markieren. Abschließend soll eine Darlegung aller relevanter Kriterien erfolgen und in Einklang mit den postmodernen kunsttheoretischen Ansichten, insbesondere unter dem Aspekt der Subjektivierung von Kunst, die unter medienkritischen Argumenten in einer Disposition des universellen Kunstmarktes ausbleiben muss, ausgeführt werden.

Besonders auf den offensichtlichen Gemeinsamkeiten in den drei Romanen soll zu Beginn das Augenmerk liegen, da dies einen Aufschluss im Zusammenhang mit der zu untersuchenden Forschungsfrage geben kann. Insofern ist es von Bedeutung, aus welchen Gründen in welchem Ausmaß die Thematik des Jugoslawienkrieges Eingang in diese literarischen Werke gefunden hat. In einem späteren Abschnitt wird dies zudem in das politische Wirken des Autors eingebettet, um auf den entsprechenden Diskurs zu Handke zu verweisen.

Des Weiteren ist die Beschäftigung mit der Autorschaft und dessen Wandel ein stetiges Anliegen. Es sollen hierzu die entsprechenden Gemeinsamkeiten und Disparitäten anhand ausgewählter Textstellen aufgezeigt werden, sowie deren divergierenden Lösungsansätze, die zum Teil chronologisch aufeinander aufbauen. Denn gerade in Handkes Erzählungen sind intertextuelle Bezüge zu früheren, und zum Teil auch künftigen, Werken gewissermaßen omnipräsent vorhanden.

Beispielhaft soll in dieser Arbeit bei entsprechenden Auszügen auf diese Intertextualität hingewiesen werden.

In Bezug auf den Roman „Der Bildverlust“ geht es jedoch hauptsächlich um die Thematik des Verlustes der Bilder gehen, d. h. inwiefern kann von einem Bildverlust innerhalb der Erzählung gesprochen werden bzw. inwieweit hat dies einen Einfluss auf das schriftstellerische Schreiben per se. Daraus ergeben sich auch die selbstgestellten Anforderungen an die eigene Arbeit Handkes, sowie durch die sprachliche Stilistik eine Reihe von Ansprüchen an die LeserInnen, die in den Reflexionsprozess in Bezug auf Poesie, Autorschaft, Politik und Gesellschaft eingebunden werden.

Die Reflexion des Schreibens ist bereits einige Jahre zuvor ein entsprechendes Thema in „Mein Jahr in der Niemandsbucht“, in dem der Protagonist Keuschnig, und hier ist auch ein intertextueller Verweis Handkes zu bemerken, von jener literarisch-poetischen Verwandlung spricht, die ihn so nah an das Leben selbst bringt: „Sie (Anm.: die Verwandlung) hat in mir gefruchtet wie nichts sonst. Viele Jahre schon zehre ich von jener Periode, mit immer frischem Appetit. Nichts kann mir jene Fruchtigkeit aus der Welt räumen. Durch sie weiß ich, was Dasein ist.“¹ Eine erneute Verwandlung des Schriftstellers ist jedoch am Beginn des Romans notwendig, die über den Verlauf der Erzählung zeitweise gelingen soll und ihre Auflösung in „Die morawische Nacht“ erfährt.

Auch in dieser „Erzählung“ geht es weniger um ein „richtiges“ als ein alternatives Schreiben, d. h. um jene Perspektiven, die den totalitären Wahrnehmungspunkt ins Wanken bringen sollen und u. a. die journalistische Stilistik kritisiert. Der ehemalige Autor der Geschichte, der zwar seiner Tätigkeit nicht länger nachgeht, erkennt jedoch die potenziellen Alternativen, die im genauen Zusehen und Hinhören liegen. Gerade dieser Aspekt, sowie jener des hoffungsvollen Schreibens, ist über die drei Romane ein immer wiederkehrendes Phänomen, das abschließend in den größeren Zusammenhang des Kunstanspruches Handkes an seine Literatur erläutert werden soll.

„Auf sein Schiff hatte der Autor uns geladen mit einem »Kommt, her mit euch, ich muß euch eine traurige Geschichte erzählen!« Eine traurige Geschichte? Man würde sehen.“²

1: Handke, Peter: Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten. Frankfurt am Main: Suhrkamp² 2018, S. 12.

2: Handke, Peter: Die morawische Nacht. Erzählung. Berlin: eBook Suhrkamp 2013, S. 561.

Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos

Kritiken und Rezensionen

Selten wurde so konträr und zum Teil auch widersprüchlich ein Werk wie Handkes „Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos“ rezensiert. Während einige Kritiken den außergewöhnlichen Schreibstil und die Thematiken innerhalb des Romans als eine alternative Option zur Gegenwartsliteratur hervorheben, liegen ob der Betrachtung als Gesamtkunstwerk geteilte Auffassungen vor. Dies soll in diesem Kapitel insofern näher ausgeführt werden, als relevante Elemente für eine kritische Betrachtung von Bildern respektive dem Bildverlust, und damit letztendlich auch für Handkes Kunstverständnis in diesem Werk, eine Rolle spielen. Die ausgewählten Kritiker und deren Rezensionen sollen stellvertretend für ein breites Spektrum an Beobachtungen und deren Schwerpunkte, sowie den vermeintlichen Irritationen und Widersprüchen innerhalb des Textes, stehen und in weiterer Folge aus literaturwissenschaftlicher Perspektive erneut aufgegriffen werden.

In der „Frankfurter Allgemeine“ ist Anfang 2002 etwa folgendes zu lesen:

Peter Handke ist zum Albtraum der Reiseveranstalter geworden. Denn in seinen Romanen gerät jede Reise zur Pilgerfahrt, jede Pilgerfahrt zum Abenteuertrip und jeder Abenteuertrip zum Bildungsurlaub. Alle Handkeschen Entdeckungs- und Erweckungsreisen führen ans Ende unserer Welt und in das Herz einer anderen, einer besseren Welt, der Anders- oder Handke-Welt, in der man nicht reist, sondern ziellos-zielgerichtet unterwegs ist, dem Flug eines Birkenblatts und der inneren Stimme folgend. In dieser Welt kann man sich nicht verlaufen, gilt doch jeder Irrweg in ihr als Abkürzung. Je weniger einer sich hier zurechtfindet, desto näher seinem Ziel darf er sich wähnen. Wie jeder Vergnügungspark ist auch die Handke-Welt auf einer überschaubaren Grundfläche errichtet, aber derart raffiniert, daß der Eindruck einer unüberschaubaren, gigantischen Ausdehnung entsteht. Das geht nicht ohne gehörigen Aufwand ab. Und so umfaßt der neueste Anbau 759 Seiten, von denen knapp fünfhundert auf der Stelle treten. Sein Titel: "Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos".³

Interessant erscheint, dass seitens der Kritik ein Widerspruch entsteht. So wird zu Beginn festgestellt, dass es sich bei „Der Bildverlust“ um einen Roman handelt, der von einer Reise handelt, die sich im Verlauf der Handlung immer wieder transformiert. Die Reise wird jedoch per se nicht wahrgenommen, da der Großteil des Werkes auf der Stelle zu treten scheint. Die wahrgenommene Bewegung, die durch Wörter wie Reisen, Abenteuer und Entdeckungen assoziiert wird, überträgt sich also nicht auf den Leser, denn dieser scheint überwiegend still zu stehen.

3: Auf Erweckungsfahrt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.01.2002, Nr. 16 / Seite 52. Online abrufbar unter:

http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-auf-erweckungsfahrt-152568-p2.html?printPagedArticle=true#pageIndex_3 (27.06.2018).

Die Erwartungshaltung des Publikums wird an dieser Stelle bewusst enttäuscht, um eine Reflexion des Gelesenen anzuregen und doch geschieht es noch oft genug, dass man sich in diesem Werk verirren kann, wie ein Ausschnitt der nächsten Rezension zeigt. Ulrich Greiner schreibt in „Die Zeit“:

Wohin, um Himmels willen, ist Peter Handke mit diesem Buch geraten? In die Sierra de Gredos - und von dort in die Steilhänge der Sinnstifterei, in die Schluchten der Mystifikation, in die Staubwüsten des Schwadronierens. Ihm zu folgen bedeutet qualvolle Entsagung: keine Handlung, die sich erzählen ließe, keine Figur mit Namen, Anschrift und Umriss, keine Dramatik, keine Abenteurer. Das bleibt Handkes Programm: die Opposition gegen die "Lesefutterknechte", gegen die "Beschreibungsliteratur", gegen das katastrophensüchtige Erzählen. [...] In diesem monströsen und voluminösen Roman jedoch ist Handke außer Rand und Band. Nie hat er sich so übermütig, verschoben, haltlos ins Nebulöse hineinfabuliert, sich (und uns!) derart halsbrecherisch all seinen Lieblingstheorien und Marotten ausgeliefert. Man liest, kratzt sich am Kopf, versteht kein Wort, liest weiter, dann wieder geht einem ein Lichtlein auf, man freut sich, aber zu früh, denn plötzlich feixt Handke wie ein Kobold, foppt den Leser, wechselt die Erzählperspektive, Zeit und Ort und Sprache.⁴

Auch hier entsteht der Eindruck des Bruches mit formalen literarischen Kriterien, die, wie auch seitens der Rezensenten angeführt wird, typisch für Handkes Stil ist. Handke wird als ausufernd, übermütig, verschoben und mysteriös bezeichnet, und selten wird verständlich, wie Passagen zu verstehen respektive zu interpretieren wären, obwohl bereits zu Beginn angemerkt wird, dass der erzählerische Stil oppositionell oder vielleicht sogar komplementär zu gegenwartsliterarischen Herangehensweisen zu sehen ist. Es geht nicht um die Handlung, es geht um keine Personen und schon gar nicht um deren Namen. Wovon handelt es dann? Eine Rezension der „Süddeutschen Zeitung“ versucht hierzu eine plausible Antwort zu geben:

Die Stadt Granada war erst gut hundert Jahre wieder in spanischem Besitz, die „Reconquista“, die Rückeroberung der iberischen Halbinsel von den Mauren erst seit drei Generationen abgeschlossen, da veröffentlichte Miguel de Cervantes das Buch von „Don Quijote“ – ein komisches Buch über Ritter und Knappen, aber vor allem ein Roman über andere Romane, eine Abrechnung nicht nur mit den Windmühlen der Ritterromane, sondern auch mit den Wetterfährnchen der Schelmendichtung und der Schäferpoesie.

4: Greiner, Ulrich: Der Herr der Fragezeichen. 24.01.2002. Online abrufbar unter: http://www.zeit.de/2002/05/200205_1-handke.xml/komplettansicht (27.06.2018).

Miguel de Cervantes war ein Meister im Abreißen von Traumgebilden. Doch wenn sein Buch heute noch lebt [...] dann hat er es nicht seiner prosaischen Absicht, sondern dem bunten, wirren, betörenden Glanz von Traumschlössern zu verdanken.

Vierhundert Jahre nach Miguel de Cervantes schreibt Peter Handke ein Buch, das Miguel de Cervantes und Don Quijote in sich aufnimmt wie Weggefährten. „Der Bildverlust“ [...] heißt dieses Werk, der große Roman aus dem Spanien des frühen siebzehnten Jahrhunderts wird darin rückwärts gelesen. Dieses Buch ist ein Pamphlet, ein Mittelding zwischen Roman und Manifest. Auch sein Ziel ist eine „Reconquista“ – mit Miguel de Cervantes im Rücken ist Peter Handke zur Wiedereroberung der Windmühlenflügel ausgezogen.⁵

Ein Anliegen von Handkes Roman liegt also darin, die vermeintliche Entzauberung bzw. Entmystifizierung der Welt rückgängig zu machen, indem die metaphorischen Fantasiewindmühlen erneut errichtet werden. Hierin steckt zu einem Teil Kritik an den Medien der Gegenwart, sowie den Schreibstilen zeitgenössischer literarischer Strömungen, die an jenem gesellschaftlichen als auch künstlerischen Problem ihren Anteil haben, nämlich dem nach Handke angeführten Begriff des Bildverlustes.

So schreibt Thomas Steinfeld weiter in seiner Rezension, dass der Bildverlust gleichsam einhergeht mit dem „Niedergang der modernen Gesellschaften in ihren Scheinbildern“. Des Weiteren gilt für Steinfeld, und das nicht nur bei Handke sondern bereits bei Cervantes „Don Quijote“, dass beide Autoren keine Kritik an der Kunst als etwas Konträres zu realen Lebenswelten äußern, sondern erst mittels der Literatur die multiperspektivischen Weltanschauungen verorten. Bei Handke geht dies sogar soweit, dass auf einer diachronen Achse das Kunstwerk die Möglichkeit besitzt, auf eine erzählende Art und Weise das Bild aus der Vergangenheit über die Gegenwart und bis in die Zukunft zu erhalten. Schließlich endet „Der Bildverlust“ mit folgendem Satz: „Ein Gefährt hielt an seinem Ziel, am Ender einer langen langen Fahrt, und schwankte im Stehen noch nach. Und dieses Schwanken hörte nicht so bald auf; wird nicht so bald aufgehört haben.“⁶

Wozu bedarf es aber der Erhaltung dieser Bilder und worin sieht Handke die Gefahr der gegenwärtigen Scheinbilder? Nach Steinfelds Argumentation wäre der zweite Teil der Frage relativ einfach zu beantworten, denn bei solchen Bildern handelt es sich um künstliche Konstrukte, ohne jede Möglichkeit wandlungsfähig zu sein.

5: Steinfeld, Thomas: Der Marquis von Prosa. 19.01.2002. Online abrufbar unter: http://www.buecher.de/shop/spanien/der-bildverlust-oder-durch-die-sierra-de-gredos/handke-peter/products_products/detail/prod_id/10179513/ (27.06.2018).

6: Handke, Peter: Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 759.

Sie ermöglichen keinen Perspektivenwechsel und lassen performative und somit einzigartige Erfahrungen respektive Beobachtungen als sequenziell, monoton oder immer wiederkehrend erscheinen, wodurch das Kunstwerk seriell produziert und auch ausgetauscht werden kann. Die bewahrungswürdigen Bilder nach Handke müssen also andere Eigenschaften besitzen, die in der Rezension in „Der Standard“ zumindest ansatzweise herausgearbeitet werden:

Was sind also diese "Bilder", die eine neue Ethik gründen sollen? Nun, das ist nicht genauer zu erfahren. - Nein, das ist jetzt zu undifferenziert. Es wird im Buch sehr wohl, wenn auch nur in Beispielen und ohne Theorie, gesagt, was diese Bilderfahrung ist. [...] Gesagt wird: Die Erfahrung von "Bildern" sei "öffnend", friedensstiftend, schützend. Das heißt: sie haben - als "Friedensbilder" - eine ethische Funktion. Deshalb fordert dieses Buch solche Bilder auch als Gegenprogramm in einer Epoche der Gewalt (gemeint ist: unsere): Wie sieht nun das Gegenprogramm solcher "Bilder" - die explizit den falschen Medienbildern entgegengehalten werden - aus? Beispiele für solche Bild-Erfahrungen: "Da, ein leerer Sandspielplatz neben einem Kanal von Gent, und der Feind war kein Feind mehr." Oder die - blitzhafte, nicht gesteuerte - Erinnerung an "Quitten, seinerzeit in dem wendischen Dorf" der Kindheit. Oder: "Das tintige Leuchten des Asphalts und das Blau der Oliven an den Südhängen der Sierra", desgleichen "ein Bergpfad in den Rocky Mountains von Montana". Oder: "Ein versprengtes Rehkitz, triefnasses Fell im Sturzregen". Oder auch: "Dass heutigentags zwischendurch einmal gar nichts passierte: welch Ereignis." Oder - schön und leitmotivisch über den Roman hin verteilt - auch einschließende Sprach-Brocken aus fremden Sprachen (leitmotivisch: Arabisch, aber auch slawische, berberische, kastellanische Sprachsplitter).⁷

Betrachtet man die erwähnten Beispiele nur nach ihrem Grad der Besonderheit bzw. des besonders Schätzenswerten, so muss Handke unzweifelhaft den Leser irritieren, denn wie können diese Bilder dazu beitragen, friedensstiftend, öffnend und schützend zu wirken? Dies liegt offenbar nur zu einem gewissen Teil an den Bildern selbst, da das Bild, um nicht in Vergessenheit zu geraten, jene braucht, die es betrachten, in ihrem Gedächtnis erhalten und – was den wichtigsten Punkt angeht – tradieren. Die Weitergabe der Bilder, und auch dafür finden sich endlos viele Passagen in „Der Bildverlust“, erfolgt auf oralem Wege. Dies wird auch seitens der Rezensenten bei Handkes Schreiben bemerkt, das häufig durch Einschübe, Unterbrechungen o. ä. an eine mündliche Erzählung erinnert.

7: Reichensperger, Richard: Don Pedro von La Mancha. 19.01.2002. Online abrufbar unter: <http://derstandard.at/837240/Don-Pedro-von-La-Mancha> (27.06.2018).

Folglich können auch Sprachbrocken aus anderen Sprachen Eingang in den Roman finden, da diese bereits nach dem Alltagsverständnis eine Erweiterung des monosprachlichen Habitus und der daraus resultierenden Sichtweise darstellen und darüber hinaus im Fall des Arabischen unter historischen Aspekten des spanischen Schauplatzes die immer noch spürbaren Einflüsse des kulturellen Austausches in einer Erzählung bekunden. Der Verlust von Bildern wäre demzufolge nicht nur gleichbedeutend mit einem Verlust an künstlerischen Werken bzw. einzigartigen Erzählungen, sondern daraus schlussfolgernd auch eine Abkehr der Kunst, in diesem Fall der Literatur, von ihren Möglichkeiten friedensstiftend wirken zu können. Dies ist jedoch bei Handke nicht immer so offensichtlich, wie Reichensperger oder Steinfeld dies treffend analysieren. So beklagt sich etwa Greiner an späterer Stelle erneut:

Das Bezeichnende bezeichnet nichts mehr. Die traditionelle Erzählung, die eine Person durch Attribute als besondere vorstellt, kann nicht gelingen, weil sie sich immer schon auf ein vorgegebenes, also fremdbestimmtes Bild bezieht.

Aus dieser Theorie folgert Handke einen bizarren Schluss: Er unterläuft die Fremdbestimmung dadurch, dass er die obligaten Bestimmungen vervielfältigt und neutralisiert. Ein Beispiel: "Unvergleichliches Geräusch des Granitsands unter den Sohlen, weniger ein Knirschen als ein Mahlen und Rauschen der groben Körnermassen, welche einem zugleich die Füße massierten: vordringliches Geräusch auf der iberischen Halbinsel - auch wenn dieses Geräusch einem ähnlich bei einer Alpenüberquerung hätte in den Ohren klingen können, oder in den Anden, oder ihretwegen im Himalaja.“⁸

Hier wird Handke vorgeworfen, dass die inszenierte Handlung, die seine Bankenfrau betrifft, völlig willkürlich zusammengestellt wird. Es entstehen Irritationen und dies selbst bei so harmlosen und typischen Beschreibungen der Landschaft respektive der Natur, die dem Autor so eigen ist. Doch in Anlehnung an die obig angeführten Rezensionen liegt hierin die Wirkungskraft des Romans: die Anregung zur Reflexion des Lesers/der Leserin. Beschreibungen sollen nicht als fremdbestimmt hingenommen, sondern kritisch hinterfragt werden, und zwar in dem Sinn, dass z. B. das Geräusch des Granitsands auf der iberischen Halbinsel nicht nur nicht durch den Autor vorgegeben werden soll oder auch nicht mal ein Knirschen, ein Mahlen oder Rauschen darstellt, sondern es bedarf der Vorstellungskraft des Lesers/der Leserin, um das Bild zu kreieren.

Dabei ist Objektivität im Sinne einer neutralen Beobachtung gar nicht erwünscht oder gar das Ziel. Vielmehr bedarf es des höchsten Grades an Subjektivität und Individualität, um ein Bild zu haben, das man reflektieren und in weiterer Folge auch tradieren kann. In der Umkehrung bedeutet der Bildverlust anhand dieses Beispiels genau das, was Handke hier beschreibt: ob das Sandknirschen nun in Spanien, auf den Alpen oder im Himalaja stattfindet, wäre für den verlorenen Beobachter gleich, d. h. es wäre dieselbe gemachte Erfahrung für ihn. Unter Berücksichtigung des „Don Quijote“ käme man in diesem Zusammenhang nun zu der Schlussfolgerung, dass Handke mit dieser Art von Beschreibungen zwei Arten von LeserInnen anspricht bzw. beschreibt. Jene, die über die Fähigkeit verfügen, seine Windmühlen als solche zu identifizieren, und in Umkehrung zu Cervantes Werk, die fantasievollen Drachen zu erkennen. Die andere Hälfte der LeserInnen bleibt an den künstlich reproduzierbaren Bildern hängen und ist verwirrt ob der widersprüchlichen Sprachbestimmungen des Autors.

Zusammenfassend kann man festhalten, dass Rezensionen zu „Der Bildverlust“, soweit sie sich mit den Intentionen und Elementen des Romans auseinandergesetzt haben, auf die vielschichtigen Problemfelder aufmerksam machen, die Handke für den Leser/die Leserin bereit hält. Der Verlust der Bilder ist nicht im materiellen, sondern im ideellen, fantasievollen Sinne zu verstehen. Etliche Passagen weisen, wie sie auch u. a. von Steinfeld angemerkt werden, auf intertextuelle Bezüge auf frühere Texte von Handke oder auch „Don Quijote“ von Cervantes hin. Aufgrund der vielen Themen, die angesprochen, aber selten detailliert behandelt werden, entsteht der Eindruck einer verwirrenden Handlung, ohne ein konkretes Ziel dabei zu verfolgen. Die Fülle sprachlicher Stilmittel und Beschreibungen, die eingeschobenen Zwischengedanken und eine immer wiederkehrende Anhäufung von Fragen verstärken dabei noch diesen Effekt. Doch wer Handke und seine Texte kennt, der weiß, dass sein Verständnis von Erzählen über ein simples Unterhalten hinausgeht. Der Leser/Die Leserin ist für ihn kein bloßer Konsument seiner Lektüre, sondern wird zu einer aktiven Rezeption und Reflexion angeregt. Die bemängelte relativ inhaltslose innere Handlung des Romans ist m. E. dabei als ein Beispiel zu lesen, als einen Spiegel, den Handke dem literarisch interessierten Menschen des 21. Jahrhunderts vorhalten möchte, um auf die Gefahren und Risiken einer allzu konkreten, phantasielosen und „realistischen“ Literatur der Gegenwart zu verweisen.

Die eifrigen Handke-LeserInnen waren sich 2002 einig, dass der Autor mit „Der Bildverlust“ ein opus magnum verfasst hat⁹. Auch Steinfeld verwendet den Ausdruck des „Gegenbuchs unserer aktuellen Literatur“¹⁰. Inwieweit dies den Tatsachen entspricht, soll nun anhand fachwissenschaftlicher Untersuchungen gezeigt werden.

An dieser Stelle sei zum ersten Mal die Thematik der Bewegung, respektive der Transportmittel, im Text erwähnt, die einhergehen mit der Geschwindigkeit des Erzählens. So durchzieht eine lineare Verlangsamung des Tempos sowohl die innere Handlung um die Hauptprotagonistin als auch die dazugehörige Erzählweise. Die „Bankenfrau“ besteigt erst ein Flugzeug, ehe sie einen Landrover benutzt, der aufgrund der Kriegshandlungen vor Ort fahruntüchtig wird, besteigt einen Bus, um schlussendlich den Rest des Weges zum Gipfel des Berges in der Sierra de Gredos zu Fuß zurückzulegen. Damit einher geht ein Stadt-Land-Gefälle, da die Frau von ihrer norddeutschen Großstadt nach und nach in die dünn besiedelten Gebiete der spanischen Hochebene vordringt.

Thorsten Carstensen liest dies als eine Allegorie, die den Bildverlust betrifft. So ist dessen Vermeidung durch das „richtige“ Erzählen, d. h. das Vordringen in ungeschriebene Gegenden der Welt, also in die literarische, geographische Peripherie, zu erreichen¹¹.

Die gängigen Bilder, also jene, die massenhaft produziert werden, sind als eine Form von Gefängnis zu verstehen. Sie verfügen über keine einleuchtenden, einmaligen und unverwechselbaren Zeitpunkte in ihrem Ursprung bzw. in ihrer Entstehung, weshalb sie auch in der Reflexion des Individuums nichts Konkretes realisieren können.

Carstensen weist auch in diesem Zusammenhang darauf hin, dass für Handke und dessen Vorstellungen Bilder zwei Funktionen haben. So sollen sie einerseits die Gegenwart und gegenwärtige Phänomene verstärken, andererseits aber auch überzeitliche Verbindungen etablieren können¹². Aufgrund dieser Positionierung ist es auch verständlich, weshalb für Handke künstlich geschaffene Bilder als solche abzulehnen sind.

Im Unterschied dazu sind die „echten“ Bilder und deren Funktionen auch immer wieder im „Bildverlust“ nach Carstensens Ansicht vertreten. So findet sich an vielen Stellen eine sehr detaillierte Beschreibung der Umgebung, die für Handke typisch ist, die aber auch die Eindrücke der Protagonistin umso mehr verstärken.

9: Van Essenberg, Oliver: Zündstoff für die Polarisierer. Letzte Änderung: 21.11.2016 - 18:36:55. Erschienen am: 01.03.2002. Online abrufbar unter: <http://literaturkritik.de/id/4770> (27.06.2018).

10: Steinfeld, Thomas: Der Marquis von Prosa. 2002.

11: Carstensen, Thorsten: Romanisches Erzählen: Peter Handke und die epische Tradition. Göttingen: Wallstein-Verl. 2013, S. 302.

12: ebd.: S. 302.

Darüber hinaus bemerkt sie aber auch, dass bestimmte bildhafte Beobachtungen sie dazu veranlassen, eine gewisse Form der Vertrautheit zu Orten wahrzunehmen, die sie zuvor nie gesehen hat.

Carstensen versteht dies als eine Form von Hyperrealität, in der Handke die Grenzen von Originalen bzw. Kopien von Bildern verschwimmen lässt und letztendlich mit dem Hinweis auf das 21. Jahrhundert zudem eine überlappende Relation von Realität und den virtuellen Welten herstellt¹³. Dies korreliert mit den bereits oben getätigten Anmerkungen der Rezensenten. Der Leser/Die Leserin ist sich zumeist nicht sicher, ob die jeweilige Beschreibung oder gar die Handlung allgemein als realistisch zu verstehen ist oder nicht. Letztendlich deutet vieles darauf hin, dass dem nicht so ist und dass Handke ganz bewusst diese Doppelbödigkeit gewählt hat, um auf die schleichenden literarischen Prozesse in der modernen Gesellschaft hinzuweisen.

Auch an die Beobachtung Carstensen, nämlich dass das Bilderkapital der „Bankenfrau“ frei von mystischen oder mythischen Elementen ist, kann aus den vorangegangenen Überlegungen angeknüpft werden. Am Beginn des Romans ist sie gänzlich involviert in die „realistische“ Welt, deren Phantasielosigkeit, beflügelt durch das kapitalistische System, den Verlust der Bilder bedeutet. Doch je mehr die Protagonistin ihre Zeit mit dem beauftragten „Autor“ und dessen Bildern verbringt, umso mehr lässt sie sich auch Zeit, erfährt und erlebt eine andere Form der Anschauung und erlangt somit letztendlich Erkenntnis über individuelle Perspektivierung.

Deswegen ist auch das Zusammenspiel der äußeren und inneren Ebene der Figuren wichtig, bei denen nicht die Bilder an sich, sondern die Beschäftigung mit den selbigen eine wichtige Rolle spielt. Das Einwirken lassen, ganz zur Ruhe kommen und sich Zeit dafür nehmen, ist hierbei essenziell¹⁴.

Die literarischen Konstruktionen von Bildern und Gegenbildern bei Handke

Die Zeit an sich ist ein weiteres interessantes Element in Handkes Roman. Wie bereits erwähnt, ist eine deutlich spürbare Verlangsamung im Verlauf der Handlung zu merken, aber darüber hinaus liefert diese Entschleunigung einen Hinweis auf die Medienkritik in diesem Werk, verschwimmen die modernen Massenbilder in rasendem Tempo vor den Augen der Menschen, ja verschwinden sogar letztendlich. Deshalb setzt Handke in seinem Text auf diesen Effekt, um die Bilder zu verlangsamen, sie zum Stillstand zu bewegen, um sie sichtbar zu machen und für eine Anschauung zu gewinnen, die letztendlich für den Erhalt der Bilder Sorge trägt.

13: ebd.: S. 304.

14: ebd.: S: 304-305.

Die Langsamkeit ist aber nicht nur in der Textrezeption als bedeutsam zu erkennen, sondern spielt auch für Handke während der Produktion des Romans eine wichtige Rolle. Er betrachtet sie als eine Notwendigkeit, damit Dinge entstehen und wachsen können, weshalb er sich selbst bei seiner schriftstellerischen Tätigkeit auch Zeit lässt¹⁵.

Während der Entstehungsphase von „Der Bildverlust“ hält sich Handke auch häufig im Freien, in der Natur auf, verschriftlicht seine Ideen bzw. Sequenzen mithilfe eines Bleistiftes. Dies kann als ein weiterer Hinweis auf bestimmte Zusammenhänge im Roman gesehen werden, steht der Bleistift mittlerweile für eine ältere, natürlichere und vor allem langsamere Form der Verschriftlichung. So ist die Textproduktion bereits eine vorgegriffene Aussage Handkes, die sich letztlich facettenreich im Werk niederschlägt. Der Bleistift als das meist genutzte Werkzeug Handkes ist dabei der vergegenständlichte Ausdruck von dessen Werk- und Kunstverständnis, ist zudem als Teil seiner ästhetischen Positionierung zu verstehen¹⁶. Sowohl die Arbeit an „Der Bildverlust“, „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ als auch „Die morawische Nacht“ verläuft jeweils langsam und stetig, ist als Pendant zur sprachlich-semanticen Ebene zu sehen. Handke selbst sieht sich als ein Zeichner einer Bilder-Schrift¹⁷. Geismayr erwähnt hierbei auch explizit Handkes Notizbücher, in denen seiner Auffassung nach ein Sprachbild zu finden ist, das bereits Bildsprache ist¹⁸. Diese Faktoren können auch in Relation zur Intention im Roman gesehen werden, versucht Handke doch in seinem Werk mittels sprachlicher Ausdrucksformen Bilder zu kreieren, die er einerseits befürwortet, andererseits aber auch kritisiert.

„Der Bildverlust“ und auch weitere Werke sind keine Abbildungen nach der Natur, sondern wie die Natur. Dies ermöglicht es ihm, Bilder vor dem Leser/der Leserin entstehen zu lassen, die abseits der kursierenden, allgemein zugänglichen (modernen) Bilder stehen¹⁹. Gleichzeitig bedeutet eine Abwendung von typischen literarischen Vertretern einen Verlust an Verständnis hinsichtlich der Rezeption dieser Bilder. Es ist also nicht nur wünschenswert, sondern notwendig, um Handkes Bilder und seine Bildsprache zu verstehen, sich Zeit zu lassen und nach den Bedingungen des Autors das Tempo nach und nach zu verringern, um sich auf die Argumente bzw. Themen einlassen zu können.

Annegret Pelz fügt dem Aspekt der Zeit noch eine weitere Ebene in „Der Bildverlust“ hinzu.

15: Von Bülow, Ulrich: Die Tage, die Bücher, die Stifte. Peter Handkes Journale. In: Kastberger, Klaus (Hg.): Peter Handke: Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift. Wien: Zsolnay 2009, S. 231.

16: ebd.: S. 231.

17: ebd.: S. 232.

18: Geismayr, Christian: „Schreibend, bleib´ immer im Bild“. Peter Handke und die Malerei. In: Jeanne Benay: „Es ist schön, wenn der Bleistift so schwingt“: der Autor Peter Handke. Wien: Ed. Praesens 2004, S. 63.

19: Von Bülow, Ulrich: Die Tage, die Bücher, die Stifte. 2009, S. 234.

Im Zusammenhang mit der „longue duree“, die auch Erwähnung im Roman findet, ist ein solcher Zeitraum von mehr als 400 Jahren als Rahmen einer einzigen Erzählung nicht durch einen kontinuierlichen zeitlichen Ablauf zu stemmen, weshalb auch Handke auf den Effekt des Zeit-Rucks setzt, d. h. ein Nebeneinander von Vergangenheit und Gegenwart zu ermöglichen. Der Verlust der diachronen Ebene zugunsten einer synchron gestalteten Geschichte wird unter dem Begriff des „epischen Zögerns“ im Text selbst bezeichnet²⁰. Dadurch erfolgt für den Leser/die Leserin eine individuelle Auseinandersetzung mit überzeitlichen Problemstellungen, die Handke zum Teil durch widersprüchliche Gegenüberstellungen von vergangenen und gegenwärtigen Bildern bedingt. Daran anschließend macht Peter Hamm eine aufschlussreiche Bemerkung:

Ich denke, daß jeder dieses Buch anders lesen wird. Marcel Proust hat gesagt: „Jeder Leser eines Buches ist der Leser seiner selbst.“ Und das ist mir sofort aufgefallen, [...], nämlich: daß ich beim Lesen die Bankfrau ziemlich vernachlässigt habe und daß ich mich vielmehr für diese Neusiedler und diese Verlorenen, diese Überlebenden interessiert habe²¹.

Somit ist also aufgrund der Vielzahl an Themen, Bildern und Ideen, die Handke auf fast 800 Seiten anspricht, eine letztendlich zufriedenstellende Interpretation nicht möglich, sondern es stellt viel mehr ein Angebot an Bilderlandschaften für den Leser/die Leserin dar, aus dem jeder einen individuellen Erfahrungs- und Erkenntnisgewinn mitnehmen kann.

Dabei können, und müssen vielleicht sogar, langweilige Passagen auftreten, denn die Langeweile ist an diesem Werk nicht als negativ zu bewerten, sondern als Unterstützung, um sich mit den fremdgewordenen Begebenheiten der Lektüre durch ein bewusstes Zeitlassen vertraut zu machen.

Der Anspruch, ein Epos in einer modernen Zeit zu generieren, kann aufgrund der Komplexität und Länge des Romans als realistisch angesehen werden. Es ist jedoch kaum als ein klassisches epochales Werk zu verstehen, da die Bedingungen, nämlich dass sich das Epos an archaischen Kulturstufen orientiert, eine Akzeptanz unmöglich machen²².

So handelt es sich also um eine Hybridform, in der vergangene und gegenwärtige Aspekte eine Rolle spielen.

20: Vgl.: Pelz, Annegret: Peter Handke: *Der Bildverlust oder durch die Sierra de Gredos* (2002). In: Kastberger, Klaus (Hg.): *Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945*. Lfg. 1. Wien: Zsolnay 2007, S. 164.

21: Pelz, Annegret: Gespräch mit Peter Hamm und Annegret Pelz. In: Kastberger, Klaus (Hg.): *Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945*. Lfg. 1. Wien: Zsolnay 2007, S. 173.

22: Vgl.: Rieger, Julia: „Bilderschnuppen und Funkenbilder“: Die Konzeption von Bildlichkeit und deren Implikationen in Peter Handkes „Der Bildverlust oder durch die Sierra de Gredos“. Wien, Univ., Dipl.-Arb. 2013, S. 32.

Die Erzählform sowie die Struktur der inhaltlichen Ebene verweisen auf den Zusammenhang mit epischen Elementen, während der Rahmen und die kontextuellen bzw. intertextuellen Bezüge eine kritische Positionierung zu modernen gesellschaftlichen Problemen anzusehen sind²³.

Nachdem bereits auf einige intertextuelle Bezüge zu früheren Texten von Handke andeutungsweise verwiesen worden ist, sollen nun etwaige Überschneidungen bzw. thematische Bezüge explizit ausgeführt werden.

So ist in „Der Bildverlust“, neben dem „Don Quijote“ und dessen Wirkung für den Roman Handkes, auffällig, dass der Bezug zu Jugoslawien durch die Kriegsthematik, respektive dessen Reportage, eine Rolle spielt. Handke spart hierbei auch nicht mit Kritik an der UNO, ist sie für ihn doch hauptverantwortlich für die journalistische Vorgehensweise während der Balkankriege²⁴.

Deswegen ist es auch nicht verwunderlich, dass ebenso in „Der Bildverlust“ ein UN- und Weltorganisationsdiplomat in der Hondareda-Hochebene auftritt, der einen klaren Hinweis auf die kritische Positionierung Handkes und auf die eben erwähnten Themen liefert. Die Personen des kleinen Dorfes in der Sierra de Gredos, die der Diplomat beobachtet, gelten dabei als ein utopischer Entwurf einer Gegengesellschaft. Sie flüchten sich an einen hochgelegenen, entrückten Ort, um sich vor der Entfremdung, den entfremdeten Bildern und Gesellschaften zu schützen.

Die thematischen Relationen des Fremden, der Entfremdung bzw. einer utopischen Erzählwelt im Gegensatz zur realen Welt, sind bereits zentral für Handkes Werk „Die Wiederholung“. Für den Hauptprotagonisten dieser Geschichte gibt es etwa gar keine richtige Heimat, sondern das Unterwegssein ist seine Heimstatt²⁵. Es ist ein ständiger Aufbruch von hier und dort für die Figur, ein Wechselspiel zwischen der Heimat und der Fremde, wobei die einzelnen Orte als Schauplätze empathischer Sinneseindrücke entstehen²⁶.

Hier ist bereits ein erster Anklang an die Bilder zu finden, an jene Bilder, die alle Sinne ansprechen und die eine direkte Erfahrung des Individuums darstellen.

In einem späteren Abschnitt in „Die Wiederholung“ wird auch der Gegensatz zwischen der sprachlichen, utopischen Friedenswelt und der realen kriegsgeprägten Gesellschaft hervorgehoben, als der Tod des Bruders der Hauptfigur im Jugoslawienkonflikt

23: ebd.: S. 32.

24: Vgl.: Rohde, Carsten: „Träumen und Gehen“: Peter Handkes geopoetische Prosa seit „Langsame Heimkehr“. Hannover-Laatzten : Wehrhahn 2007, S. 107.

25: Vgl.: Handke, Peter: Die Wiederholung. St. Pölten; Salzburg: Residenz-Verl. 2005, S. 63.

26: Rohde, Carsten: „Träumen und Gehen“. S. 56.

erwähnt wird, der aber letztendlich durch die Erzählungen des Protagonisten am Leben gehalten wird, um sein Erbe an künftige Generationen überliefern zu können:

Einen wie den Bruder zu beseitigen, der, im Unterschied zu der Unmasse der Sprecher und Schreiber, begabt war, die Wörter und durch sie die Dinge zu beleben, [...] hieß die Sprache selber – die gültige Überlieferung, die Überlieferung des Friedens – töten und war das unverzeihliche Verbrechen, der barbarischste der Weltkriege²⁷.

Es ist also diese andere Welt, ähnlich der, die Schauplatz der Erzählungen bzw. Bilder in der Hondareda-Hochebene ist, die Handke durch eine alternierende Sprach- und Erzählweise lebendig werden lässt, gerade weil sie nicht abbildet und mit Deutungen arbeitet, sondern die Dinge aus sich heraus zum Leben erweckt²⁸.

In diesem Zusammenhang sei auch noch einmal auf das Interview mit Peter Hamm und Annegret Pelz verwiesen. Der Interviewer Klaus Kastberger stellt die berechtigte Frage, woher Handke diese Bilder, die er zum Leben erweckt und gegen die medialen Massenbilder setzt, nimmt. Peter Hamm liefert dazu eine Erklärung:

Ich würde sagen: aus der Leere. Handke hat ja immer, in der Nachfolge der Mystik, diese Theorie der Leere gehabt, wo überhaupt wieder irgendwas entstehen kann. Oder das Neben, Draußen. Diese beheimateten Bilder, von denen er spricht. Das ist immer dieses Daneben, Draußen oder in der Leere, wo nichts mehr ist. Da kann wieder etwas entstehen, etwas passieren²⁹.

Es ist also kein Zufall, dass die gewählten Schauplätze abgelegene periphere Orte sind, an denen kaum ein Mensch wohnt, wie etwa das Dorf in der Hondareda-Hochebene in „Der Bildverlust“ oder das Pendant der slowenischen Karstlandschaft in „Die Wiederholung“. Doch das Gehen bzw. das Bewegen von städtischen Zentren hinaus zu den abgelegenen Orten der Welt ist nicht nur in geographischer Hinsicht erwünscht, sondern auch in literarischer. Der Leser/Die Leserin soll aktiv zum Umherschweifen in der Welt der Prosa angeregt werden, um die Gegenbilder, respektive Gegenbücher, zur aktuellen Gegenwartsliteratur zu erkennen. Trotz all dieser Gemeinsamkeiten der beiden Romane ist jedoch auch ein wichtiger Unterschied anzumerken. Während „Die Wiederholung“ eine Erzählung über ein Individuum und dessen Positionierung darstellt, handelt es sich in „Der Bildverlust“ um einen weitaus

27: Handke, Peter: Die Wiederholung. S. 215-216.

28: Rohde, Carsten: „Träumen und Gehen“. 2007, S. 58.

29: Pelz, Annegret: Gespräch mit Peter Hamm und Annegret Pelz. 2007, S. 175.

größeren Rahmen, eine Form von Gesellschaftskritik, die sich zudem noch um eine historische, epische Dimension erweitert³⁰. Neben diesem intertextuellen Zusammenhang finden sich noch etliche weitere Hinweise auf frühere Schriften Handkes. Besonders in Bezug auf den Gedanken der peripheren literarischen Gebiete wäre auf „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ zu verweisen, in dem Handke bereits eben diesen einführt und in „Der Bildverlust“ laut Carstensen zum Abschluss bringt³¹.

So sind es gerade die unbeachteten, „leeren“ Räume, die der Autor mit Bedeutungen, Bildern füllt, wodurch der Raum zu einem gehaltvollen Ort wird. Es handelt sich hierbei meist um Schauplätze, die durch fiktive, phantastische Inhalte gefüllt werden, die aber aufgrund ihrer Verortung in der Erzählung durch die mediale Verschriftlichung einen Anspruch auf Faktizität erhalten³². Es handelt sich also tatsächlich um eine Form des Schöpfungsaktes, wenn Handke eine Gegenwelt entwirft, die aus zuvor inhaltslosen Räumen besteht, aus der Leere, wie Peter Hamm es formuliert hat, und die durch den Schriftsteller mit mythischen, phantasievollen Vorstellungen gefüllt werden. Diese Orte, die er entstehen lässt, sind essenziell und notwendig für das Überleben der Kreativität des Autors. Sein Schaffen bzw. seine Existenz kann nur durch die individuell kreierten Schauplätze legitimiert, respektive erhalten werden. Die „Niemandsbucht“ gilt dabei für den Autor als ein „anderer Ort“, ein „Gegenort“³³.

Es finden sich also nicht nur semantische, sondern auch sprachliche Hinweise auf eine Relation zwischen den beiden Romanen. Handke legt somit offensichtlich einen großen Wert auf die Welt des Phantastischen, die Orte von Magie und Mystik, die am Leben zu erhalten sind. Dazu lässt er seine Protagonisten in Räume vordringen, die (noch) frei von Bedeutung sind, die kaum oder gar nicht vom Menschen erschlossen sind und somit keine Überladung mit Bildern bzw. Bezeichnungen erfahren haben.

Die bereits genannten „Gegenorte“, die Handke in seinen Romanen entwirft, basieren auf den Überlegungen Foucaults, der diese Orte als Heterotopien bezeichnet. Es handelt sich dabei um die Vorstellung eines Raums bzw. mehrere Räume, die, im Gegensatz zur Wirklichkeit, einen höheren Grad an Ordnung aufweisen und als ein funktionierendes abgeschlossenes System bezeichnet werden können³⁴.

30: Carstensen, Thorsten: Romanisches Erzählen. 2013, S. 299.

31: ebd.: S. 302.

32: Vgl.: Schuller, Albin Anton: Der Autorschaftsdiskurs im Werk Peter Handkes. Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2013, S. 65.

33: ebd. S. 66.

34: Vgl.: ebd. S.66-67.

Diese Abgeschlossenheit bedingt, dass sie abseits der realen Welt liegt, aber dennoch einen Zugang zum jeweilig anderen Bereich ermöglicht, weshalb es auch denkbar ist, mehrere Heterotopien an ein und demselben Ort wirken zu lassen. Und genau das bezweckt Handke in „Der Bildverlust“ durch die Überschneidung bzw. Überlappung von vergangenen und gegenwärtigen historischen Räumen. Jede angeführte Welt, sei es dabei die von Karl V. oder die der Bankenfrau, ist für sich in sich geschlossen und besitzt eine bestimmte Ordnung, die aber durch die Wirkung der Gleichzeitigkeit, die der Autor im Roman erzielt, als wirr und nebulös erscheint.

Gelingt also das Erkennen der einzelnen Heterotopien, der dargestellten Räume und Orte nicht, steht also das Bezeichnende für nichts Konkretes mehr, so gelangt der Leser/die Leserin unweigerlich zur Erkenntnis, dass es sich um ein Phänomen der massenmedialen modernen Welt handelt, die Handke aufgrund ihrer Geschwindigkeit und aufgrund der verzerrten künstlichen Bilder kritisiert. Ein heterotopischer Raum, wie ihn Handke bereits mehrmals in seinen Werken entworfen hat, ist also insofern der Realität entgegenszusetzen, um eine notwendige Simplifizierung herbeizuführen, die den Rezipienten/die Rezipientin die Unterscheidung zwischen „echten“ und künstlichen Bildern verstehen lässt.

Zur Veranschaulichung soll die folgende Textstelle dienen:

An einer Stelle jetzt wieder Tropfen wie von Nasenblut, im Spielwürfelmuster: einer von den nicht wenigen Passagieren, die gegen eine Glaswand geknallt waren, die bei einer Spiegelung von außen sich im Freien geglaubt hatten? Leuchtende Weltkarten und sich wie vierdimensional drehende Globen allerwärts – war das noch der Atlas der Fernen damals aus der Kindheit? Atlas der Fernen jetzt eher beim Blick aus meinem hiesigen Zimmerfenster? Wo wollt ihr alle nur hin, bei euch aufgeschwatzten und aufgezwungenen Zielen, zu Stunden, an Tagen und für eine Zeitstrecke, die wiederum nicht in eurer Hand liegt, die ihr euch fremdbestimmen lassen müßt und die allesamt, Ziel, Abfahrts- und Rückkehrstunde, Dauer, nichts zu schaffen haben sowohl mit eurer einstigen und vielleicht immerwährenden Reiselust als auch eurer weiterhin möglichen – durch diese Geld- und Computer-Diktatur jedoch unmöglich gemachten – spontanen Aufbruchssehnsucht? Widersprachen die zeitgenössischen Reisezwänge nicht dem Recht auf Freizügigkeit, einem der Grundrechte der Verfassungen³⁵?

35: Handke, Peter: BV. S. 96.

Es sind diese, zum Teil offenen und zum Teil versteckten, Botschaften, die Handke für seine Leserschaft bereithält, die zugleich kritisch hinterfragen und eine Alternative für die literarische Welt entstehen lassen. Denn es gelten Reiseerzählungen nicht als solche, wenn diese unter Zwang oder Fremdbestimmung entstehen, da dies gleich bedeutend ist mit einer Reiseerfahrung, wie sie überall und von jedem erlebt werden könnte, während das reisende Individuum weder Fernweh noch eine Aufbruchsstimmung verspürt. Das Reisen verkommt somit zu einem medialen Ereignis eines gesellschaftlichen Habitus: Die Ferne sehen, weil man es muss und nicht, weil man es möchte.

Eine gänzlich andere Reise unternimmt die Hauptfigur Handkes in „Der Bildverlust“, wie dies auch von Weymann beschrieben wird: „Wird die im Romangeschehen statthabende räumliche Bewegung als [...] Umsetzung des geistigen Wandels interpretiert, so erscheint die Reise als eine Entwicklungsreise: Die Frau ist letzten Endes auf der Suche nach sich selbst³⁶.“ Führt man diesen Gedanken weiter, so erscheinen die Transportmittel, deren Geschwindigkeiten mit fortschreitender Erzählung immer langsamer werden, als ein etappenweiser Entschleunigungsprozess, um der Selbstreflexion mehr Zeit und Raum zu geben. Dies gipfelt am Ende des Romans in jener Szene, in der die Bankenfrau nun ihren persönlichen Bildverlust erlebt, als sie in eine Farngrube stürzt und auf erzählerischer Ebene der letzte Höhepunkt damit eingeläutet wird:

Es gibt mehrere Erzählvarianten über die Gründe oder Anstöße, welche die Verunglückten des Bildverlusts an jenem frühen Morgen im Herzen der Sierra de Gredos wieder auf die Beine und aus dem Farnloch heraus und zurück auf den Weg gebracht haben. Der Leser entscheide, welche der Gründe ihm glaubwürdig – was vielleicht weniger zählt –, oder einleuchtend – was vielleicht mehr zählt –, oder so irrwitzig erscheinen, daß sie, ohne das eine oder das andere zu sein, vielleicht am meisten zählen³⁷.

Mehrere Dinge sind an dieser Stelle bemerkenswert. Zum einen, dass der Roman sich aus der Sicht der Leserschaft erneut verändert. Über mehrere hundert Seiten werden die LeserInnen aufgrund mehrerer und eventuell auch gleichwertiger Erzählinstanzen irritiert. Während die Bankenfrau ihre Geschichte von einem Autor niedergeschrieben haben will und gleichzeitig beide innerhalb des Werkes die Möglichkeit haben, erzählerisch zu wirken, treten noch weitere Erzählfiguren auf.

36: Weymann, Ulrike: Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos. Die Signifikanz des Wege- und Reisemotivs für die Schreibpraxis Peter Handkes. In: Brittnacher, Hans Richard und Klaue, Magnus (Hg.): Unterwegs. Zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert. Köln; Weimar; Wien: Böhlau 2008, S. 233.

37: Handke, Peter: BV. S. 726-727.

So etwa bei der Beschreibung einer Szene in der Sierra de Gredos, bei der die hierhin Geflüchteten ein Lied anstimmen:

Und jemand, wer?, sang auf diesen Befehl auch schon aus voller Kehle und voller Brust, die einzige Zeile eines gleich wieder von dem inzwischen angeschwellenen Vorabendgetriebe und auch dem Getöse der Müllwagen geschluckten Lieds (welches später, so hätte es der sich wieder einmal einmischende, die Geschichte zur Legende abschwächende apokryphe Erzähler jedenfalls gern gehabt, „zur Hymne der verschwundenen Gemarken werden sollte“).³⁸

Es befinden sich also mehrere Erzählinstanzen in Handkes „Der Bildverlust“ und darüber hinaus widersprechen sich diese oder diskreditieren die anderen in deren Glaubwürdigkeit. Der Sinn und Zweck des Ganzen wird ersichtlich aus dem vorangegangenen Zitat: der Leser/die Leserin ist dazu aufgefordert, die Geschichte aus ihrer eigenen Perspektive zu betrachten, ohne sich dabei auf die Erzählung der Autoren oder Figuren zu verlassen. Die Fremdbestimmung durch den Erzähler ist zu vermeiden, um den direkten Austausch zwischen Werk und Rezipient zu begünstigen. Doch ist insofern eine Beeinflussung seitens Handke vorhanden, als er eine Wertigkeit in weiterer Folge einführt: der Leser/die Leserin entscheiden solle, was glaubwürdig, einleuchtend oder irrwitzig ist, wobei die letzte Variante, und hier kommt ein entscheidendes Wort, vielleicht am meisten zählt. Zudem lässt Handke eine Auswahl an Varianten folgen, die der Leserschaft natürlich nicht die völlige Wahl lässt, aus welchem Grund die Hauptfigur das Loch wieder verlassen kann.

Da es sich jedoch um einen zentralen Moment der Handlung handelt, erscheint es umso bedeutsamer, dass die LeserInnen eine Entscheidungsfreiheit haben, wie das erste Bild nach dem Bildverlust aussehen mag.

Denn schließlich ist diese Reinkarnation der Bilder auch erst der Anlass der Bankenfrau ihre Geschichte von einem Autor aufschreiben zu lassen. Der Roman, der davon erzählen würde, ist das Ende von „Der Bildverlust“. Weymann formuliert dies treffend: „Der Roman Bildverlust entpuppt sich als Metaroman, der sein eigenes Entstehen in die Handlung miteinbezieht und reflektiert: Der prozessuale Charakter der Reise spiegelt den produktionsästhetischen Schreibakt, die räumliche Fort-Bewegung die Textbewegung“³⁹.

38: Handke: BV. S. 657.

39: Weymann, Ulrike: Die Signifikanz des Wege- und Reisemotivs. 2008, S. 234.

Auf eine ähnliche Art und Weise beschreibt Previsic die Dualismen bzw. Gegensätze, die Handke in diesem Roman entwirft:

Die Interaktion zwischen multiplem Erzählmodus und multipler Raum-Zeit-Verschränkung wird nicht nur unterlegt von einem immer wieder beschworenen „Rhythmus“; vielmehr durchzieht den ganzen Roman eine Ambivalenz zwischen Dystopie und utopischem Gegenentwurf, zwischen allgegenwärtiger Kriegserfahrung und „Enklavisierung“ des Poetischen, zwischen Ökonomisierung und Naturhaftigkeit, [...] ⁴⁰.

Previsic bezieht sich in weiterer Folge auf mehrere Elemente der Geschichte, die seine These untermauern. In Bezug auf Ökonomisierung und Naturhaftigkeit etwa ist auffällig, dass die Bankenfrau schon aus Berufsgründen viel mit wirtschaftlichen Angelegenheiten zu tun hat. Zudem lebt sie an einem Ort, der wie folgt beschrieben wird: „Und ihre Stadt, am Zusammenfluß gleich zweiter Ströme, bildete etwas wie ein Zentrum der Zentren. Wie seinerzeit Augsburg mit den Fuggern [...], aber weniger des Reichtums als des Schaltens und des Waltens ⁴¹.“ Unter Berücksichtigung auf den Verweis der *longue duree* schlägt Handke mit seiner Hauptfigur eine Brücke zwischen den Jahrhunderten und lässt scheinbar Getrenntes durch seine Sprachspiele vergleichbar werden ⁴².

Politik und Kunst in Symbiose im Bildverlust

Die Heimatstadt dieser Frau ist jedoch nicht ihr einziger Herkunftsort, denn aufgrund ihres Namens und des Verwandtschaftsverhältnisses zu ihrem Bruder ist auch das ehemalige Jugoslawien von Bedeutung:

Und da, so seine Überzeugung, sein Vater- und Mutter-Volk nur noch eine „staatliche Propagandalüge“ war und als Volk, Minderheit, Einwohnerschaft und überhaupt „nicht und für nichts mehr in Frage kommt“, hatte er für sich ein anderes Volk gewählt, „das einzige weit und breit“, so wieder seine Überzeugung, „das den Namen noch verdient“; [...] ⁴³

Dass es sich hierbei um den einstigen Balkanstaat handelt, erfahren die LeserInnen bereits wenig später, da der Bruder auf dem Weg zu „seinem neuen auserwählten Volk“ war, das mit seinem Angrenzstaaten im Krieg lag ⁴⁴.

40: Previšić, Boris: Handkes Weltentdeckung in topographischen Palimpsesten. Der Bildverlust und der Rhythmus. In: Estermann, Anna (Hg.): Schreiben als Weltentdeckung: neue Perspektiven der Handke-Forschung. Wien: Passagen-Verl. 2014, S. 245.

41: Handke: BV. S. 47.

42: Previšić, Boris: Handkes Weltentdeckung. 2014, S. 246.

43: Handke: BV. S. 294.

44: ebd.: S. 295.

Spuren dieser Art, die auf Konflikte im ehemaligen Jugoslawien verweisen, kann die Bankenfrau auch in der Sierra de Gredos entdecken, da auch hier verschiedene Ethnien auf engem Raum zusammenleben, es Täter und Opfer gibt, sowie die Flüchtlinge sich in der Hochebene eine Zuflucht suchen. Die Gemeinschaft löst sich für die Hauptfigur in kleine Splittergruppen auf, die „wie mit Absicht grundanders“, sprechen, obwohl sie derselben Sprachfamilie angehörten und die ihre kleinen sprachlichen Eigenheiten in „einer größtmöglichen Ansammlung“ vor sich hertragen. „[...] und solcherart eine jede Entität eine als neu erklärte Sprache im Vorbeimarschieren in den Raum pflanzend, standartenhaft als eine Herausforderung; [...]“⁴⁵

Worin besteht jedoch der Zusammenhang zwischen einer spanischen Hochebene und dem Balkan? Es handelt sich um ein Sprachspiel auf mehreren Ebenen. Zum einen lässt Handke neben arabischen und spanischen Spracheinflüssen auch slawische Wörter in der Sierra existieren, so etwa mit dem Ort Milesevo als Anspielung auf das orthodoxe Kloster Manastir Mileseva⁴⁶. Diese Vermischung bezieht sich auf Räume und insbesondere auf Sprachräume. Des Weiteren eröffnet Handke durch das Auftreten von Karl V. und Don Quijote eine größere Zeitachse, die Eingang in den Roman findet und die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart verschwimmen lassen.

Beide Elemente werden zu einem bestimmten Effekt genutzt, nämlich um die Spuren der gegenseitigen Beeinflussung zu demonstrieren, gleichsam „die reinste Form des Erzählens“, wenn es sich selbst erzählt:

So sehr sich mitteleuropäische, byzantinische, maurische, osmanische Einflusszonen verschieben, so sehr hinterlassen sie ihre Spuren in den Grenzländern – symbolisiert in Polvareda [...]. Die Polvareda als „Halluzinationserzeugerin“ mimt nicht nur Kriege [...]. Sie ist der Begegnungsort mit Karl dem Fünften⁴⁷

Hierin ist auch der Grund für Handkes Interesse an den abseits gelegenen und vermeintlich uninteressanten Orten zu finden, da sie, über eine längere Zeitdistanz gesehen, Schauplatz bedeutender Erzählungen sind bzw. sein können.

45: Handke: BV. S. 240.

46: Previšić, Boris: Handkes Weltentdeckung. 2014, S. 248.

47: ebd.: S. 249-250.

Der Ortswechsel zwischen Spanien und Jugoslawien kann auf einer höheren Ebene gleichsam als Perspektivenwechsel verstanden werden, um die Leserschaft zu einem selbstbestimmten und kritischen Urteil kommen zu lassen. Bilder im Sinne Handkes sind also keineswegs abgeschlossen und zu jederzeit gleich, sondern sind je nach Raum- und Zeitgefüge dynamisch und veränderlich. Dass dies die künstlichen medialen Bilder nicht leisten können, demonstriert er anschaulich anhand der Reportage der Kriegsszenen.

In Form eines Radioberichts erfährt der Leser/die Leserin von Kriegsvorkommnissen. Jene in der Gegend von Nuevo Bazar, in der sich die Hauptfigur zu diesem Zeitpunkt befindet, werden sie als „vereinzelte Kämpfe“ oder „sporadische Scharmützel“ abgetan. Der wirkliche Krieg findet laut Radiomoderatoren „völlig“ woanders statt, nämlich in Afrika. Doch hat das Wort „Krieg“ eine essenzielle Bedeutung für mediale Inszenierungen:

[...] „der“ Krieg, eine Weltnachricht: und wie doch die beiden Sprecher von Radio Nuevo Bazar, Mann und Frau, beide hörbar sehr jung, in ihrem rasanten Frage-Antwort- und auch Erzählspiel zu diesem realen allseits anerkannten Krieg so spürbar bei ihrer Sachen waren. Der Krieg dort in Afrika – im übrigen gar nicht so viel entfernter als die Sierra -: das war die Sache; das war es; dort spielte es sich ab; und was tut ihr hier, was tun wir Jungen hier in der Angelegenheit?⁴⁸

Krieg seitens der Außenberichterstatter als etwas Sensationelles und Aufregendes, etwas mit dem man Zuhörer gewinnen kann. Und doch wird aufgrund der Erzählung klar, dass es sich um zwei Moderatoren handeln muss, die nicht nur sehr jung sind, sondern auch selbst solch ein Geschehnis nie erlebt haben. Spielerisch erfolgt ein Bericht über eine ernste Sache, die dem Leser/der Leserin unweigerlich als Groteske vorkommen muss. Und Handke setzt seine Kritik an der Medienberichterstattung weiter fort:

Dabei erzählten die zwei Sprecher fast nur weiter, was dort in dem afrikanischen Kriegsgebiet erzählt wurde. „Erzählen“, das war in ihren Kriegsmeldungen ein sich nach jedem Satz wiederholendes Wort, und sowie ein Hergang, jeweils einer von Massentod und –verderben, damit eingeleitet wurde, galt er auch schon als bewiesen; „erzählt“ hieß, was den Krieg betraf: so und nicht anders; kein Zweifel möglich; [...] Und den Gipfel der Unbestreitbarkeit machte es aus, wenn man dem, der „erzählte“, zusätzlich noch den Zeugen-Rang zusprach [...] eine größere Wahrheit war nicht wißbar[sic!].⁴⁹

48 Handke: BV. S. 231.

49: ebd.: S. 231-232.

Fast schon zynisch wird hier die „Erzählweise“ des Journalismus und dessen Methoden analysiert. Von Gerüchten, die zu Tatsachen erklärt werden, bis zu Zeugen, die lediglich die eine und absolute Perspektive bestärken sollen, anstatt möglichst die verschiedenen, zum Teil widersprüchlichen Ansichten darzulegen, reichen Handkes Vorwürfe.

Auf dieser Mikroebene wird erneut sichtbar, gegen welche falschen und künstlichen Bilder Handke ankämpft und wie eine Alternative für die Literatur aussehen kann.

Den Bildverlust zu bekämpfen und von ihm zu erzählen, sind unterschiedliche, wenngleich sachlich benachbarte Vorhaben; in dem Buch „Der Bildverlust“ werden beide Anliegen durch ein Schreib- und Reiseprogramm ästhetischer Intensivierung miteinander verzahnt, ohne dass dabei ihre stilistische Differenz ausgeblendet oder nivelliert würde. Vielmehr verfährt die Erzählform durchweg zweisträngig, indem sie einen zivilisationskritischen Diskurs mit einer topographischen Handlungslinie verflacht. Wie zwei gegengleiche Komplementärstücke fügt der Text das Thema der flachen Bildlosigkeit und das Thema des erkundeten Reliefs ineinander, so dass beide daran Kontur gewinnen.⁵⁰

Die Konkretisierung von erzählenswerten bzw. erzählarmen Geschichten wird in vielerlei Variationen geschildert und verfolgt nicht immer zwingend die gleiche Absicht. Es befinden sich Botschaften an die Leserschaft darunter, aber auch eine Abrechnung mit dem gegenwärtigen journalistischen „Erzählstil“ sowie den zeitgenössischen literarischen Ausprägungen. „Der Bildverlust“ ist ein Gegenbuch hierzu in mehrfacher Sicht. Es ist ein Roman und doch kein Roman in konventioneller Sicht, da es zugleich auch ein Metaroman über das eigene Erzählen ist.

Die Reise von Deutschland nach Spanien, immer wieder unterwandert von Anspielungen an die Geschichte des Balkans, stehen den Einschüben von historischen wie literaturgeschichtlichen Elementen, jeweils beispielhaft mit Karl V. und Cervantes Werk „Don Quijote“, gegenüber. Zu keinem der erwähnten Punkte würde die Möglichkeit bestehen zu sagen: Dies wurde ins Werk aufgenommen, weil...; oder: Der Bezug zu Cervantes weist auf folgendes hin: ...; denn dies würde den Ansprüchen von Handkes Roman nicht gerecht werden. Vielmehr müssen die einzelnen Aspekte eingehend beleuchtet werden, ihre Mehrdeutigkeit und Widersprüchlichkeiten als solche anerkannt werden,

50: Honold, Alexander: Der Erd-Erzähler: Peter Handkes Prosa der Orte, Räume und Landschaften. Stuttgart: J. B. Metzler 2017, S. 480.

da sie bewusst geschaffen worden sind, weil eine einfache klare Antwort in zivilisationskritischen Diskursen aus Sicht des Autors Handkes ausbleiben und in der Bewertung des literarischen Werkes dem individuellen Leser/der Leserin überlassen werden muss. Honold bringt diesen Zusammenhang auf den Punkt:

Die Erzählung vom Bildverlust führt in eine ausgesprochen vielstimmige Klang- und Denkwelt hinein, in der sich wie selbstverständlich das Vokabular von slawischen, spanischen und arabischen Wendungen zwanglos durchmischen. Auf diese Weise gelingt es suggestiv, das Wirklichkeitsregime der territorial identifizierbaren Namen abzustreifen – wie schon in der Chronik aus der »Niemandsbucht« scheint dies von Beginn an ein zentrales Anliegen der Textverfertigung zu sein. Die Bewegungsrichtung, klar vorgegeben, führt von den Referenzmarkierungen der Außenwelt weg und in den Raum der erzählten Geschichte hinein.⁵¹

An dieser Stelle müsste noch ein weiterer Einschub gemacht werden, und zwar in Bezug auf das Reisen bzw. die (tatsächliche?) Reise, die die Bankenfrau unternimmt. Bereits früh im Roman, als sie sich auf dem Weg zum Flughafen befindet, wird in der Fantasie der Protagonistin diese Bewegung durchgeführt:

Im Abflug war es, als sei es nicht mehr, wie noch gerade am Morgen, Anfang Januar; als liege der Winteranfang längst hinter einem, und man befinde sich, bei tiefen dunklen Vorregenwolken, irgendwann mitten im Jahr, oder die Handlung werde fortgesetzt zumindest einen guten Monat später. Eine Distel ragte aus der Betonpiste. Die Waldrebenbüsche unten dann am Pistenrand verblüht, kein Silberglanz mehr in dem Grau; und auch ihre winterliche Girlandenform welk durchhängend. Und eine dieser verbrauchten Girlanden im Starten hinauf an ihre Fensterluke wirbelnd und gegen das Glas der Flugzeugluke schlagend mit einem weltfernen Geräusch, wie an eine Kutschentür. Und Augenblicke vorher das Rumpeln der Räder als das eines Busses in den Schlaglöchern einer Pyrenäenstraße. Und draußen auf dem Rollfeld dahinstiebend und sich überschlagend die losgerissenen Dornstrauchkugeln aus der Prärie, in Schwaden von Wüstenstaubwolken die bildgleiche Vorwegnahme der Sequenz, eine Stunde oder wieviel? später, des Films des über den Köpfen der Passagiere laufenden Films, sichtlich gedreht in dem Nacktbraun, dem wie endgültigen und unveränderlichen, des iberischen Tafellandes, in welches das nordwestliche Grün da längst übergegangen sein wird.⁵²

Das tatsächliche Geschehen und die poetischen Beschreibungen entrücken, Raum und Zeit ergeben keine lineare respektive simple Einheit, sondern werden in einem größeren Kontext gedacht.

51: ebd.: S. 485.

52: Handke: BV, S. 103.

Das Erinnern an Kutschen durch Geräusche, die losgerissenen Dornstrauchkugeln, Wüstenstaubwolken und viel mehr, das bereits die Assoziation an eine Landschaft im südlich gelegenen Spanien, jedoch zu einer Zeit, die bereits weiter zurückliegt und auch einem Western-Film entsprungen zu sein scheint⁵³.

Diese Doppelung des Reiseerlebens kann zu Verwirrungen führen, ist aber auf die Gänge des Romans gesehen ein Dualismus, der explizit gewollt erscheint:

Und von neuem sich an die Luft wendend, an die Motorhaube, in die Fahrtrichtung, südwärts, Sierra- und Mancha-wärts: „Was für ein Durcheinander. Und doch das Leben. Das große Leben. Wie groß ist das Leben her mit dem Buch. Du mußt meine Geschichte aufschreiben, unsere Geschichte. Wie verloren man sonst ist. Der Gipfel, die Siege und die Triumphe als die ärgste Verlorenheit! Man muß für Dauer sorgen.“⁵⁴

Es ist der Entstehungsprozess des eigentlichen Romans, die Gespräche und die performative Darstellung, die die Gedankenwelt, Erinnerungen und die Realität in „Der Bildverlust“ verschmelzen lassen und für den Leser/die Leserin, wie auch von der Bankenfrau beschrieben, als Durcheinander erscheinen lassen „und doch das Leben“. Nur durch das Aufschreiben ihrer Geschichte, und dies wird somit nicht nur ihre Geschichte, die sie festhält, sondern auch die Erzählung des Autors und in weiterer Folge auch dessen LeserInnen, erhält sie sich selbst und ihre Bilder in Erinnerung, bleibt etwas von ihr auf Dauer bestehen, was im großen Gegensatz zu ihren beruflichen Erfolgen steht. Zugleich bedeutet dies eine Einbettung in einen größeren Kontext, zeitlich wie auch räumlich, wodurch eine dynamische Entwicklung der Handlung vorangetrieben wird, an der jede noch so kleine Figur beteiligt werden will: „Warum läßt du nicht auch mich ein Kapitel für dein Buch schreiben? Oder wenigstens einen Absatz?“⁵⁵ Diese Frage wird vom Koch eines Gasthauses mit dem Namen „Der balkanische Hof“ gestellt, als die Protagonistin dort einkehrt.

Es sind diese und viele weitere kleine Details, die aufmerksame LeserInnen identifizieren müssen, um dem „modernen Mancha-Autor“ auf die Spur zu kommen. Cervantes schrieb einst den „Don Quijote“, um die Zeit des Rittertums in der Fantasiewelt der Erzählungen weiterleben zu lassen, als sich die Gesellschaft in einer Wendezeit befand. Handke tritt mit „Der Bildverlust“ nun in seine Fußstapfen, indem er das phantastische und irrwitzige Erzählen dem allzu realitätsnahen journalistischen Schreiben entgegenhalten will. Dies ist gleichzusetzen mit einem Aufgeben von Fremdbestimmungen und auktorialem Erzählen und hin zu Geschichten, die erst in ihrer Lektüre ihre individuelle Handlung und Botschaft erhält. Bis sie schlussendlich einmal

53: Honold, Alexander: Der Erd-Erzähler. 2017, S. 519.

54: Handke: BV, S. 209.

55: ebd.: S. 189.

folgenden Punkt erreichen wird: „Die Geschichte erzählt [...] Und weiter erzählt die Geschichte, [...]“⁵⁶

Dass dies eigentlich im Vordergrund steht, und nicht die anfangs bei den LeserInnen evozierte Reise, beschreibt Hummel folgendermaßen:

Auch wenn es sich im Bildverlust bei der Fortbewegungsart der Heldin um eine Wanderung zu handeln scheint, deren Ziel- und Endpunkt ihr Biograph in der Mancha darstellt, setzt sich der Weg doch aus tageweisen Spaziergängen zusammen, da die Route neben dem Endpunkt hinter der Sierra keine fixen Etappenziele und so auch im Text kein geradliniges Erzählen kennt.

Die einzige vorausgeplante Relaisstation – Ávila Sierra de Gredos – wird nicht erreicht, sondern spontan umgangen.⁵⁷

Das Gehen steht im Vordergrund und weniger eine zielgerichtete Bewegung, womit dies auf einer metaphorischen Ebene dem literarischen Verweilen, Schwelgen und Genießen verbunden ist, da ein geradliniges Erzählen respektive Wandern im Widerspruch zum Betrachten der Peripherie und der schriftstellerischen Leerstellen, die für Handke essenziell ist, stehen würde.

An manchen Stellen scheint sich Handke sogar über die chronologische Struktur innerhalb einer Erzählung lustig zu machen, wie folgendes Beispiel zeigen soll: „Doch ist es hier noch nicht so weit. Eins nach dem anderen – die Episode oder Station eben war ein Vorgriff: erst hat die Geschichte eingehender von der Frau Wanderin und ihrer Begegnung mit den Leuten in der Gipfelflursenke von Hondareda zu handeln“⁵⁸.

Da dieser Satz im letzten Drittel des Buches steht und der Leser/die Leserin bis zu diesem Zeitpunkt oft mit gegenteiligen Sequenzen konfrontiert wurde, ist ein ironischer Unterton kaum abzusprechen.

Abschließend soll nur noch ein letzter Punkt über den Bildverlust angemerkt werden und dies in Bezug auf den ästhetischen Gehalt der Bilder. Es werden nicht nur jene Bilder kritisiert, die künstlich geschaffen worden sind, sondern auch solche, die nur noch mit negativen respektive schrecklichen Botschaften aufwarten können. So sei es nach Honold die Aufgabe der Leserschaft, durch Handkes Werk darauf aufmerksam zu machen, dass es an ihnen liegt, alternative Bilder zu erzählen bzw. zu tradieren als ein friedensstiftendes und –erhaltendes Ziel für die Zukunft:

56: Handke: BV, S. 589-591.

57: Hummel, Volker-Georg: Die narrative Performanz des Gehens: Peter Handkes „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ und „Der Bildverlust“ als Spaziergängertexte. Bielefeld: Transcript-Verl. 2007, S. 198.

58: Handke: BV, S. 536.

Indem die Protagonistin sich selbst und ihrem Vertragsautor darüber Rechenschaft ablegt, was ihr die Bilder bedeuten und wie diese in ihr Raum gewinnen, wird dem Erzählgespann und auch den mitgehenden Lesern zunehmend klar, dass letztlich das gesamte Projekt der Sierra de Gredos-Durchquerung im Kontext dieser Selbstbefragung und Überprüfung des eigenen Bild-Empfindens zu sehen ist, und dass die Reise ihren eigentlichen Beweggrund darin hat, mit vollem Einsatz dem Schwinden der Bilder nachzugehen.⁵⁹

Es gilt also auch den medialen Bildern der Sensation, des Schreckens und des Krieges, jene einer möglichen Harmonie, des Friedens und der Sensibilität entgegenzuhalten.

Honold argumentiert dabei, dass die Bankenfrau somit eine Versuchsperson wäre, wenn sie ihre Reise mit der Absicht antritt, ihr Bildergut von einem Autor verschriftlichen zu lassen und gleichzeitig sich den „unguten Begleiterscheinungen der Gegenwart“ auszusetzen⁶⁰.

Der Ausgang bleibt jedoch offen, denn der Roman endet, wie bereits gesagt, an jener Stelle, an der die Geschichte vollständig verschriftlicht werden würde. Doch könnte eine Auflösung dieser Situation aus der Sicht Handkes gar nicht so wichtig erscheinen, da die

Aufmerksamkeit auf der Bewusstmachung und Aktivierung der Leserschaft liegt.

Und vielleicht ist deshalb auch die Schlüsselszene in der Farngrube so bedeutsam in diesem Zusammenhang. Wenn die Bankenfrau als eine von vielen Personen mit einem Bilderkapital angesehen wird, so ist auch das Erlebnis des Falls in ein dunkles Loch und das (eventuelle) Entkommen ein individueller Prozess. Es gibt für den dargestellten Konflikt keine absolute und endgültige Lösung, weshalb Handke dem Leser/der Leserin zehn verschiedene Varianten vorführt.

Richtig und falsch sind als Kategorien unangebracht, wenn es um den Erhalt des Phantasievollen oder gar Irrwitzigen, wie der Autor es nennt, geht. Wichtig ist und bleibt, dass es jene Bilder gibt, die erzählenswert sind und das in all ihrer Vielfalt, denn das Erzählen birgt ein friedensstiftendes Konzept in sich, das sich zu erhalten lohnt. Nicht das Bekämpfen der anderen Bilder steht hierbei im Vordergrund, sondern lediglich deren Reduktion um ein Gleichgewicht literarischer Botschaften und Inhalte erzeugen zu können.

Zusammenfassend gilt es nun, die wichtigsten Punkte zu rekapitulieren, um Handkes künstlerischen Perspektiven darzulegen und von jenen abzugrenzen, die er in „Der Bildverlust“ kritisiert und zum Teil auch mit einem ironisch sarkastischen Unterton erwähnt.

59: Honold, Alexander: Der Erd-Erzähler. 2017, S. 488.

60: ebd.: S. 489.

Eine Analyse des Verlustes der Bilder

Tritt man mit den konventionellen Vorstellungen an die Lektüre eines Romans heran, d. h. der logischen Verkettung einer Handlung, ein durchgehendes Thema, durchleuchtete Innenleben von Figuren, etc. so muss es bei „Der Bildverlust“ unweigerlich zu Missverständnissen und Irritationen kommen. In Erwartung eines Reiseromans, und das nicht nur aufgrund des weiterführenden Titels „Durch die Sierra de Gredos“, wurden Rezensionen verfasst, die mit den üblichen „Eigenheiten“ des Autors Handke zwar rechneten, jedoch überrascht waren über das Ausmaß an zeitlichen und räumlichen Sprüngen, den vermeintlich nicht zusammenhängenden Einzelsequenzen und der kaum erkennbaren Handlung. Denn gerade was den letzten Punkt betrifft, ergibt sich auf einer oberflächlichen Ebene ein dürftiges Bild: Eine Frau, die beruflich häufig mit ökonomischen Angelegenheiten zu tun hat, unternimmt eine Reise von Deutschland nach Spanien in die fiktive Hochebene der Sierra de Gredos, um dort einen Autor zu treffen, der ihr Leben verschriftlichen soll. Es erscheint als eine Beschreibung einer Selbstfindungsreise, bei der neben detaillierten Naturstudien auch Eindrücke über die ansässigen Menschen geschildert werden, sowie das Bedürfnis der Bankenfrau, ihre einstige Bilderflut vor ihrem geistigen Auge wieder zu finden:

Die Bilderfunken, die Irrlichtsbilder in unsereinem – nein, es sind keine Irrlichter – geschehen weiter, blitzen und fahren weiter dazwischen. – Nur haben sie keine Wirkung mehr. Oder nein: sie könnten vielleicht weiterwirken. Aber ich nicht mehr fähig sie aufzunehmen und einwirken zu lassen. – Was stattdessen auf mich einwirkt, das sind die gemachten und gelenkten, die von außen gelenkten und nach Belieben lenkbaren Bilder, und deren Wirkung ist eine konträre. - Diese Bilder haben jene Bilder, haben das Bild, haben die Quelle zerstört. Vor allem im noch nicht so lang vergangenen Jahrhundert wurde ein Raubbau an den Bildergründen und – schichten betrieben, welcher zuletzt mörderisch war. Der Naturschatz ist aufgebraucht, und man zappelt als Anhängsel an den gemachten, serienmäßig fabrizierten künstlichen Bildern, welche die mit dem Bildverlust verlorenen Wirklichkeiten ersetzen, sie vortäuschen und den falschen Eindruck sogar noch steigern wie Drogen, als Drogen.⁶¹

Es gilt das Bild bzw. die Bilder zu bewahren, die überzeitlich und überregional wirken, die zu Erzählungen anregen, und als Gegensatz zu den falschen Bildern zu einem Friedensgedanken beitragen. So führen dies die Bankenfrau respektive ihr Autor in einer Art Selbstgespräch fort:

61: Handke: BV, S. 743-744.

Aber wer den Bildverlust in sich erkannt hat, der kann wenigstens sagen, was das Bild und die Bilder ihm einmal gewesen sind. – Ja. Die Bilder, sowie sie sich einstellten, bedeuteten am-Leben-Sein, auch wenn ich im Sterben lag, und Frieden, auch wenn ringsherum Krieg war; womit klar wird, daß ein Schreckens- oder Grauensbild nicht zu der Bildart gehört, um die es in unserer Geschichte gehen soll. – Jene Bilder schienen, in all der Vergänglichkeit und der Verwesbarkeit der Körper, das Unverwesliche zu sein. Selbst wenn mir nur eines am Tag dazwischenkam, blitzkurz, sah ich es als Folge und Fortsetzung, und Teil eines Ganzen: die Bilder als die Weltbestandsschleppe, über die ganze Erde streifend und sie, die kleinsten Orte und Winkel, belebend.⁶²

Das Künstlerische ergibt sich also in der Gegenwart durch ein hoffnungsvolles Bildermalen, das dem medialen Schreckens- und Grauenbilder entgegen gehalten wird. Die Hoffnung bleibt durch den Erhalt der einstigen Bilder, die über die Sterblichkeit des Autors und der Rezipienten wirkungsvoll bleiben, bestehen. So kehrt Handke auf literarische Weise Jahrhunderte nach Cervantes „Don Quijote“ in dessen fiktive Welten zurück, um das Bild am Leben zu erhalten, und zwar jenes Bild, das uns mit fantasievollen und irrwitzigen Erzählungen nach wie vor begeistern kann. Denn die große Botschaft, die „Don Quijote“ und „Der Bildverlust“ in sich tragen, ist jene, dass, ganz gleich ob wahr oder frei erfunden, diese Erzählungen die Leserschaft zu Mitautoren erklärt, denn es obliegt den Individuen zu entscheiden, inwiefern das Gelesene bewertet werden soll. Bei Handke wird zusätzlich durch die Kreation mehrerer Erzählfiguren, die sich gegenseitig diskreditieren, die fremdbestimmte Erzählung durch einen Autor ins Lächerliche gezogen, wodurch die Überlegungen und Entscheidungen des Lesers/der Leserin bezüglich der Handlung noch schwerer ins Gewicht fallen. Peter Hamm bringt dies auf den Punkt:

Handke hat ja immer, in der Nachfolge der Mystik, diese Theorie der Leere gehabt, wo überhaupt wieder irgendwas entstehen kann. Oder das Neben, Draußen. Diese beheimateten Bilder, von denen er spricht. [...] Da kann wieder etwas entstehen, etwas passieren.⁶³

Da es sich bei Handkes Roman um einen Metaroman handelt, der den Prozess der Verschriftlichung behandelt, erscheint es fast logisch, dass die Leserschaft in diesem Ausmaß mitbestimmen darf, wovon das spätere tatsächliche Werk handeln sollte.

62: ebd.: S. 744.

63: Pelz, Annegret: Gespräch mit Peter Hamm und Annegret Pelz. 2007, S. 175.

Umso wahrscheinlicher scheint es, dass die Protagonistin als Repräsentantin für eine literarisch künstlerische sowie gesellschaftliche Problemstellung etabliert wird, da sie sich ausschließlich über ihre eigenen Bilder als auch die Beziehung zu anderen Figuren, die jedoch auch wieder repräsentativ genutzt werden, definiert. Der Autor Miguel stellt die Verbindung zu den „wertvollen“ und erinnerungswürdigen Bildern her, die nicht in Vergessenheit geraten dürfen, während ihr Bruder der Link zwischen ihr und ihrer einstigen Heimat ist. Eine Gegend, in der die Bilder bereits verloren gehen, aufgrund der anhaltenden Konflikte der Nachfolgestaaten, der medialen Berichterstattung und der Starrköpfigkeit der Bewohner, an die sie durch die Flüchtlinge der spanischen Hochebene erinnert wird. Der Bildverlust geht jedoch für die Bankenfrau und den Autor noch viel weiter als nur über einen bloßen materiellen oder ideellen Verlust:

Der Verlust der Bilder ist der schmerzlichste der Verluste. – Es bedeutet den Weltverlust. Es bedeutet: es gibt keine Anschauung mehr. Es bedeutet: die Wahrnehmung gleitet ab von jeder möglichen Konstellation. Es bedeutet: Es gibt keine Konstellation mehr. – Wir werden vorderhand ohne das Bild leben müssen. – Vorderhand. Aber ist andererseits nicht gerade solch ein Verlust begleitet von Energie, auch wenn diese, vorderhand, blind ist? – *Cuerpo del mundo*. Körper der Welt. Wir, die Verbannten, voll Leidenschaft.⁶⁴

Der Bildverlust scheint für beide unumkehrbar und es bedeutet, dass eine neue Weltanschauung, vor allem für den schreibenden Autor, gefunden werden muss. Obwohl der Verlust der Bilder schmerzhaft ist, so ist die Energie, auf eine neue Art zu schreiben und zu erzählen, in jenen vorhanden, die diesen Umstand erkannt haben. Doch wie dieser neue Erzählstil aussehen mag, kann an dieser Stelle seitens der Figuren noch nicht näher benannt werden, da die erwähnte Energie noch blind ist, d. h. die Richtung, in die sie sich literarisch bewegen wird, ist ungewiss.

Im Gegensatz dazu ist jedoch bekannt, wo die Überreste der einstmaligen Bilder zu suchen sind, nämlich in den literarischen sowie geographischen Peripherien, in den Regionen der wenigen Flüchtlinge und Verbannten, die eine Erinnerungskultur schaffen, so wie es einst Cervantes mit „Don Quijote“ für das Rittertum tat. Es gilt jedoch nicht, wie der Ritter von der traurigen Gestalt eine Zeit erleben und aufleben lassen zu wollen, indem man gegenwärtige gesellschaftliche Strömungen ignoriert.

64: ebd.: S. 746.

Vielmehr dürften die Geschichten und Erzählungen der Vergangenheit für die Gegenwart ihre Bedeutung nicht verlieren bzw. nicht in Vergessenheit geraten, da dies Bilder sind, über die individuelle Weltanschauungen definiert werden. Bereits in der hochmittelalterlichen Literatur sind Vermerke dieser Art zu finden, so etwa bei Hartmann von Aue und seinem „Iwein“:

Mich bekümmert wirklich, und wenn es etwas hülfe, würde ich es laut beklagen, dass heutzutage nun solche Festesfreude nicht mehr aufkommen kann, wie man sie damals genoss. Aber auch heute geht es uns gut. Ich hätte damals nicht leben mögen, weil ich dann jetzt nicht dabei sein könnte, da uns immer noch durch die alten Geschichten darüber solch großes Vergnügen bereitet wird. Damals erfreuten sie sich an den Taten selbst.⁶⁵

Es ist also aus Sicht des Schreibers bedauerlich, dass sich die Zeiten im Vergleich zu seiner Erzählung geändert haben und dass er nicht mehr so über diese Geschichte schreiben kann, wie sie einst erlebt worden ist, doch aufgrund der Tradierung gibt es die Möglichkeit, sich immer noch an diesen Geschichten zu erfreuen. Da die Taten nicht mehr vollzogen werden können, ist dies sogar der einzige Weg, diese Bilder am Leben zu erhalten, wodurch eine ähnliche Problematik wie bei „Don Quijote“ und „Der Bildverlust“ entsteht.

Diese Bilder zu erhalten und nicht in der Leere verschwinden zu lassen, sie weiter in der literarischen Peripherie existieren zu lassen, gepaart mit der Kritik an den medial erzeugten künstlichen Massenbildern, ist nicht nur der Fingerzeig Handkes sondern gleichsam ein Appell an seine KollegInnen. Denn in dieser Hinsicht bleibt eine kleine Hoffnung für die Protagonistin noch bestehen:

Und sie: „Vielleicht werde ich eine Bilderbank gründen, eine andere, neue Weltbank, auf den Grundlagen der Bild-Wissenschaft, die, so meine Vorstellung, eine Süße schaffen und Früchte tragen wird wie kaum eine Wissenschaft. Eine Wissenschaft, die alle anderen in sich einschließt. [...]“⁶⁶.

Dieser positive Gedanke wird jedoch gleich darauf wieder ein wenig relativiert und ironisch untermalt, denn sie schließt ihre Rede mit folgenden Worten ab: „Oder ich werde wieder in einem Film spielen“⁶⁷. Das Bestehen der Bilder oder deren (vermeintlicher) Verlust bleibt also auch in Zukunft ungewiss.

65: Krohn, Rüdiger (Hg.): Hartmann von Aue: Iwein. Stuttgart: Reclam 2012, S. 9.

66: Handke: BV, S. 747.

67: ebd.: S. 747.

Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten

Autorschaft und Perspektiven im Roman

Ähnlich wie bei „Der Bildverlust“ fielen bereits bei diesem früheren Werk von Handke die Beurteilungen seitens der Kritiker aus. „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ war 1994 bereits erschienen, also bereits acht Jahre vor „Der Bildverlust“, befindet sich aber mit diesem in einem thematischen und formalen Zusammenhang. Auch hierbei handelt es sich um einen sehr handlungsarmen Roman, da die Erzählung viel über metaliterarische Aspekte bereithält, insbesondere in Bezug auf Autor, Erzählfigur/en und das, was innerhalb des Werkes als „die Verwandlung“ bezeichnet wird.

Deshalb soll nun in weiter Folge der Zusammenhang zwischen „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ und „Der Bildverlust“ näher ausgeführt werden, sowie die künstlerisch literarischen Aspekte des Romans in den Vordergrund gerückt werden.

Die Schwierigkeit einer wissenschaftlichen Herangehensweise an beide Texte ergibt sich dabei nicht nur daraus, dass in der Bewertung des Romans „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ die Rezensenten kein Interesse an einer tiefergehenden Auseinandersetzung mit dem Text hatten und sich deshalb lieber an Dingen orientierten, die für Handke so typisch waren, nämlich „die schöne Wortwahl, die emphatischen atmosphärischen Bilder“⁶⁸, sondern auch durch die Tatsache, dass „kompositorische Eigenheiten [...] bislang von der geringen Sekundärliteratur unterschlagen wurden [...]“⁶⁹. Erst in den letzten zehn Jahren versucht man, seitens der Literaturwissenschaft diesem Umstand entsprechend Rechnung zu tragen.

Die Hauptperson verfasst in der erzählten Zeit des Werkes nämlich selbst vier Bücher, von denen das erste darüber hinaus noch zweimal umbenannt wird. Der Protagonist Gregor Keuschnig sen., der ehemalige österreichische Konsulatsangestellte Keuschnig jun. aus „Die Stunde der Empfindung“, ist nun selbst ein Schriftsteller. In der erzählten Zeit der Niemandsbucht verfasst dieser drei Erzählwerke und einen Essay, mit jeweils unterschiedlichem poetischen Ansatz, um seine mit dem eben abgeschlossenen Werk neu ausgebrochene Ausdruckskrise zu kurieren.⁷⁰

Damit wäre durch Hummel die wesentliche Handlung des Romans in wenigen Worten beschrieben. Doch wie bereits bei „Der Bildverlust“ entsteht die eigentliche (Sprach-) Handlung abseits der gängigen Vorstellungen bzw. Konventionen.

68: Hummel, Volker-Georg: Die narrative Performanz des Gehens. 2007, S. 119.

69: ebd.: S. 120.

70: ebd.: S. 121.

„Mein Jahr in der Niemandsbucht“ sucht auch die Zerstörung der Autorenfigur als jene autorisierte fremdbestimmte und einzige Sicht, die als Eindruck für die LeserInnen entsteht, indem die Erzählung des Romans unter mehreren Figuren aufgeteilt wird und der vermeintliche Schreiber selbst zum Leser wird:

Wollte ich in dieser Geschichte nicht Randfigur sein? Die Helden sollten die andern sein, der Architekt, der im nordjapanischen Morioka auf der Suche nach einem ungenutzten Grundstück über die Eisbuckel rutscht; Der Sänger, gerade in Wintersturm, der ihm ständig die Landkarte umschlägt, auf dem Weg zu dem vorgeschichtlichen Steindenkmal inmitten einer Weide hinter einer Farm auf den Hügeln südlich von Inverness; mein eben großjähriger Sohn, [...] vorgestern als Handlanger, gestern vormittag Sprachlehrer, gestern nacht Plattenaufleger in einem Wiener Lokal, heute früh, auf seiner ersten Alleinreise, [...]; Die Frau, die ich als meine Freundin sehe, aufgebrochen vor einer Woche, wie üblich ohne Begleitung zu ihrer Wanderung, zu Fuß und mit dem Boot von Bucht zu Bucht entlang der Südküste der Türkei; der Pfarrer meines fernen Geburtsdorfs, der dort an Ort und Stelle, seine Kreise zieht, ein Reisender einzig für mich hier; mein Freund ,der Maler, im Begriff, in der spanischen Meseta seinen ersten Film zu drehen; und das sind noch nicht ganz alle.⁷¹

Die Erzählung übernimmt also nicht, wie vielleicht noch zu Beginn angenommen, jener Keuschnig allein, auch wenn er sich selbst als Schreiber und Autor an mancher Stelle bezeichnet, denn die Geschichte, die dargelegt wird, besitzt keine einzelne Perspektive oder Botschaft. Zudem bleiben die Erzählfiguren psychologisch gesehen plakativ und werden nur mit wenigen Worten beschrieben, obwohl sie dem „ersten Erzähler“ als Freunde und Familienangehörige sehr nahe stehen. Der Roman soll also keine hermeneutische Botschaft vermitteln, die die LeserInnen entschlüsseln sollen, er hat keine nennenswerte Handlung und auch die Figuren treten charakterlich nicht nennenswert in Erscheinung. Wovon handelt also „mein Jahr in der Niemandsbucht“ wirklich?

Die Erde ist längst entdeckt. Aber immer noch werde ich dessen inne, was ich für mich „Die neue Welt“ nenne. Es ist das herrlichste Erlebnis, das ich mir vorstellen kann. Gewöhnlich ereignet es sich nur für den Funken eines Augenblicks und flimmert dann vielleicht eine Zeitlang nach. Ich habe dabei keine Gesichter und keine Erscheinung. (In mir ist ein Mißtrauen gegen all die ohne Not Erleuchteten.) Es ist das Alltägliche, das ich als die neue Welt sehe. Es bleibt, was es war, strahlt nur von Ruhe, eine Schneise oder Startrampe zwischen der alten Welt, wo es frisch anfängt.⁷²

71: Handke: Mein Jahr in der Niemandsbucht. 2018. S. 28.

72: ebd.: S. 25.

Es gilt also, über die noch unentdeckte Welt zu schreiben, die gleichbedeutend mit jener ist, die so natürlich und normal erscheint, dass sie nur geringfügig Eingang in Kunst und Literatur gefunden hat, nämlich die Welt des Alltags. Da sich diese nicht verändert, denn „es bleibt, was es war“, ist es vor allem der Betrachter, der seine Perspektive ändern muss, um diese Welt zu entdecken. Zudem strahlt sie eine Schneise zwischen der alten Welt, was insofern interessant ist, weil damit die Alltagswelt eine Schwelle zur Welt des Außergewöhnlichen und Mystischen bilden würde. Auf literarischer Ebene wäre somit beschrieben, was Honold im Text an formalen, gesellschaftlichen und politischen Schwellen ausmacht:

Zwischen dem Raum des Hauses und jenem der Landschaft liegt eine Übergangszone, die von Fenstern und Türen markiert wird und sich in handlungsdynamischer Hinsicht als Bereich der Schwelle darstellt. Zwischen Gastfreundschaft und Ausgrenzung liegen oft nur knappe Abstände und einige wenige Impulse der Attraktion oder Repulsion. Der Schauplatz, auf dem über die Zugehörigkeit zur Gast- oder Feindeswelt verhandelt und entschieden wird, ist kein anderer als die Schwelle. Die Schwelle ist eine scharf trennende Grenze und eine geräumige Übergangszone zugleich; genau dadurch, in dieser Doppelheit, bildet sie den Zwischenraum von Innen und Außen im architektonischen, im sozialen und allgemeiner noch im strukturesemantischen Sinne. Nicht nur in räumlichen Dimensionen hat die Trennungslinie der Schwelle eine mehr oder minder breite Erstreckung, sondern auch als Zeitphänomen ist sie ein Übergangsbereich, in dem die Vorher-Nachher-Differenz eine dehnbare Extension erhält und zur anhaltenden Phase werden kann.⁷³

Die Schwellen in „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ sind also zu finden zwischen Bekanntem und Fremdem, zwischen dem Normalen und dem Außergewöhnlichen, dem Künstlichen und dem Natürlichen, sowie dem Zeitlichen und Räumlichen. Auch die zwischenmenschliche Interaktion stellt gerade für den Protagonist Keuschnig so eine Schwelle dar, da er sucht, die Gesellschaft anderer zu meiden, aber dennoch nicht völlig darauf verzichten kann: „Ich freute mich an meinem Alleingehen und war doch bedürftig des Mitgehens; [...]“⁷⁴

Die Rückblicke und Geschichten der Vergangenheit des Gregor Keuschnig ermöglichen dabei auf mehrfacher Ebene, den Schwellenzustand anhand dieser Figur herauslesen zu können. Zum einen sinniert er über seinen persönlichen sowie gefühlt erlebten Entfremdungszustand der Gesellschaft nach, wozu er sich veranlasst fühlt, einen Roman für die „Gemeinschaft der Verstreuten“ zu schreiben. Zum anderen ist ihm genau dies in weiter Folge nicht möglich, da es sich um keine explizite Einheit eines Volkes handelt:

73: Honold, Alexander: Der Erd-Erzähler. 2017, S. 252.

74: Handke: NB, S. 15.

Und genauso wenig mehr leitet mich eine noch frühere Idee, entsprungen nicht allein aus einem Mangel, sondern auch aus Sichtbarem, die von einem Volk. Ich habe nie an das Landvolk geglaubt, ebenso wenig wie an das Religionsvolk, das Sprachvolk, nie an das Volk mit dem bestimmten Artikel. Aber ich kann auch nicht mehr, wie einstmals, glauben an ein Volk der Minderheiten, der Wartenden, der Leser, der Leidenden und Opfer.⁷⁵

Die Auflösung von gedachten Gemeinschaften in einzelne Individuen geschieht schlussendlich in Folge dieser Erzählung, wenn der Maler, der Architekt usw. die Erzählung beeinflussen dürfen, ohne dabei einer bestimmten Gruppe, egal ob es sich dabei um ein Land, eine Religion, eine Minderheit usw. handelt, zugeordnet zu werden. Zugleich beschreibt Keuschnig, dass es ihm damals mit seinem Gesellschaftsroman gar nicht möglich gewesen wäre, die Erzählung mit den entsprechenden Charakteren wie in seiner gegenwärtigen Geschichte zu füllen, da sie weder „als Helden oder auch nur Gestalten eines Buches in Frage“ kamen⁷⁶.

Ein Teil der Verwandlung, die der Erzähler Keuschnig in „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ durchlebt, besteht also darin, dass sich seine Perspektive als Schreiber ändert. Er kann nicht mehr so schreiben wie früher, denn entweder widerspräche es seiner Überzeugung und seinen Überlegungen zu Gemeinschaft, Gesellschaft und Individuum, oder es würde ihm das Neue an seiner Erzählung fehlen: „Und wenn sie doch in ein Buch paßten, so in eins, das schon längst geschrieben war, zum Beispiel die Strudlhofstiege“⁷⁷. Die Verwandlung schließt ein, dass es sich keinesfalls um eine Rückverwandlung in poetischem Sinne handelt, denn die Rückkehr zum mystischen Schreiben, das auch der immer wieder auftretende Dichter Kobal verteidigt, ist für Keuschnig nicht mehr denkbar:

Kann es nicht sein, daß die Mythen zwar noch wirken, aber zugleich verballhornt, verderbt, verdorben sind? Vielleicht möchte ich sie endlich los sein, damit sie, mit denen ich mich nur noch verirre, nicht gefährlich werden, möchte sie zum Verschwinden bringen, [...]. Ja, manchmal kommt mir inzwischen vor, das Sagenhafte locke aus der Ferne wohl immer noch, entpuppe sich aber in seinem Inneren als ausgangsloses Labyrinth.⁷⁸

Er spricht an dieser Stelle von den Mythen, die noch wirksam sind, aber ihrem eigentlichen Sinn und Zweck entwendet bzw. missbraucht werden. Folglich ergibt sich für den Schriftsteller die Schwierigkeit, jene Bildhaftigkeit zu beschwören, ohne dabei gleichsam

75: ebd.: S. 58-59.

76: ebd.: S. 60.

77: ebd.: S. 60.

78: ebd.: S. 99.

diese zu verdrehen, letztendlich zu einer Kunstform zu machen, die repräsentativ und nicht mehr individuell wirkt.

Der Schreiber Keuschnig sucht in seinem neuen Buch nun diese Art des Schreibens zu umgehen, indem er die Verantwortung der Erzählung zu einem gewissen Teil abgibt. Er ist derjenige, bei dem die einzelnen Geschichten in der Niemandsbucht, einem Randgebiet der Großstadt Paris, zusammenlaufen und in der sie chronologisch verschriftlicht werden. Diese Chronik ist jedoch nicht als detaillierte und exakte Abfolge von relevanten Ereignissen und Handlungen zu verstehen, sondern vielmehr handelt es sich hierbei um eine „Sequenz von kalendarischen Episoden“⁷⁹.

Die Erzählung wird multiperspektivisch konstruiert mittels der Kreierung eines Gefühls von Gleichzeitigkeit der verschiedenen Erzähler und der Berichte deren Erlebnisse, einer Zusammenführung von individuellen Personen respektive Persönlichkeiten, die sich untereinander kaum bis überhaupt nicht kennen, sondern nur durch den Autor in Kontakt stehen. Keuschnig ist der Mittelpunkt des Netzwerks der vielen Einzelstränge der Geschichte. Es handelt sich dabei jedoch um einen Mittelpunkt ohne semantischen Gehalt, denn er hält lediglich die einzelnen literarischen Fäden in der Hand und versucht dem Leser/der Leserin dies auch gleich zu Beginn zu vermitteln:

Mit den Freunden zusammenkommen, nicht bloß mit einem von ihnen, sondern mit mehreren, am besten allen, den in die Weltrichtungen zerstreuten, auf einmal, das ist mir inzwischen, abgesehen von Lesen und Schreiben, das Höchste geworden. Ich darf nur nicht der Mittelpunkt sein; keiner von uns sollte das sein, wozu es auch gehört, sich an einem Ort zu treffen, der jedem gleichermaßen vertraut oder fremd ist.⁸⁰

Hierbei handelt es sich um einen weiteren Schwellenort, der zwischen dem Vertrauten und dem Fremden angesiedelt wird, und dies gleichermaßen für alle Beteiligten, wodurch eine Situation entsteht, bei der jede Erzählfigur dasselbe Maß an (Un-)Glaubwürdigkeit für sich beanspruchen kann. Damit wird in gewisser Weise wie bei „Der Bildverlust“ ein Stück Verantwortung für die Handlung auch wieder an die Leserschaft abgetreten, da sich die Erzähler selbst als Leser respektive Zuhörer betrachten müssen, um die gesamte Erzählung zu erfahren.

79: Honold, Alexander: Der Erd-Erzähler. 2017, S. 255.

80: Handke: NB, S. 24.

Zusätzlich handelt es sich bei vielen Erzählfiguren um Reisende, bei denen das Erzählen mit der Bewegung stark verbunden ist. Auch Keuschnig wandert während des Jahres oft in der Niemandsbucht umher und lässt dabei gleichsam in diesem Tempo die Geschichte voranschreiten⁸¹. Während er am Rande von Paris nach und nach die Niemandsbucht für sich entdeckt, und so überhaupt erst den Namen für diese Gegend findet, da sie wie eine Bucht für ihn aussieht, liefern seine Freunde in den Büchern drei und vier (Die Geschichte meiner Freunde/Mein Jahr in der Niemandsbucht) die weitere Erzählung, von der sich Keuschnig erhofft, dass sie sein schriftstellerisches Bewusstsein respektive die eigene Wahrnehmung erweitern:

Vom derartigen unsichtbaren „Mitreisen, Mitschwingen aus der Ferne“ erwartet sich Keuschnig einen von der eigenen Person abstrahierenden Effekt, der als Erweiterung des Schriftsteller-Ichs und des Wohnortes vollzogen werden soll und dadurch eine zweite Verwandlung [...] ermöglicht.⁸²

Die Erweiterung des Schriftsteller-Ichs bezieht sich in erster Linie auf den Erwerb der Leserperspektive, wobei dies für ihn nicht mit einem Wechsel von Aktivität zu Passivität darstellt, denn:

Konnte das Zuschauen nicht auch ein Handeln sein? Das eingriff in ein Geschehen, und dieses sogar verwandelte? War ein bestimmter Zuschauer nicht auch ein möglicher Held? Hatte ich nicht erfahren, ob durch meinen Blick auf einen andern, oder den Blick des andern umgekehrt auf mich, wie das Zuschauen einer Gewalttat zuvorkam, einem Brüllen die Luft abließ, einen Spielzug befeuerte, Unernst zu Ernst machte, einen Wahn wegblies, einer Bedrücktheit den Gegenstand nahm?⁸³

Auch in „Mein Jahr in der Niemandsbucht“, ähnlich wie in „Der Bildverlust“, ist die Botschaft des Friedens aufgrund des Erzählens und vor allem jenen, die sich Geschichten erzählen lassen, enthalten. Wer zuhört oder zusieht, der trägt aktiv dazu bei Unsinn und Gewalt zu verhindern.

Aufgrund dieser Argumentation versucht der Erzähler Keuschnig, und letztendlich auch Handke, die LeserInnen von der gegenseitigen Beeinflussung zu überzeugen. In der Zeit der Jahrtausendwende ist die Rollenverteilung des aktiven erzählenden Schriftstellers und des passiven aufnehmenden Zuhörers respektive Lesers überholt.

81: Hummel: Die narrative Performanz des Gehens. 2007, S. 124-125.

82: ebd.: S. 136.

83: Handke: NB, S: 30.

Beide Seiten nehmen Anteil an Geschichte, sowohl Erzähler als auch Zuschauer/Zuhörer können zu Helden der Handlung werden. „Und hatte es sich nicht schon ereignet, daß durch ein Zuschauen überhaupt erst etwas geschaffen wurde, ein Gegenstand, ein Gegenüber, ein Zusammenhang, ja eine Gesetzmäßigkeit?“⁸⁴

Ein weiterer Aspekt für den Erzähler Keuschnig, sich selbst auch als den Zuseher der Erzählung zu betrachten, liegt in der eigenen Lebensweise. Er versucht, immer wieder Anschluss an die Gesellschaft und an eine Gemeinschaft zu finden, obwohl er häufig in einer Einsamkeit lebt, die ihm sogar willkommen ist. Dies beruht auf der Tatsache, dass die Welt „Oikos“, wie Honold dies bezeichnet, einen geschützten Raum darstellt, in dem der Schriftsteller leben und existieren kann, während die weite Landschaft, das „Draußen“, eine Gegend zeichnet, die auch von Ängsten und Konflikten geprägt ist⁸⁵.

Das mythische Erzählen sorgte in der Vergangenheit in solchen Fällen dafür, dass, wie Blumenberg dies beschreibt, eine kulturelle Antwort auf eine in der Natur gewachsene Problematik gegeben wurde:

What is that problem? Blumenberg calls it the “absolutism of reality“. This phrase designates a situation in which “man comes close to not having control of the conditions of his existence and, what is more important, believes that he simply lacks control of them.“[...] Thus “the absolutism of reality“ is a fundamental threat, implicit in our biological nature and its relation to our natural environment, to our capacity of survival. Our response to this challenge has been the development of culture – [...].⁸⁶

Ähnlich wie bei Cassirer stellen kulturelle Formen für Blumenberg, wie z. B. mythische Erzählungen, eine Art der Angstbewältigung, etwa durch Beschreibungen und Namensgebungen der Ängste, ein Produkt der menschlichen Problemlösungen dar in Ermangelung natürlich gegebener Instinkte. Die nicht rationale und unreflektierte Angst wird innerhalb eines Mythos in mehrere Teile aufgeteilt, was zweierlei Gründe hat: Zum einen bedarf es einer Linderung der Angst, indem die einzelnen Gründe unterschiedlichen Namen und stellvertretenden Figuren oder Personen zugeschrieben werden, und zum anderen kann dadurch eine einzelne Personalisierung der Furcht unmöglich die vollständige Bedrohung der ursprünglichen Angst reproduzieren:

84: ebd.: S. 30-31.

85: Honold: Der Erd-Erzähler. 2017, S. 253.

86: Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Cambridge; Mass.: MIT Press 1985, S. 9.

What precisely is the role of myth in relation to this problem? It is to overcome [...] the Angst that the problem produces [...], by “rationalizing” it into plain fear of specific named agencies, more or less personalized powers, whom we can address and [...] deal with it. It is important that these powers [...] are plural, so that each has a limited domain – there is a “separation of powers” among them, so that none of them can present the kind of all-encompassing threat that Angst portends.⁸⁷

Was genau bedeutet dies nun für „Mein Jahr in der Niemandsbucht“, wenn Keuschnig davon spricht, dass das mythische Schreiben aufgrund der Tatsache abgelehnt werden muss, da es zweckentfremdet worden ist? Die Grenzziehungen und Bereiche der einzelnen „fears“ verschwimmen aufgrund der verderbten und verdorbenen Verwendung der Mythen, wodurch die irrationale Angst wieder hervorbrechen kann und das Erzählen als kulturelles Mittel für den Abbau dieser und weiterer Ängste nicht nur wirkungslos bleibt, sondern das genaue Gegenteil erzielt.

Somit bedarf es einer Adaption der Erzählungen, indem es das Problem der Pluralität der Furcht multiperspektivisch aufarbeitet. Angst, verstanden als ein Verlust der Kontrolle über die Lebensbedingungen, findet dann seine Auflösung bzw. Bewältigung in den individuellen kulturellen Erzählprodukten, wenn sie in einer Geschichte, und zusätzlich an einem Ort, gesammelt werden. Dieser Ort stellt in Handkes Erzählung das Haus von Keuschnig am Rande von Paris dar, das den Ausgangspunkt der einzelnen Handlungsstränge bildet. Hierzu Honold:

Modellhaft kann und soll der Oikos die Vielgestalt und Mehrstimmigkeit eines kulturell disparaten Landschafts- und Siedlungsraumes in sich aufnehmen und zu einer konzertanten Gemeinschaft umformen, in der als einziger Wettstreit die Überbietung im Erweisen wechselseitiger Aufmerksamkeit ausgeübt wird.⁸⁸

Aufmerksamkeit wird hierbei verstanden als ein Zusehen/Zuhören auf einer Ebene gleichwertiger Machtverhältnisse zwischen den rollenwechselnden Erzählern. Keuschnig beschreibt eine Szene in Dubrovnik, als er zusammen mit dem Maler und dem Leser eine darüber hinausgehende Erfahrung machte, nämlich wie das Erzählen ohne Worte in „der Nacht des Erzählers stattfand:

87: ebd.: S. 10.

88: Honold: Der Erd-Erzähler. 2017, S. 253.

Am Abend dann hat zwar jeder von uns hin und wieder den Mund aufgemacht, aber in der Hauptsache blieben wir stumm. Und das eben war die Erzählnacht. Eine Begebenheit folgt auf die andere, ohne daß es Worte dazu brauchte. Einzig eine Atmung ging aus der Dunkelheit draußen auf uns über; je tiefer die Nacht wurde, um so stofflicher. Eher als die Zuhörer solchen Erzählen waren wir seine Besitzer.⁸⁹

Die höchste und freieste Form des Erzählens ergibt sich also in den Augenblicken, in denen die Aufmerksamkeit wechselseitig, non-verbal und auf einem Ort zentriert stattfindet, der ein Gefühl der Ausgeglichenheit und Kontrolle, also frei von jenen Ängsten, die Blumenberg beschreibt, schafft. „An der Übergangschwelle zwischen Reisebericht und gemeinschaftlicher Erzählform konstituiert sich die spezifische Gattungsform, die Handke [...] anstrebt⁹⁰.“, schreibt Honold und hat damit insofern Recht, als die Reisebewegungen der einzelnen Erzähler auf einen metaphorischen Einfluss auf das Fortschreiten der Handlung haben. Doch entspricht diese Art des Reisens keiner konventionellen Vorstellung, da sie weder eine chronologische Abfolge, in dem Sinn eines zeitlich linearen Ablaufs, enthält, noch steuert jede individuelle Reise ein bestimmtes Ziel an. Vielmehr stellt dies bildlich Lebensabschnitte und Bewegungen des Autors Handke dar, da die bereisten Orte der einzelnen Erzähler für Hummel Stationen in Handkes realen Leben markieren⁹¹.

Intertextuelle Verweise und das Märchenhafte in der Niemandsbucht

Dadurch ergeben sich eine Rückschau sowie ein Vorausgreifen auf das literarische Schaffen des Schriftstellers, auch durch die immer wieder auftretenden intertextuellen Verweise. Der bereits erwähnte erste Gesellschaftsroman des Erzählers Keuschnig, der durch viel Material des „wirklichen“ Apothekers von Erdberg angereichert worden war, der schlussendlich Eingang findet in Handkes Erzählung „In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus“ oder auch eine bereits anklingende Anspielung auf das spätere Werk „Der Bildverlust“, das nach der Meinung des Autors der Niemandsbucht gut auch der Titel seines letzten Romans hätte sein können: „Es leitet mich keinerlei Idee mehr, und ich entbehre diese doch, so als habe ohne sie mein Tun kein Licht, und hätte mein Verleger mir das nicht ausgedet, so wäre vorn auf meinem letzten Buch «Der Bildverlust» gestanden.“⁹²

Keuschnig führt in weiterer Folge dann sogar einen zentralen Gedanken des späteren Romans „Der Bildverlust“ aus:

89: Handke: NB, S. 41.

90: Honold: Der Erd-Erzähler. 2017, S. 254.

91: Hummel: Die narrative Performanz des Gehens. 2007, S. 137-138.

92: Handke: NB, S. 34.

Besonders an den Vorabenden meiner langen Tage kommt eine Stunde, da mir, schwindlig wie ich bin von all den Wegen und Ortswechseln, die Gesichter der andern entgegenfahren als die Masken von Maschinenmenschen; und mein eigenes Gesicht gehört dann dazu. Selbst unsere Umrisse und Schatten begegnen mir so nur noch als Unförmigkeiten. Nur noch eine tote, eine totgeborene Menschheit begegnet mir; Elende, an denen kein Weg spürbar wird.⁹³

Das Beklagenswerte des Autors wird im letzten Satz deutlich, denn der Weg respektive das Umherwandern und Reisen in einem realen als auch metaphorischen bzw. literarischen Sinn bedeutet Kontrolle über die eigene Lebenssituation zu haben, also in friedvollen Existenzen wirksam zu werden, während die „totgeborene“ Menschheit nicht etwa von diesem Weg abgekommen wäre, sondern in einem lebensweltlichen Stillstand verharret. Der Stillstand manifestiert sich für Keuschnig vor allem in den Städten, also den sogenannten Zentren, die er mehrmals kritisch betrachtet: „Gehen, leichtes Wissen. Der Menschheit zu nah, spüre ich das Grauen. Ich habe die Weltliebe. Sie ist in mir: Nur kann ich mir die Weltliebe im Zentrum der Geschichte nicht erhalten. Ich mußte dazu an den Rand gehen.“⁹⁴

An den Rand gehen hat zugleich geographische als auch sprachliche Bedeutung. Das Schreiben bedarf neuer Wörter, sinniert Keuschnig, doch findet er noch jetzt keine Antwort darauf, welche das sein könnten. Er weiß jedoch, dass „wenn etwas verschwunden ist, das bedeutet, es ist nun etwas anderes zu finden.“⁹⁵ Es muss eine Sprache, eine literarische Möglichkeit gefunden werden, auf jenen „Schrecken“, der so tief in ihm sitzt und der nicht länger auszurotten ist. Doch genau dieser Zwiespalt ist es, der, ähnlich wie bei der Bankenfrau und ihrem Autor in „Der Bildverlust“, die notwendige Energie verleihen kann, eine Brücke zwischen der „neuen“ alten Welt und jener neuen Welt zu schlagen, die: „Wie das Gehen auf einer Straße im Neuschnee, wo noch niemand unterwegs war als ein kleiner Vogel.“⁹⁶ beschrieben wird. Denn in weiterer Folge kann Keuschnig neuen Mut daraus schöpfen:

Alles Herrliche, das ich von Geburt an erlebt habe, erwachte in mir, und ich schrieb meinen Vorfahren folgende Postkarte: »Kommt. Her mit Euch!« – »Und die Freunde«, dachte ich weiter: »Wie werden sie mir gleich ihre Geschichten aus diesem Jahr ganz anders erzählen als ich, und auch ganz andere Geschichten. Auf! Heraus aus dem Wald!«⁹⁷

93: ebd.: S. 34.

94: ebd.: S. 608-609.

95: ebd.: S. 609.

96: ebd.: S. 610.

97: ebd.: S. 610.

Die Hoffnung, dass es noch eine Möglichkeit gibt, das mythische und irrwitzige Erzählen an den Rand- und Schwellenorten dieser Welt zu erhalten, lässt Handke seiner Leserschaft auch in diesem Werk spüren und ist zudem Teil seines schriftstellerischen Habitus, der in einem späteren Kapitel noch etwas näher beleuchtet werden soll.

Die zu Beginn erwähnte Aufteilung der Erzählung zwischen Keuschnig und seinen Freunden, wobei Erstgenannter die Stelle eines Chronisten einnimmt, um alle erzählerischen Beiträge zu sortieren, erfährt an dieser Textstelle eine weitere Wendung.

Keuschnig hält mit seinem Roman nur eine Version der Geschichte bzw. Geschichten fest, die in diesem märchenhaften Jahr vorgestellt werden, doch wenn er erneut mit den bekannten Gesichtern zusammensitzt, werden sie diese erzählten Stücke nicht nur anders wiedergeben, sondern auch in einer völlig anderen Auswahl. Das Märchenhafte der Niemandsbucht besteht in deren potenziell positiven Zukunftsaussichten, indem die erzählerische literarische Verwandlung gelingt, die am Ende des Romans in Form einer Tier- und Naturmetaphorik dargelegt wird:

Würmer, welche fähig sind zur Verwandlung, bilden eine gewaltig große Stufe in der Natur, und erst einmal kommt es dabei zu einem Leichterwerden und zu mehr Luft. So ist es wie ein Märchen, wenn man den Geschöpfen zusieht. Und Märchen heißt: Es geht mit rechten Dingen zu. Und Märchen heißt: Am tiefsten vorgedrungen in die Welt sein. Der das Blau vom Himmel holt, verstärkt es oben am Himmel.⁹⁸

Die neuen ästhetischen, formalen Zugänge, die Keuschnig hier darlegt, korrelieren auch mit einem inhaltlichen Umschwung, der wenig später folgt:

Ein Erlöser der Menschheit wäre der große Vergesser. [...] Ich habe geträumt: Mit der Art, wie jemand aß, stellte er ein Werk her. Ich verstehe alle Täter, Amokläufer, Krieger. Aber die einzige Vision, die ich kenne, ist die Versöhnung. Warum ist kein Frieden? Warum ist kein Frieden? Die Großen, das sind die, die den Frieden spannend machen und nicht den Krieg. Homer würde heute das Epos der Souvlakispießesser im Zug von Korinth nach Athen anstimmen.⁹⁹

98: ebd.: S. 626.

99: ebd.: S. 626-627.

Literatur um die Jahrtausendwende und darüber hinaus wäre somit von Bedeutung, wenn es nicht das Außergewöhnliche, und darunter vor allem das besonders Schreckliche und Kriegerische, in das Zentrum der Erzählung setzt, sondern das Alltägliche mit Spannung auflädt, es zum Ort des Mythischen und Märchenhaften erklärt. Künstlerische Traditionen müssten vergessen oder über Bord geworfen werden, um einem pazifistischen Ideal entsprechen zu können, das zum obersten Ziel der Literatur der „neuen“ Welt erhoben wird. Gelingt jedoch diese Umkehr nicht, d. h. die Verwandlung der „totgeborenen Menschheit“, die in einer gewalttätigen und schreckensorientierten Bildlichkeit existiert, schlägt die Abkehr vom Krieg und hin zum Frieden fehl, so behalten jene Visionen die Oberhand, die zwar das Verständnis des Autors haben, also die Täter, Amokläufer und Krieger, aber für ihn als Option nicht in Frage kommen.

Denn er ist der Beobachtende, der Lesende und der in der Peripherie Existierende. Als Gegensatz zieht Keuschnig hierzu einen Vergleich zu seiner früheren Tätigkeit als Jurist: „Damals in meiner Gerichtszeit: Die Gerechtigkeit kam, statt vom Vorsitzenden, eher vom Beisitzer. Und seit ich hier in den Vororten bin, sehe ich mich als solch einen Beisitzer.“¹⁰⁰

An dieser Stelle sei auf die offensichtliche Parallele zwischen den Namensvettern Gregor Keuschnig und Kafkas Gregor aus „Die Verwandlung“ hingewiesen, sowie die Gemeinsamkeit des zuerst ausgeübten Berufs Keuschnigs und Kafkas, die schlussendlich als Schriftsteller arbeiten. Doch besteht ein großer Unterschied zwischen Handkes und Kafkas Verwandlung. Bei Letzterem handelt es sich um einen innerpsychologischen Konflikt einer Einzelperson. Für Handke geht es letzten Endes um die Kritik an der Gegenwartsliteratur und der Problematik von Schrift und Sprache, die sich neu entwickeln müssen, um dem ursprünglichen Friedensgedanken, der im Erzählerischen schlummert, zu entsprechen.

Die Vollkommenheit der Zielsetzung erlebt der Leser/die Leserin auf der letzten Seite des Romans, als sich alle Figuren nun versammelt haben und die Erzählung in diesem Kreis von Gleichgesinnten ihren Lauf nimmt. Lediglich eine Ausnahme wird vorgenommen: „Fehlte nur noch der Verschollene, mein Freund Emmanuel, der Sänger, mit seiner Stimme, als dem wesentlichen Zusatz.“¹⁰¹

100: ebd.: S. 609.

101: ebd.: S. 628.

Und darauf stellt er noch die eventuell rhetorisch gemeinte Frage „Fehlte er?“

Das Ausbleiben der Stimme, der Töne und der Musik erinnert an jene Erzählnacht, von der Keuschnig relativ früh im Roman berichtet, denn obwohl „jeder von uns hin und wieder den Mund aufgemacht“ hat, an der wichtigsten Stelle blieben sie stumm.

Jenes besondere Ereignis aus der Vergangenheit vollzieht sich auf märchenhafte Weise nun an einem Ort, der allen Anwesenden so viel vertraut wie auch fremd ist. Sie sind zu den Besitzern der Erzählung geworden, die der Leserschaft über mehrere hundert Seiten näher gebracht worden ist.

Es bildet sich an dieser Stelle eine ähnlich kleine Gruppe von Ausgestoßenen und Vertriebenen wie in „Der Bildverlust“, die für sich ihre Erzählungen und Bilder behalten, diese jedoch nicht länger nach außen transportieren können: „Ausgeschlossen, ultimativ, ist von diesem Ende her, dass sich »die Erzählung«, die feierliche, festliche Runde, anders denn als Reminiszenz oder Fluchtpunkt ereignen kann, sie bleiben notwendig außerhalb der Verfügungs- und Gestaltungsmacht eines literarischen Textes.“¹⁰²

Die Geschichten der Freunde des Autors

Wovon handeln nun diese einzelnen Erzählstränge, die Keuschnig im dritten Buch darlegt und inwiefern ist dies relevant für den gesamten Roman? Zuvor sei darauf hingewiesen, dass gerade dieser Teil des Romans die LeserInnen „direkt am Produktionsprozess, d. h. am Entscheidungsprozess des Schriftstellers über das Personal wie um den Spielort teilnehmen (lassen) [...], da dieser, samt der anschließenden wortwörtlichen Geschichte im vorliegenden Buch und so zu einem wesentlichen Teil innerhalb desselben, in Form eines Binnenromans lesbar ist.“¹⁰³ Die Leserschaft nimmt also in „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ dieselbe Position ein, wie Keuschnig in dieser Binnenerzählung, da er als Schriftsteller die beobachtende bzw. lesende Rolle spielt. Seine Aufgabe besteht lediglich darin, die Erzählungen in eine gewisse Ordnung bzw. Struktur zu bringen, die seiner Wahrnehmung entsprechen, ähnlich wie dies auch ein Lesender/eine Lesende tun würde.

Die erste Geschichte, nämlich die des Sängers, handelt gleich zu Beginn von dessen Sterbenswunsch, vermutlich ausgelöst durch seine Hassliebe zu seiner Kunst. Lieben kann er seine Arbeit einerseits, denn die Lieder bedeuten ihm alles:

102: Honold: Der Erd-Erzähler. 2017, S. 261.

103: Hummel: Die narrative Performanz des Gehens. 2007, S. 122.

Vielleicht war der Sänger doch auch in Gedanken während der Fahrt, grübelte, grimmig, mehr als sonstwer. Aber das war nichts gegen den Moment, da er, so wie ein anderer im Bild, im Lied war. Dieses Im-Lied-Sein war etwas ganz Seltenes, noch seltener als ein Gedicht. Im Lied zu sein war für ihn das Ursprüngliche.¹⁰⁴

Andererseits bereitet es ihm Kummer, dass eben durch diese Lieder sein Schaffen und jene, die sie hören, durch eine „Wand“ getrennt werden, die wie folgt beschrieben werden:

Wer in der Welt brauchte noch ein Lied, sein Lied, ein neues Lied? Der Sänger fiel in eine Art Brüten, als er sich diejenigen vorstellte, die zwischen ihm und seinen Zuhörern, waren, die Unternehmer, die Veranstalter, die Rechte-Einkäufer. Nein, er konnte sie sich nicht vorstellen, sie gaben kein Bild, so zuwider waren sie ihm. Er war kein Geschäftsmensch, würde nie einer sein, und so gehörte alles, was er von Jugend an gemacht und seinen Leuten zugedacht hatte, ihnen, die nicht seine Leute waren. Sie hatten die Rechte, und er war der Ablieferer.¹⁰⁵

Kunst als Ware, die produziert werden muss, um daraus Profit schlagen zu können, ist hier der Stein des Anstoßes der Kritik des Sängers. Das Lied als solches, mit dem er und seine Hörer sich identifizieren können, da er nach eigener Aussage es ihnen auch zugedacht hatte, verschwindet hinter der Fassade der Zwischenhändler. Welche Lösung bleibt ihm in diesem Fall?

Die Gestalten dazwischen ausschalten, brütete der Sänger. Nur wie? Es ist das System, und jedes noch so andere ist das gleiche. – So tun, als ob nichts wäre. Die zwischen meinen Sachen und der Welt gibt es nicht. Sie sind nicht. Ich mache sie hiermit ungeschehen. Ich beschließe: Alles, was ich bisher getan habe und noch tun werde, gehört mir und niemandem.¹⁰⁶

Sein Beschluss bedeutet, eine Aufhebung der Realität gleichzusetzen mit einer Flucht in die Utopie, in der Kunst eine Sache zwischen dem Künstler und seinem Publikum allein sein darf. Würde dem Sänger diese Verwandlung glücken, so würde er weiterhin auch jene Bilder vor Augen haben, die während seiner Reise, die gewollt nicht linear und zielführend war, aufblitzten. Sogar er selbst stellte stündlich ein neues Bild dar¹⁰⁷. Sein letztes Bild kreiert der Sänger bei seiner Reise, die er allein unternimmt, durch die schottische Berglandschaft, und auch hier zeigt sich der obig erwähnte Beschluss anhand der Beschreibungen der Umgebung während des Schneefalls:

104: Handke: NB, S. 271.

105: ebd.: S. 273.

106: ebd.: S. 274.

107: ebd.: S. 280.

„Das Schneien schuf eine Sphäre, in dem die Farben hervortraten, das Braun der Kiefern, das Grün des Heidekrauts, das Schwarz der Gummistiefel.¹⁰⁸“ Ein Bild, das entgegen der Konventionen und Erwartungen entworfen wird, und ganz bewusste augenscheinliche Proteste setzt.

Die Geschichte des Sängers endet darauffolgend in einer Art seelischer Heilung, mit der jedoch auch zugleich sein Schaffensprozess zu Ende geht: „Dem Sänger war es, als beginne in ihm etwas zu heilen, von dem er, obwohl er doch immer wieder davon gesungen hatte, gar nicht wollte, daß es geheilt werde.¹⁰⁹“ Der Heilungsprozess bedeutet für ihn das Finden des persönlichen Friedens, das jedoch den Konflikt zwischen Realität und Kunstanspruch in ihm auflöst, woran sein Wille zur Produktion musikalischer Werke gekoppelt ist. Der Hinweis macht sich auch in den abschließenden Sätzen des Romans „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ bemerkbar: „Fehlte er? »Fehlte er?«: Damit begann dann sein neues, sein Letztes Lied.¹¹⁰“

Der Sänger nimmt somit eine Sonderrolle in der Erzählergruppe ein, da er insofern nicht länger fehlt, weil seine Geschichte, sein Werk und der Wille zu Bild- und Textproduktion an ein Ende gelangt sind. Im Vergleich hierzu ist die Geschichte des Architekten und Zimmermanns eine gänzlich andere in mehrerlei Hinsicht. Jener Architekt, dessen Arbeit vor allem als unvollständig beschrieben wird, der häufig etwas Neues anfängt, ohne es zu Ende zu bringen, reist in dem Jahr der Erzählung in Japan umher. Die unvollständige Tätigkeit an seinen Bauten erzählt der Architekt und Zimmermann auf folgende Weise: „Daß diese Bauten allesamt unvollendet standen, war dabei nicht seine Absicht, zumindest nicht seine erklärte. Wie er sagte, wolle er sich für jeden möglichst viel Zeit lassen, es tue ihm auch gut, dazwischen etwas Neues anzufangen, und außerdem sei es eine Lust, alles allein zu machen.¹¹¹“ Er arbeitet also an seinen Bauwerken ähnlich wie Keuschnig an seinen Texten, wobei Letzter auch die Einsamkeit sucht und die Zeit benötigt, um ein entsprechendes Buch zu schreiben. Doch im Gegensatz zu Keuschnig benötigt der Architekt häufig eine neue Tätigkeit, bevor die älteren Bauten noch fertig sind. Zu einem gewissen Grad sind diese jedoch abgeschlossen, denn die zum Teil versteckten Werke in den „Niemandsländern aller Erdteile“ tragen eine Botschaft in sich:

108: ebd.: S. 282.

109: ebd.: S. 283.

110: ebd.: S. 629.

111: ebd.: S. 345.

Die Idee hatte er aus seiner Karstkindheit, in einem Grenzland, noch dazu mit der »kommunistischen Gefahr« jenseits der Grenze, gegen welche in der Gegend ein Drittel der gesamten italienischen Armee konzentriert war, samt Waffen und Panzern, das alles getarnt unter falschen Holzstößen, aus denen bei einem Schulweg plötzlich durch einen Spalt sich ein Panzerrohr schob, falschen Stein-Iglus, die mit einem Schlag auseinanderklappten und einen Raketenkopf sehen ließen, einem einzelnen Steppenbaumstamm, aus dem, durch eine Schiebetür, ein schwerbewaffneter Wachposten trat: Des Architekten und Zimmermanns spätere Bauten waren dazu die Umkehrung.¹¹²

Dies stellt eine Verwandlung der Bilder der Kindheit, indem die einstige Gewalt und Kriegslüsternheit unter den harmlosen Holz- und Steinkonstruktionen in ihrer Umkehrung zu Monumenten des Friedens werden aufgrund ihrer „unfertigen“ Gestalt. Das Innere der Architekturarbeiten ist offen gelegt und bietet Einblicke von außen ohne heimliche oder verschlagene Zweckentfremdung. Der Architekt nennt seine Arbeitsweise deshalb auch „Leerbauen, „Erinnerungsbauen“ oder auch „Aufmerk-Bauen“¹¹³, der kein ökonomisches Prinzip zu Grunde lag, denn er verdiente durch seine Arbeit kein Geld, ausgenommen durch die Nebentätigkeit als Vortragender an einer italienischen Universität. Deshalb musste er sich sogar die Reise nach Japan von seinen Freunden, die er zumindest laut Keuschnig kaum kannte, finanzieren lassen, wofür er im Austausch einen Fotoband mit dem Titel „Niemandsländstreifen in Japan“ versprach¹¹⁴.

Da er jedoch selten Lust dazu verspürt, Fotografien an seinen Freund Keuschnig zu verschicken, einfach weil ihm dafür auch die passenden Motive seiner Meinung nach fehlen, reift in ihm ein anderer Entschluss, nämlich dass er erneut ein „Tarn-Bauwerk seiner Art“¹¹⁵ hinterlassen möchte.

Doch bevor es dazu kommen kann, bedarf es einer genaueren Beobachtung seiner Umgebung, und hierbei insbesondere der Niemandsorte in Japan. Gegenden, in denen er sich sogar mit seinem Taschenbeil durchschlägt. An einer Stelle fühlt er sich sogar in die Vergangenheit bis zu seiner Kindheit zurückversetzt:

An noch einem Morgen etwa, viel später jetzt in dem Jahr, gleichsam von hinten herum angelangt bei einem der Bergtempel und dann stundenlang dessen einziger Besucher, hatte er beim Hocken in dem dämmrigen Toilettenhäuschen dort, in einem hinter Pflaumen- und Kirschbäumen versteckten Abseits, momentlang wieder jenes Gefühl der Geborgenheit auf

112: ebd.: S. 347.

113: ebd.: S. 348.

114: ebd.: S. 348.

115: ebd.: S. 350.

dem Abort des elterlichen Hofes in der Einöde bei Aurisina, erreichbar gewesen nur entweder durch die Scheune oder über eine lange überdachte hölzerne Galerie; [...] ¹¹⁶

Das Wandeln in der Zeit und in den bis dato kaum entdeckten Orten ist hierbei ambivalent zu verstehen, denn das Reisen, so wie es auch in „Der Bildverlust“ der Fall ist, bedeutet zugleich neben der Reise als Form von Bewegung ein literarisches Wandeln. So ist es nicht verwunderlich, wenn die Geschichte des Architekten mit diesen Worten endet:

Ja, es wurde Zeit für seinen Bau. Nur hatte er seine Werkzeuge auf der Reise nach und nach allesamt verloren. Und nicht das erste Mal in Japan dachte mein Freund: »Ich bin noch gar nicht geboren!« Zum ersten Mal freilich war es, daß er dann dachte: »Ich war noch überhaupt nirgendwo!« ¹¹⁷

Auf einer Reise, die einen Weg zur Selbsterkenntnis und das Hinterfragen des eigenen Handelns darstellt, und unter Berücksichtigung des Motivs der wiederkehrenden Verwandlung, erscheint es bildlich sogar notwendig, dass die einstigen Werkzeuge nach und nach verloren gehen. Sätze wie „Ich bin noch nicht geboren“ und „ich war noch überhaupt nirgendwo“ können dann als Ausdruck der Unvollständigkeit des bisherigen künstlerischen Werkes verstanden werden, das erst noch Zeit und Raum um zu wachsen benötigt. Eine Chance entsteht dabei für den Architekten, die bisherigen Bilder zu reflektieren und neu zu erschaffen, damit den unvollständigen Bauwerken neues künstlerisches Leben eingehaucht wird.

Würde man nun versuchen, „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ und dessen Inhalte zusammenzufassen, so würde sich dieses oder zumindest ein sehr ähnliches Bild ergeben: Gleichsam wie in „Der Bildverlust“ handelt bereits dieser Roman in vielen Abschnitten von einem Diskurs über die Autorenschaft bzw. der Art des gegenwärtigen Schreibens, die reflektiert und hinterfragt wird. Exemplarisch wird hierzu die Figur des Gregor Keuschnig herangezogen, der zum wiederholten Male eine existenzielle Krise als Schriftsteller durchlebt und der sich aus diesem Grund erneut verwandeln muss. Dies gelingt ihm auch, insofern als die Verantwortung für die Erzählung des beschriebenen Jahres auf seine Freunde aufgeteilt wird. Er selbst wird zum Zuseher und Zuhörer der Geschichten, die er nach seiner Wahrnehmung schriftlich festhält und in eine „chronologische“, d. h. in diesem Fall nicht lineare und zum Teil irrwitzige Ordnung bringt.

116: ebd.: S. 352-353.

117: ebd.: S. 362.

Den Entschluss, erzählen zu lassen und nicht mehr selbstständig zu erzählen, ist innerhalb des Romans ein gewisser ironischer Widerspruch in sich, denn schließlich hat auch Keuschnig in „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ viel zu sagen, doch soll dies nicht länger im Mittelpunkt seiner Werke stehen. Ein multiperspektivischer Zugang, gepaart mit einer Reihe divergierender Themen soll nicht länger das Erforschen der fremdbestimmten Botschaften (z. B.: Was will der Autor uns damit sagen? Wovon handelt dieser Roman) ermöglichen, sondern die individuelle Textgestaltung durch das Lesen in den Vordergrund stellen. Die Leserschaft von Handkes Werk wird somit mitwirkender Produzent, unter anderem auch dadurch, dass sie die Reise in die geographischen und künstlerischen Peripheriegebiete führt, in ein Niemandsland: Das kulturell noch nicht erschlossen ist und dadurch das Potenzial in sich trägt, für eine „Versöhnung“ zwischen der alten, also mythisch fantasievoll aufgeladenen und der neuen, alltäglichen, blitzhaften, leicht zu übersehenden Welt, zu sorgen.

Das Niemandsland, in dem Keuschnig seit längerer Zeit lebt, besitzt für ihn die Kraft, einmal als Weltlandschaft gelten zu können: „Was von ihr ausgeht, sooft ich mich nach ihren Dingen zurückwende, sehe ich immer neu als »das Leuchten der Umkehrfarben«.¹¹⁸“

Der künstlerische Gegenraum ermöglicht die Konstruktion des, wie später seitens der Kritiker von „Der Bildverlust“ bezeichneten, Gegenbuchs der zeitgenössischen Literatur. Ein Roman, in dem die formale und semantische Hoffnung steckt, dass das Deutsche, wie einst bei Heinrich Heine und Johann Wolfgang von Goethe, eine Vorbildfunktion für die Welt einnehmen kann.

So wird dies anhand der Geschichte des Lesers deutlich:

Das Epos von morgen, so sah es der Leser im langsamen Schneien vor sich, würde wie bei Johann Wolfgang von Goethe, was ein gewisses Deutschland anging, entschieden so tun, als gäbe es dieses gar nicht, dagegen das Geschehen nicht mehr ansiedeln in einem einzelgängerisch ausgedachten Idealland, sondern eben in jenem weltweiten Deutschland unter Verwendung von noch und noch deutschen Sachen und Ortsnamen, den wenigen unschuldig gebliebenen gleichwie den belasteten, gerade diesen!¹¹⁹

Ein Idealland, das die ganze Welt umspannt, um nicht weniger geht es Keuschnig in seiner Erzählung, weshalb seine Freunde Erzählungen überall über die Kontinente verstreut einfangen und verbildlicht darstellen.

118: ebd.: S. 33.

119: ebd.: S. 287.

Neben dieser Rolle als Gehilfe des Autors halten die Freunde jedoch auch ihre individuellen kleinen Botschaften für die LeserInnen bereit, wie dies auch exemplarisch an der Geschichte des Sängers bzw. Architekten gezeigt worden ist. Damit die Bezeichnung ihren semantischen Gehalt nicht verliert und das Märchenhafte nach den Vorstellungen von Keuschnig in der Erzählung erhalten bleibt, ist es notwendig, dass mit einer neuen Art des Sprechens und Schreibens gearbeitet wird, aber, wie zuvor erwähnt, auch die alten unschuldigen sowie belasteten Worte und Bezeichnungen beibehalten werden. Erst durch die Verschmelzung und somit Auflösung des Dualismus wird das Werk zu einer Erzählung, die ohne Mittelglied auskommt, d. h. eine Geschichte von und für den Leser/die Leserin, für die das künstlerische Produkt in Wahrheit konzipiert wird.

Die morawische Nacht

Ein antithetischer Autor

Ein weiterer Roman, der konzeptuelle und inhaltliche Überschneidungen zu „Der Bildverlust“ und „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ aufweist, ist „Die morawische Nacht“. Ähnlich wie in den vorherigen Erzählungen handelt diese Geschichte zu einem nicht unwesentlichen Teil von der Frage nach dem Verhältnis zwischen Autor, Erzählung und der Leserschaft. Zudem spielt Handke auch wieder mit den klassischen Perspektiven, die eine Umkehrung erfahren, indem der einstige Schriftsteller wieder in die Rolle des Beobachters schlüpft. Hierzu Kunz:

Der Ex-Autor erzählt seinen Freunden mündlich seine Erlebnisse auf seiner Europareise. An dieser mündlichen Erzählung sind die Zuhörer jedoch aktiv beteiligt; denn sie erweisen sich als partielle Reisebegleiter und übernehmen als solche fallweise die Erzählerposition. Dies führt zu einem zu einer Perspektivierung des Erzählten, zum anderen rückt das in Handkes Werken zunehmend als ideale Erzählhaltung akzentuierte gemeinschaftliche Erzählen erneut in den Fokus [...].¹²⁰

Die Erzählung fällt also einer Gemeinschaft von Freunden zu, die zugleich Zuhörer als auch Erzähler sind. Auch der sich bewegende Schauplatz in Form einer Reise durch das einstige Jugoslawien lässt aufgrund der fortschreitenden Bewegung die Handlung fortsetzen. Den Beginn des Romans schildert Honold wie folgt:

Die erste Reiseetappe, von der das über hundertseitige Eingangskapitel erzählt, erweist sich dabei als dramaturgisch besonders ausgefeilt und zugleich symbolisch schwer belastet, indem die Situation einer Enklaven-Gemeinschaft durch den Ausgriff in das nun feindlich gewordene Umland mit konfrontativen, teils gefährlichen, teils trauervollen Begegnungen akzentuiert wird. Der Weg des Protagonisten nach seinem Aufbruch aus Porodin beschreibt zuerst gewissermaßen eine Rundreise im Kleinen, indem, statt auf direktem Wege in das nordwestliche Belgrad, die ausführlich beschriebene Busfahrt zuerst in südlicher bzw. südwestlicher Richtung verläuft und sich damit auf die Grenzlinie zwischen serbischem und albanischem Kosovo zubewegt.¹²¹

Anhand dieser Beschreibung sind mehrere Dinge auffällig. Zum einen das wiederkehrende Motiv einer Enklave-Gemeinschaft, wie etwa bei den Flüchtlingen in der Hondareda-Hochebene in „Der Bildverlust“, die eine Zuflucht suchen vor jenem feindlich gewordenen Umfeld, das droht, ihre Bilder zu zerstören.

120: Kunz, Tanja Angela: Die Kehrseite der Wiederholung – Weiblichkeit, Gewalt und Erzählen in Peter Handkes *Die morawische Nacht*. In: Gévaudan, Paul; Lautenbach, Hiltrud (u. a. Hg.): *Philologie im Netz*. Berlin: Freie Universität Berlin 70/2014, S. 75.

121: Honold: *Der Erd-Erzähler*. 2017, S. 370.

Zum anderen wird durch die Reisebewegung versinnbildlicht, um welche literarischen Räume es dem Schriftsteller geht, nämlich jene Bereiche, die abseits der Zentren liegen und über die man durch Um- und Irrwege gelangt, in jene Schwellenregionen, in denen sich die unterschiedlichen Ansichten, Kulturen, Nationalitäten, usw. überlagern.

Abgesehen davon ist der Autor erneut eine Person, die zu Beginn der Erzählung nicht nur in Einsamkeit sondern fast schon in Isolation auf einem Boot lebt, das den titelgebenden Namen trägt. Auffällig ist an der Szene, auf welcher Art und Weise der mühsame Weg zum Schriftsteller für die Erzähler beschrieben wird:

So ziemlich der allgemeinen Erwartung dagegen entsprach es, daß der Gastgeber sich so gar nicht über das Eintreffen seiner Gäste zu freuen schien. Kein Sterbenswörtchen einer Begrüßung ließ sich hören von der Silhouette dort oben an der Reling unterhalb der dabei so einladend leuchtenden MORAWISCHEN NACHT. Keine, und wenn auch bloß angedeutete, Handbewegung, die unser inzwischen vollzählig am verstruppten Ufer versammeltes Fähnlein auf das Boot gewinkt hätte. Zwar lag da auf der Kante etwas wie ein Brett, das Boot und Festland irgendwie miteinander verband. Doch das war so schmal und zudem derart steilgestellt, daß wir wie auf einer Hühnerleiter, und auf allen vieren, uns da emporhangeln mußten, einer nach dem anderen, das Brett hin und her rutschend, und wir ständig zurückrutschend; und versteht sich auch, daß er keinem von uns die Hand entgegenstreckte, um ihn etwa an Deck zu hieven oder, bewahre, ihn willkommen zu heißen. Bemerkenswert vielleicht auch, daß er uns anfangs sogar auf dem Boot recht lange alleingelassen hatte und erst später zu uns trat, wer weiß von wo.¹²²

Der einstige Autor ist auf einer metaphorischen Ebene fast endgültig von seinem künstlerischen Festland abgeschnitten und lebt in völliger Einsamkeit. Im Gegensatz zu Keuschnig aus „Mein Jahr in der Niemandsbucht“, der zur Abwechslung sich gern unter Freunden in einer Gesellschaft befand, ist dieser Schriftsteller abweisend und wünscht keine Form von Besuch.

Die Erzählergruppe muss ohne seine Hilfe einen beschwerlichen Weg auf sich nehmen, um von dem festen Untergrund, den wackeligen Boden eines Brettes, das den Übergang bildet, ehe sie auf das schwimmende Heim gelangen können. Dies kann auf einer Metaebene als Ausdruck dafür gelesen werden, dass sie wohlbekanntes Terrain verlassen müssen und sich auf der anderen Seite, auf jener des emigrierten Autors noch unsicher fühlen.

Im weiteren Verlauf der Erzählung schaukelt auch die jeweilige Perspektive oft binnen kürzester Zeit hin und her. Es erweckt sogar den Eindruck, dass es völlig egal zu sein scheint, ob aus einer internen oder externen Ansicht gesprochen wird:

Dabei hatte er vor, bald wieder zurück auf und in seiner MORAWISCHEN NACHT zu sein. Aber »bald«, was hieß das? Für die einen von uns hatte dann seine Abwesenheit beunruhigend lange gedauert. Für andere dagegen war zwischen seinem Aufbruch und seiner Rückkehr kaum ein Monat, ja nicht viel mehr als eine Woche vergangen. Mir zum Beispiel schien sogar, als habe beides, Abfahrt wie Wiederkehr, gestern stattgefunden. Mir andererseits kam vor, der Ex-Autor habe mich den ganzen Winter alleingelassen, und mir, dem Dritten: ein ganzes liebes Jahr.¹²³

Ein bewusstes Sprachspiel, das letztendlich zu jenem Eindruck führen kann, dass Zuhörer/Zuseher bzw. LeserInnen und Erzählerfiguren beliebig austauschbar sind, da sie zugleich all diese Rollen in Handkes Roman füllen müssen. Insofern erscheint auch folgende Argumentation Honolds äußerst widersprüchlich, wenn von einer Disharmonie zwischen der vermeintlich intendierten „Erzählung“ und der „inszenierten“ Erzählung, d. h. dem mehrstimmigen Ensemble der Erzählfiguren auf dem Boot in „Die morawische Nacht“ gesprochen wird. Ausgehend von einem Akteur, wie Honold den Ex-Autor im Werk bezeichnet, wird eine fiktionale Welt von diesem allein entworfen, in der sich die handelnden Figuren zurechtfinden mögen, wodurch auch „mithilfe der souveränen Kontrolle über den sprachlichen Darstellungsmodus auch die von ihm repräsentierte Wirklichkeit in einen kohärenten Wahrnehmungs- und Deutungsrahmen zwängen¹²⁴“ kann. An dieser Stelle entsteht bereits ein erster Widerspruch, was die Deutungshoheit einer singulären Perspektive betrifft, denn gleich zu Beginn des Romans wird folgendes beschrieben:

Dabei war gar nicht er es, der mit der Erzählung, der nachtlagen, immer wieder unterbrochenen, dann auch an einer anderen Flußstelle fortgesetzten und im Tagwerden auf einem anderen Fluß – nicht mehr der Morawa – beendeten, von seiner sogenannten Rundreise begann. Die ersten Sätze kamen, auf Aufforderung des Bootsherrn, von demjenigen unter uns, der seinerzeit zusammen mit ihm aufgebrochen war. »Sag du. Fang du an.« Der Anfang gemacht, fiel der Ex-Autor mit ein.¹²⁵

123: ebd.: S. 44.

124: Honold: Der Erd-Erzähler. 2017, S. 360.

125: Handke: MN, S. 31.

Natürlich kann die Aufforderung des Ex-Autors als Einfluss auf die Erzählung und den Erzähler gelesen werden, doch da dieser dann mit in die Erzählung einstimmt und mit dem ersten Erzähler eine Zeit lang sogar unisono erzählt, etwaige Widersprüche und Konflikte sich gering halten, und wo der ehemalige Schriftsteller nur bei einzelnen Worten auf seine Autorität im Streit pocht, während bei „Erzähl-Dingen“ beide auf einer Ebene ihre Sicht darlegen, ist es kaum haltbar, dass die Geschichte auf eine Wahrnehmung und deren Deutungen beschränkt ist.

Multiperspektivität und Konfliktlösung

Des Weiteren sei an dieser Stelle an die vielzähligen sekundärliterarischen Abhandlungen zu Handke und dem Thema Jugoslawien verwiesen, die oftmals eine Verbindung zwischen den journalistischen sowie literarischen Behandlungen des Konflikts von Handke hervorheben¹²⁶, wobei dies jedoch in Bezug auf „Der Bildverlust“, „Mein Jahr in der Niemandsbucht und „die morawische Nacht“ irreführend sein kann. Bereits im „Bildverlust“ wird eine geographische Verlagerung der Kriegsszenerie vorgenommen, die in der „Niemandsbucht“ auf eine globale Ebene erweitert wird, wodurch die Problematik Omnipräsenz erlangt. In all diesen Büchern geht es jedoch nicht um die Frage, welche Perspektive die richtige oder die glaubwürdigere ist, sondern dass Multiperspektivität zu einer Lösung des Konflikts führen kann. Wenn eben jene Dinge überwunden werden können, die der Busfahrende in „die morawische Nacht“ so treffend erzählt:

Der Zorn des Buschauffeurs äußerte sich folgend: »Sie haben uns immer gehaßt. Sie haben alles bekommen, was sie wollten, und hassen uns weiter. Mehr denn je. Blindwütiger denn je. Blinder denn je. Sie haben ihren Staat bekommen. Sind jetzt ein Staatsvolk wie die Litauer, wie die Katalanen, wie die Transnistrier, wie die Cisnilianer, wie die Talkalmücken, wie die Bergslowenen, wie die Donau- und Mekongdeltaautonomen. Sie sind ein Staatsvolk und, o endlich wahrgemachter großer Traum, ein Einvolkstaat und hassen uns Überbleibsel vom Zweitvolk, das kein Staatsvolk ist, hassen uns, als seien wir Reste des Staatsvolk, und nicht sie. Und ihren Haß, den brauchen sie ihren Kindern gar nicht erst ausdrücklich beizubringen. Er überträgt sich einfach so, von Generation zu Generation, von Gen zu Gen, längst jenseits der Blutrachen und der Kriege. Längst ist der Haß gegen uns, wenn er je einen Grund hatte?, nein, er hatte nie einen Grund, ist euer Haß grundlos geworden und hat sich verselbständigt. Er ist euer Lebelement geworden, und nicht etwa euer Staatsbewußtsein.

126: vgl. hierzu bei: Dusini, Arno: Noch einmal für Handke. Vom Krieg, von den Worten, vom Efeu. In: Hafner, Fabian: Peter Handke. Poesie der Ränder: Mit einer Rede Peter Handkes. Wien: Böhlau 2006, S. 91-93.

Ha, Leben. Euer Staat, er dient euch nur dazu, euern Haß auszuleben, im Schutz eurer Staatsgrenzen, Flaggen, die Drohflaggen sind, und Hymnen, die Haßhymnen sind. Euern Haß auf jeden, der nicht euer Staatsangehöriger ist, auf alles, was nicht Staat ist. Keinen Stolz bezieht ihr aus eurem Staat, sondern die Legitimierung und Verewigung eures Hassens.¹²⁷

Die Überwindung von Nationalismus, Grenzdenken und dem daraus resultierenden grundlosen Hass, der sich verselbstständigt, ist das Anliegen der Textstelle, und somit eines von mehreren Anliegen des Ex-Autors in dessen Erzählung. Es handelt sich um ein geschicktes Mittel, eben jene Worte nicht selbst dem ehemaligen Schriftsteller in den Mund zu legen, sondern ihn zum Zuhörer des Gesagten zu machen, wodurch eben jener Effekt vermieden soll: hier haben wir LeserInnen eine Botschaft des Autors! Unbestritten handelt es sich bei dieser Stelle um ein wichtiges Element, doch ist sie vielmehr Teil der Erzählung als Teil eines dezidiert bestimmten Erzählers. Es erscheint hierauf widersinnig, das Anliegen des Romans als einen „grimmig lächelnden Schlachtruf“¹²⁸ zu bezeichnen, der da lauten soll: Noch einmal für Jugoslawien. Denn es gilt nicht, das einstige (reale) Jugoslawien wiederauferstehen zu lassen, da Menschen wie der Busfahrer nur in der Utopie existieren können, die gleichbedeutend sind mit den Rand- und Grenzgebieten respektive den Enklaven dieser Welt:

Hier verstummte der Fahrer. Ende seines halblauten Zornausbruchs. Freilich fuhr er nach einer Pause fort, wenn auch in einem anderen Ton, lauter, fast ein Gesang, eingeleitet von einem Summen, aus dem klar die Anfangstakte von »Apache« herauszuhören waren: »Doch was soll's. Mögen sie meinerwegen jeden ihrer Heuschöber zum Staatsheuschöber erklären, jeden früheren Feldgrenzstein zum Staatsgrenzstein, jeden kleinen Steineschmeißer zum Staatssymbol. Ich bin staatenlos, und darauf bin ich stolz. Immer war ich staatenlos. Und immer möchte ich staatenlos bleiben. Apache, Apache. Kein Staatsbürgerschaftsnachweis und kein Paß, und meine Hymne nur: Apache, Apache. Kein Reisen lockt mich, und eure freie Welt kann mir gestohlen bleiben. Staatenlose aller Länder, bleibt, wo ihr seid und was ihr seid. Apache, Apache. Ausland, bleib weg von mir. Visum, für gleich welches andre Land, um deinetwillen kein Frühaufstehen und kein Schlangestehen. Apache, Apache. Für alle Zeiten beharren auf meinem Reservat, wo es den Adler zwar gibt, und wie, aber nicht als Wappenvogel.«¹²⁹

127: Handke: MN, S. 103.

128: Honold: Der Erd-Erzähler. 2017, S. 359.

129: Handke: MN, S. 105.

In Erinnerung an die Geschichte des Sängers aus „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ bedeutet dies, dass, wenn die Realität nicht länger zu ertragen und zu ändern ist, auf künstlerischem Weg eine Lösung gefunden werden muss, die einer Auslöschung dessen gleichkommt, das zwischen dem Künstler und seinen Zuhörern und Zusehern liegt. Dazu wird explizit zum Gegenstück des einstigen kommunistischen Schlachtrufs: Proletarier aller Länder, vereinigt euch!, die Aufforderung an die Gleichgesinnten gestellt, an Ort und Stelle zu bleiben, sowohl geographisch als auch charakterlich. Weder Reisefreiheit noch Freizügigkeit als neu erworbene Rechte stellen ein Gewinn dar, weshalb der Busfahrer als einer der Angehörigen der Flüchtenden in der Hondareda-Hochebene gesehen werden kann, die ihr Dasein abgeschottet von der Welt unter den wenigen Gleichen verbringen, die es auch in dieses „geschützte Reservat“ geschafft haben.

Wäre es also im Folgeschluss der literaturwissenschaftlichen Kritik Honolds angebracht, diese Formulierungen und Tendenzen jenem Ex-Autor zuzuweisen, der den handelnden Figuren die Worte als seine in den Mund legt? Würde man Honold hierbei Recht geben¹³⁰, so könnte folgende Textstelle irritieren:

Seit er seinen Beruf aufgegeben hatte, kam er in Frage, und nicht nur für eine Frau. Indem er entschlossen ein Niemand geworden war, wußte er sich als wer, grundanders als der und der Autor. In Frage kam er, weil er verfügbar war, und das auch ausstrahlte. Zugleich ließ ihn das massiv erscheinen, was nichts zu tun hatte mit seiner Größe oder seinem Gewicht. Er war für die Umwelt einer, der mit beiden Beinen auf dem Erdboden stand wie eben nur irgendwer, einzig in der Gegenwart lebte und diese verkörperte wie keiner sonst. So kam man, wo er auch hinkam, erst gar nicht darauf, ihn nach einem Beruf zu fragen. Er war da, ohne aufzutreten, nahm Anteil, hatte teil, war Teil. Wenn er sich jemals zu etwas berufen geglaubt hatte, so zum Hören und zum Hörengehen, und insofern befand er sich jetzt im Land seines Ideals. Keine besondere Luft brauchte er mehr, nur noch die Erde, und er, der anonym Gewordene, auf ihr in der gebotenen Erdschwere. Seine Undefinierbarkeit, sie machte, daß eine Art Farbigkeit von ihm ausging, eine dunkle, eine erdige, eine friedfertige, menschenfreundliche, Farbe und Musik, tonlose, in einem, die Musik – so wollte er, sie würde gehört – der Teilnahme. Von ihm, dem undefinierbaren Niemand, war nicht bloß nichts zu befürchten. Er erweckte Vertrauen. – Sprach er da aus Erfahrung, oder war das eher seine Idee von sich ohne seinen Beruf, der ihn im Lauf der Zeit über eine gewisse Gesellschaftsunfähigkeit hinaus bedroht hatte mit Menschenfeindschaft, einer unheilbaren?¹³¹

130: vgl. hierzu: Honold: Der Erd-Erzähler. 2017, S. 359-360.

131: Handke: MN, S. 249.

Die Reflexion über die eigene Tätigkeit als Autor innerhalb der Erzählung würde insofern einer These, die auf einer Konstruktion fiktiven Wahrnehmungs- und Deutungswelt basiert, widersprechen, als dass die Perspektive des Künstlers in Frage gestellt wird aufgrund der Gegenüberstellung des Menschen zu seinem Beruf. Vielmehr scheint sein eigentlicher Beruf gar nicht Schriftsteller zu sein, da er damit auch negative Erfahrungen gesammelt hat und eine fast unheilbare „Menschenfeindschaft“ in sich getragen hat, sondern es ist der Zuhörer, speziell der wandernde Zuhörer, worüber seine Idealtätigkeit bezeichnet wird. Darunter leidet auch keinesfalls seine Glaubwürdigkeit bzw. jene der Erzählung, und es fügt sich geradezu passend ins Bild, dass nie aus seiner Sicht die Ich-Erzähler Perspektive genutzt wird, denn ihm als ehemaligen Autoren ist es bewusst, dass aufgrund des einstigen Berufes die Glaubwürdigkeit um ein Vielfaches größer erscheint als die der anderen Erzählfiguren. Dieses Machtungleichgewicht der Erzählerstimmen in deren Rezeption gilt es zu durchbrechen, indem seine Position, seine Botschaft innerhalb der Geschichte undefinierbar und allgegenwärtig erscheint, wodurch er zum stillen Teilhaber der Erzählung wird. Dies entspricht seinem Ideal, denn es ist diese „friedfertige, menschenfreundliche Farbe und Musik“, die er verkörpern will. Keine Deutungshoheit, keine gerichteten Botschaften des Ex-Autors an seine LeserInnen sind aus seinen Beiträgen im Roman herauszulesen, da er genau wie sie an der Erzählung teilnehmen will.

Der Ex-Autor lässt sich nicht länger als ein National- oder Staatssymbol wie einst benutzen, als er noch fehlgeleitet von Idealen glaubte, er könne etwas an der Situation seiner LeserInnen und Mitmenschen verbessern:

Wenn er andererseits zurückdachte an die zum Glück nur kurze Periode, da er, als junger Schreiber, die Rolle eines Vertreters seines Landes zugewiesen bekommen hatte und dann und wann auch entsprechend aufgetreten war, so packte ihn selbst heute noch die Scham, und es war immerhin ein Gefühl von Freiheit, danach entschieden der Sprecher von niemand und nichts geworden zu sein. Nur keine öffentliche Figur sein, nicht einmal, wie damals er, eher im Spiel, und schon gar kein »Nationalautor«. Dem allen war er, nicht allein durch seine Übersiedlung auf den verschatteten Balkan und nicht allein durch den Verzicht auf gleichwelche Veröffentlichung, entkommen. Schuldig gemacht, so noch immer seine Vorstellung, hatte er sich doch, indem er das Nationaldichterspiel, und wenn auch halbherzig, mitspielte, bleibend schuldig. Und warum hatte er mitgespielt?

Vielleicht, weil er seinerzeit, für eine kleine Weile, in der Tat an etwas wie eine andere Nation glaubte, überhaupt an grundandere Nationen, und meinte, die mitverkörpern zu können. Idiot. Dorftrottel. Hausstock. (»Noch einmal erklärt für euch Hausstöcke«, unterbrach der Bootsherr wieder einmal sein nächtliches Erzählen: »Hausstock«, österreichisch: der eine Debile oder Geistig-nicht-Entwickelbare in einem bäuerlichen Anwesen, einer, der, in jedem Sinn, über Haus und Hof nie hinauskommt, eben ein Haus-Stock.«)¹³²

An der Anmerkung des Schriftstellers ist auch festzuhalten, dass er nicht nur seine eigene Autorität untergräbt, sondern auch auf eine schelmenhafte Weise die seiner Zuhörer, wobei gleichsam jene auf dem Boot gemeint sein können, sowie die Leserschaft dieses Romans. Der räumliche sowie künstlerische Rückzug in eine fast vollständige Isolation wäre an dieser Stelle als Ausdruck der Enttäuschung und Verbitterung zu lesen, da seine Friedensideale und seine Lesergemeinschaft einem übermächtigen Widerstand gegenüberstehen. In der Realität bedeutet Flucht dann die Wanderung in jene peripheren Gebiete, die schwer zugänglich sind. In der Welt der Kunst und Literatur ist dies gleich bedeutend mit der Flucht in jene Bilder und Geschichten, die mythisch und märchenhaft wirken, worin der unerträgliche Teil der Realität nicht nur abgelehnt sondern ausgelöscht wird.

Ein weiterer Zusammenhang in Bezug auf die Ablehnung des einstigen und heutigen zersplitterten Jugoslawiens respektive ganz Europas lässt der Ex-Autor in weiterer Folge an seinen Beschreibungen über Wien und Österreich erkennen. Er spricht von einer neuen Zeit, in der die Jungen mittlerweile eine ganz andere Perspektive zu der Vergangenheit einnehmen als jene Älteren, die das alte österreichische/deutsche Reich und Imperium in Erinnerung behalten hatten. Obwohl das jetzige Österreich flächenmäßig kleiner ist, kann es durch das neue Selbstbewusstsein im großen Europa größer erscheinen:

Obwohl sich an den Grenzen nichts geändert hatte, erschien das Land nicht mehr so klein. Seltsam, oder nicht seltsam, dabei, daß das, wenn auch in bloßen Anzeichen und Spurenelementen zurückgekehrte Reich bei seinen – eher luftigen – Verkörperern, statt vielleicht großspurig, geradezu bescheiden auftrat. Es zeigte nichts von einem Imperium. Und es würde auch nie mehr zu einem Imperium ausarten. Oder doch? In den Hintergedanken einiger Älterer?¹³³

Die ironische Hinterfragung des Blickwinkels mit dem später erneut wiederkehrenden „Oder doch?“ ist Ausdruck des Hinterfragens der gegenwärtigen sogenannten Wertegemeinschaft Europas, die für den Ex-Autor immer noch hierarchische Züge in sich trägt.

132: ebd.: S. 307.

133: ebd.: S. 317-318.

Deshalb hält er auch seine eigene Vision des europäischen Raums den Jungen wie den Älteren entgegen:

Und woher wußte er das? Er wußte das erst einmal von dem Flug, auf dem sich die Einheimischen unter den Passagieren so grundanders gegeben hatten als, sagen wir, noch vor zwei Jahrzehnten. Selbst wenn ein Dialekt sich hören ließ, war der nichts als eine Färbung. Die Blicke waren kein »Geschau« mehr und durften »Blicke« oder »Schauen« heißen, und vor allem waren es, wenn überhaupt welche laut wurden, die Stimmen, die – hörte er da aber recht? – Selbstverständlichkeit zusammen mit Ruhe ausstrahlten, eine ihm bei den eigenen Leuten ganz ungewöhnte Souveränität (»womit wir doch wieder beim Reich wären«, sagte er in jener Flußnacht). Und er wußte das, zum zweiten, von all der Zeit in unserer balkanesischen Enklave, wo seine jungen Landsleute ohne jede Breitbeinigkeit, still, aufmerksam, gleich auf gleich, lernbegierig, für die umzingelten Enklavisten dawaren[sic!]. Diese Jungen und nicht mehr so Jungen – mochten sich auch bei einigen Rückfälle ereignen ins altbekannte Maulheldentum – erinnerten ihn an ein Europa, ein ganzes, wie es das, außer in der Propaganda, wohl nie gegeben hatte (und nie geben würde?), und das er »das dritte Europa« nannte, ohne uns in jener Nacht Genaueres darüber sagen zu können – es blieb so unbestimmbar wie die Erinnerung. »Aber«, so sagte er, »hoch diese Erinnerung!« Wollte er das alles – Flugzeug, Enklave – nicht bloß so sehen? »Nein, diese Erinnerung hieß: Ich sah es so. Ich sehe es so.« Und wenn – und wenn er es so sehen wollte? Hatte er auf diese Weise nicht auch seine Bücher geschrieben? »Nie was von Utopia gehört?«¹³⁴

Aufmerksame LeserInnen wird an diesem Textausschnitt auffallen, dass der Ex-Autor in seiner Erzählung die gemachten Beobachtungen in Frage stellt, als würde er durch die eingeworfenen Fragen die Glaubwürdigkeit seiner eigenen Perspektive anzweifeln wollen. Sein „drittes Europa“, in Abgrenzung zu jenem nationalstaatlichen und nun international geprägten Europa, wird in dieser Szene nicht genauer beschrieben, da die Erinnerung angeblich zu unbestimmbar sei und man nichts Genaueres darüber sagen könne. Denn der ehemalige Schriftsteller würde nicht den Fehler begehen und jene Worte wiedergeben, die er zuvor auf der Fahrt durch Jugoslawien von dem erwähnten Busfahrer vernommen hat, da er nicht länger die Rolle eines Erzählenden einnimmt, sondern die des Zuhörenden. Die Utopie entwirft stellvertretend für ihn dieser Fahrer, so wie er es einst mit seinen Büchern getan hatte.

Die letzte Frage: „Nie was von Utopia gehört?“, ist fast schon zynisch zu verstehen, da der Leser/die Leserin bis zu dieser Stelle mit vielen Hinweisen und Erzählungen, die hier zum Teil bereits aus dem Roman herausgenommen worden sind, darauf aufmerksam gemacht wird, dass es sich in diesem Werk um eine Abhandlung zwischen Realität und künstlerischer Utopie handelt. Und obwohl stets eine tendenzielle Hoffnung besteht, dass sich die realen den utopischen Verhältnissen annähern mögen, werden diese durch das Nachfragen: „hörte er da aber recht?“, angezweifelt. Der ehemalige Schriftsteller büßt jedoch durch seine unpräzise und bewusst verwischte Positionierung keineswegs an Glaubwürdigkeit ein, da es seinen Vorstellungen des literarischen Erzählens entspricht, dass es seinen Zuhörern und späteren Erzählern der Geschichte, die unter dem Titel „Die morawische Nacht“ wiedergegeben wird, obliegt, inwieweit der Ex-Autor eine Rolle spielt oder ob dies nicht vielmehr im Vergleich zur Erzählung kaum von Belang ist.

Das Zeitlose der utopischen Kunst

Die Utopie seiner künstlerischen Seite erfährt im Verlauf der Geschichte einen erneuten Höhepunkt, als er die Reise nach Niederösterreich, genauer gesagt zum ehemaligen Landsitz Ferdinand Raimunds antritt. Und während er vor Ort ist, begegnet er Raimund in jedem noch so kleinem Ding, woraus folgender wichtiger Dialog entsteht:

Ferdinand Raimund: »Sei begrüßt, Freund. Zeit, daß du dich in Gutenstein sehen läßt. Was führt dich zu mir? Was willst du wissen? Frag mich alles – nur nicht, wie man glücklich und zufrieden wird.« – Der Orakelbefrager: »Gibt es noch Märchen zu erzählen wie die deinigen?« – »Nein. Oder bestenfalls in Bruchstücken, Märchen, die eine Sekunde dauern.« – »Hätte ich, statt aufzugeben, weiterschreiben sollen?« – »Nein. Denn du bist, wie ich, unfähig, vom Bösen zu erzählen und einen Bösen, einen von Grund auf Schlechten darzustellen. Und es gibt die Teufel, damals wie jetzt, und jetzt schlimmer denn je. Ich, zu meiner Zeit, konnte den, kraft der Zaubermärchen, noch wegzaubern. Du, heutzutage, aber – Und außerdem zauberte ich auch als Schauspieler. Ein Freudentumult erhob sich im Publikum bei meinem Spiel. Du aber – du aber bist vielleicht ein Spieler, aber kein Gewinner. Und auch als Schreiber wärest du inzwischen ein Verlierer. Denn bei dir, wie zu meiner Zeit bei mir, würde das Gute siegen. Und anders wie mir würde niemand mehr dir glauben. Denn was allüberall siegt, kann nur noch das Böse sein, der Teufel halt, der süßlich grinsende, mit dem bösen Willen – der die Entzweiung will, wie zwischen Mensch und Mensch, so zwischen Volk und Volk.« – »Geht's nicht weniger eindeutig, Ferdinand?« – »Dann frag mich unbestimmter, Bruder.«¹³²

Der Ex-Autor wird zu Beginn dieser Stelle als Orakelbefrager bezeichnet, was darauf schließen lässt, dass er mittels der Vergangenheit personifiziert durch Raimund eine Antwort auf seine Fragen, die auf die Zukunft gerichtet sind, erhalten möchte. Und eben jenes „Raimund-Orakel“ gibt ihm eine eindeutige und explizite Antwort, eine künstlerische Aussage, die selten so in dieser Form in Handkes vorgestellten Romanen zu finden ist. Die Kunst hat sich von der ehemaligen Aufgabe sowie Zielrichtung deutlich entfernt, denn einst gab es die Zeiten, in der die Märchen noch wirksam waren, den Zauber in sich trugen, um den Schrecken und das Schlechte in der Welt für eine Zeit lang aufzuheben. Doch heutzutage, und deshalb sagt auch das Orakel, dass es gut ist, dass der Schriftsteller seine Tätigkeit für beendet erklärt hat, ist das Böse nicht länger zu bekämpfen, sondern künstlerisch zu verehren. Das Schlechte, Streitvolle und Entzweiende rückt in die Mitte der Erzählung, während das Friedvolle und Gute an den Rand gedrückt und für nicht länger zeitgemäß empfunden wird. Hierin liegt die eigentliche Krux der mangelnden Glaubwürdigkeit des Ex-Autors, da er ein hoffnungsvoller Schreiber ist, der noch immer in seinen Büchern das Gute siegen lassen will, um für die Versöhnung „zwischen Mensch und Mensch, so zwischen Volk und Volk“ zu sorgen.

Die Antwort des Orakels ist jedoch auch zu viel für den ehemaligen Schriftsteller, der sich zu einer zynischen Bemerkung am Ende hinreißen lässt: „Geht’s nicht weniger eindeutig, Ferdinand?“, wobei durch die darauffolgende Erwiderung des fiktiven Raimund die Verantwortung dem Fragenden zugespielt wird.

Wenn nun die Glaubwürdigkeit des „guten“ Erzählens im Sinken ist, bedeutet dies jedoch noch nicht, dass es vollständig aus der Literatur verschwunden wäre, denn es wird auch angemerkt, dass es nach wie vor erzählt werden kann, jedoch in einer Art und Weise das es relativ unbemerkt bleibt. „Bestenfalls in Bruchstücken, Märchen, die eine Sekunde dauern“, könne man in der Öffentlichkeit noch verbreiten. In ihrer Gesamtheit bleibt diesen Geschichten jedoch nur die Flucht in die literarische Isolation, in die Enklaven dieser Leserwelten, in denen ihre Existenz ungebrochen ist.

Aus diesem Grund erscheint es auch nicht erstaunlich, dass der Ex-Autor in seine Erzählung Gregor Keuschnig einbaut, der selbst einer dieser allein lebenden und zuhörenden Menschen versinnbildlicht. Doch seit „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ hat sich auch dieser erneut gewandelt, und das nicht allein deswegen weil er seine Bucht verlassen hat. Vielmehr hat sich sein Verhältnis zu seiner Kunst erneut verändert:

Als wer, als was für einer, zeigte sich also dieser »Keuschnig« da? In dessen Umriss vertieft, bekam der Nachtwanderer allmählich ein Bild, nein, nicht bloß eines, vielmehr eins nach dem anderen, noch und noch Bildatome, die aufeinanderfolgten und eine Geschichte ergaben, keine allerdings des »was bisher geschah« aus »Gregors« Vergangenheit – eine, die einsetzte in der Gegenwart ohne Zutun, jetzt, im Hinschauen, und ebenso unmerklich übergang in die Zukunft, in das, »was später geschah«, geschehen würde. Es war eine schwarzmalerische Geschichte, ohne Vorsatz: Sie malte sich, hinter der Stirn des Betrachters, von selber so. Eine jämmerliche Geschichte. Und hier ein paar Atome oder Elemente davon: Das Sammlertum war für Gregor Keuschnig nicht der erhoffte Ausweg. Ebenso wenig die Rückkehr in seinen angestammten Dorfbereich. Aus der Niemandsbucht vertrieben durch den Lärm, würde der ihn bei seinem Heimspiel kurz oder lang eingeholt haben. Die Stille unter der Großvaterlinde war nach einem halben Tag schon vorbei. Auch gegen den Nachtwind, sogar hier an der Alten Straße, hatte er Stöpsel in den Ohren, sogar gegen das Musizieren der Bäume im Wind, ihre Flöten-, Cello-, Bratschen- und Saxophontöne, wenn sich die Stämme, dicke, dünne, jetzt unten, jetzt oben, aneinanderrieben. Der Lärm war da, weltweit, und hörte nimmer auf. Das anscheinend Häßliche, die anscheinend Häßlichen konnte man schönedenken, oder sie umdenken, indem man, schreibend, sie beseelte – nicht aber im Lärm. Den Lärm, den er meinte, konnte man nicht schönedenken. (Dieser Gregor Keuschnig hätte der Hauptredner beim Weltlärmkongreß sein können ...) Und die Flucht, der Rückfall, ins Sammlerdasein würde keine Wende bringen. Im Gegenteil: als Sammler würde er noch den Rest seiner Seele verlieren. Mehr und mehr würde dabei die Umwelt sich verengen und, in seiner Sammelgier, zuletzt verschwinden, und vor lauter Sammeln wäre er zu keinem Gedanken mehr fähig, und schon gar nicht zu einem höheren. Was nicht verschwände, wäre der Lärm, bis eines Tages die letzte Verwandlung des Gregor Keuschnig der Fall sein würde: die in einen Amokläufer, Amokläufer aus Wehrlosigkeit.¹³⁶

Der gegenwärtige Keuschnig in „Die morawische Nacht“ ist nicht länger jene damalige hoffnungsvolle Gestalt, die mittels seiner Freunde die erhaltenswerten Geschichten gesammelt hat, um sie den andersartigen und schrecklichen Erzählungen entgegenzuhalten. Erneut steckt er in einer Schaffenskrise ausgelöst durch den allesumfassenden Lärm, der nun weltweit seine Kreise zieht und es Keuschnig unmöglich macht, seine stillen Bilder zu kreieren. Die Flucht in sein ehemaliges Sammlertum stellt keine Alternative mehr dar, im Gegenteil, es würde ihn sogar noch schneller dem künstlerischen Untergang entgegentragen.

Selbst wenn er seine Tätigkeit aufgäbe, wenn er schlussendlich in einer einzigen Entladung der aufgestauten Frustration, das als Amoklauf an dieser Stelle bezeichnet wird, gegen die Lärmwand anlaufen würde, wäre diese sogar nach seinem Verschwinden immer noch da. Es ist diese vermeintliche Ausweglosigkeit, die Keuschnig dazu veranlasst, sich von seiner bisherigen Kunst (erneut) zu trennen, sogar sich selbst von der akustischen Außenwelt. Es genügt nun nicht mehr, dass der Sänger ihn der Ferne verloren bleibt, und dass er und seine Freunde sich stumm ihre Geschichten erzählen, denn der Lärm der allumfassenden gegenwärtigen Weltliteratur übertönt jede Kommunikation zwischen dem Autor und seinen wenigen LeserInnen bzw. ZuhörerInnen.

Realität vs. Kunst

Auch der Ex-Autor, der zurückgezogen auf seinem Boot lebt, erfährt auf seiner Reise innerhalb der Erzählung von seiner eigenen Nichtigkeit durch die Begegnung mit einer Figur, die er selbst Melchior nennt, da er ihm fast wie eine mythische Gestalt erscheint. Doch gerade deshalb ist dies ein Warnzeichen für die Leserschaft, da die bisherigen Figuren in Handke-Werken, sowohl in „Der Bildverlust“, als auch in „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ sowie in „Die morawische Nacht“ keine näheren Beschreibungen erfahren. Im Gegensatz dazu ist Melchior das Inbild von Freundlichkeit und Wärme, das fast schon irritierend wirkt. Der ehemalige Schriftsteller ist auch gern bereit, ihm auf ihrer gemeinsamen Wanderung jene Geschichte zu erzählen, die er nun seinen Besuchern berichtet.

Im Sitzen hätte er sich in einem fort auf die Schenkel geschlagen; wäre noch ein Hörer an seiner Seite, stieße er dem ebenso in die Rippen; und wirklich äugte er immer wieder neben sich ins Leere, nickte da hinein, als wollte er sagen: »Nun hör dir das an! Ist das nicht eine Wucht? Wie wahr! Wie wahr!«¹³⁷

Die vermeintlich entstehende Harmonie aufgrund des Auffindens eines Gleichgesinnten wird wenig später jedoch zerstört, da sich Melchior als eine der größten Feinde des Ex-Autoren entpuppt. Nicht länger will er teilhaben am gemeinsamen Weg, da er aus seiner Perspektive sich nun über den Erzähler stellen kann:

Und er sagte unter anderem folgendes: »Mein Lieber, gib's auf. Ich weiß, wer du bist. Auch ich schreibe, nicht nur für Zeitungen, ich schreibe auch Bücher, zeitweise auch Romane, à mes heures, wie es so schön heißt im Französischen.

137: ebd.: S. 434.

Schon lange verfolge ich dich und deine Literatur. Eure Dichterliteratur, eure gedichteten Bücher, sie haben ausgespielt. Die dichterische Sprache ist tot, es gibt sie nicht mehr, oder nur noch als Nachahmung, als Gehabe. Hast du denn nicht von dir selber verkündet, deines hohen Berufs nicht würdig zu sein? Warum dann uns anderen die Würdelosigkeit vorhalten? Schluß mit eurer Schreiberwürde. Wenn heute Schreiber, dann entschlossen würdelos. Ja, wir von heute sind endlich die Würde los. Der Heilige Geist hat nichts mehr mit dem, was wir tun, zu schaffen, und keine Sache mehr ist heilig, und kein Wort und keine Sache sind für uns tabu. Weg mit dem Traum vom Schreiber als Urheber. Hättest du doch beizeiten das Arrangieren gelernt. Es leben die schreibenden Arrangeure, wir, nur wir allein. Arrangement ist alles, merk dir das, Teuerster. Einzig meine Sprache, die Zeitungssprache, lebt.¹³⁸

Das journalistische, „wahrheitsgetreue“ Schreiben bewertet Melchior als das einzige Schreiben, dem Autoren von heute noch nacheifern können, da sowohl die Würde als auch Heiligkeit des Wortes verschwunden ist. Das Dichterische, d. h. das prosaische Schreiben liegt in der Vergangenheit oder ist zu einem stilistischen Merkmal ohne harmonisierenden semantischen Gehalt verkommen. Der Arrangeur der Texte ist höher zu bewerten als die Vorstellung eines Urhebers schriftlicher Erzählungen, womit das künstliche Konstrukt über dessen ursprüngliche Idee gestellt wird. Doch die Schimpftirade des Melchior geht noch weiter:

Doch scharf bin ich, zugegeben, allein auf die Literatur. Noch ist es mir, trotz meiner Bücher, trotz meiner Romane, trotz meiner Theaterstücke – die Verlage und Theater habe ich mir, wie denn sonst, gekauft –, nicht gelungen, daß die Literatur mein wird, einzig mein! Aber nun wird sie die meine werden, und kein reitender Bote eines Königs wird sie mir wieder entreißen! Und du, mein Teuerster: auf den Müllhaufen der Geschichte mit dir. Den letzten Rest deiner Ehre hast du ohnehin schon verloren, indem du auf dem Balkan lebst, und den Balkan liebst. Was vielleicht einmal das Besondere war an dir und deinesgleichen, das – höre, du Möchtegern! – Stiftende, das ist nur noch Abwechlertum. Nicht einmal eine Minderheit unter den Schreibenden und Veröffentlichenden seid ihr paar, die ihr auf dem Dichterischen besteht, als der umfassenden Information, als der, im Vergleich zu den übrigen, den herrschenden Publikationsformen – den technischen, juristischen, journalistischen –, angeblich der Natur, der Menschennatur und überhaupt, am nächsten kommenden Sprache, als der angeblich einzigen natürlichen und sachgerechten Ausdrucksweise für die Dinge der Seele. Irrläufer seid ihr, Desperados, auf verlorenem Boden.¹³⁹

138: ebd.: S. 437.

139: ebd.: S. 439.

Der Vorwurf Melchior's richtet sich gegen die poetischen Dichter und Romanautoren, die aus dessen Perspektive sich lediglich durch ihr „Abweichtum“ am künstlerischen Leben erhalten wollen, denn schließlich sei das Dichterische weder zeitgemäß noch würde sie der Menschennatur heutzutage am nächsten kommen. Der Vorwurf, der gleichsam an die Literatur Melchior's gerichtet ist, nämlich Form ohne Gehalt bzw. Gefühl wird nun von ihm seinerseits umgekehrt. Die herrschende Publikationsform, die rein auf der Wiedergabe umfassender Informationen in einem möglichst „technischen, juristischen, journalistischen“ Stil wird die Welt der Literatur erobern, d. h. letzten Endes nichts anderes: Kunst wird Ware, Kunst wird Kapital. Und Autoren wie Melchior arbeiten bereits daran dies zu tun, indem die Produktions- und Vertriebsstätten künstlerischer Werke, hier angeführt als Verlage und Theater, mit Geld diesen Bedürfnissen angepasst werden.

Der Ex-Autor und seine Geschichten können auf „dem Müllhaufen der Geschichte“ landen, damit seine Kunstform in Vergessenheit gerät, indem Vielfalt und Variation der künstlerischen Tätigkeit weggeworfen werden. Form kommt vor dem Inhalt, sowie die Information vor der Poesie, und nur wenige AutorInnen stellen sich der Kapitalisierung der Literaturwelt entgegen. Doch es wäre nicht Handke, wenn nicht eine kleine Hoffnung bleiben würde, solange Melchior's Sieg noch nicht endgültig errungen ist:

Lange habe ich dich beneidet, mein Lieber, weniger für deine Bücher – obwohl die mir früher einmal, gestatten, aus der Seele gesprochen haben – als für dein Autorsein: Seinerzeit, zu deiner Zeit, galtest du als der richtige, und ich als der falsche. Aber jetzt, zu meiner Zeit, bist du bloß noch eine Romanfigur, und vielleicht nicht einmal die. Und trotzdem hasse ich dich, auch wenn mir das Internet verifiziert, daß du für die herrschende Literatur keine Gefahr darstellst. Du schreibst nicht mehr, oder du veröffentlichst nicht mehr, behältst deine Konvulsionen und Entzückungen, deine zitternden Sekunden – einst, merkst du, wieviel ich weiß von dir?, die Ausgangspunkte deiner Bücher – für dich, dem Teufel sei Dank. Ich hasse dich, weil du mir noch immer, und mehr denn je, im Weg stehst. Du störst meine Kreise, und zwingst mich, ohne Anfang und Ende in Kreisen zu rennen, welche weniger ein Vergnügen als vielmehr die Hölle sind.¹⁴⁰

Das vorherrschende Denken der Melchiorfigur besteht aus Schwarz und Weiß, aus dem richtigen und dem falschen Weg. Hier ist schon zu bemerken, was er denn tatsächlich an den Büchern des Ex-Autors so beneidenswert fand: Gesellschaftliche Akzeptanz und Rezeption, die sich in nackten Zahlen widerspiegelt.

140: ebd.: S. 443.

Betrachtet man jedoch die Autorenfigur in „die morawische Nacht“ und stellt sie in Beziehungen zu Kobal, Keuschnig und den vielen anderen, so handelt es sich bei keinem von diesen um Autoren, die einen Anspruch an Glaubwürdigkeit bzw. Wahrheitsverkündungen stellen. Im Gegenteil: Vielmehr steht die Dekonstruktion des einstigen, vermeintlich allwissenden und moralisch bildenden Autors im Vordergrund, indem dessen Perspektive zu einer von vielen erzählenden Figuren wird, die allesamt gleich glaubwürdig erscheinen sollen. Die Absicht dahinter ist genau das, was Melchior beschimpft: das friedenswirkende Näherkommen zwischen Erzähler und ZuhörerInnen durch die Poesie, also jener Sprache „der angeblich einzigen natürlichen und sachgerechten Ausdrucksweise für die Dinge der Seele“. Gerade dieses Unverständnis seitens Melchiors sorgt nun für dessen Hass. Indem er auf dem poetischen Auge blind bleibt, findet er trotz der Niederlage des Ex-Autors, der nicht länger schreibt und der auch keine Gefahr für den literarischen Markt darstellt, keinen Frieden. Melchior muss sich stets seines Erfolges aufs Neue vergewissern, jene Kreise, die er immer wieder ziehen muss und die für ihn die Hölle sind, während der ehemalige Schriftsteller in sich ruht und seine Literatur in den letzten unentdeckten Ecken der Welt am Leben erhält. Denn in den fiktiven Räumen seiner Erzählungen hilft das Wünschen noch und er kann frei darüber entscheiden, was geschieht und was nicht, weshalb seine Antwort auf den Ausbruch des Melchiors nicht verwundert:

»Und wie bist du dann doch in das Dorf und zurück zu uns auf den Balkan gekommen?« fragte an dieser Stelle der Zwischenrufer der Morawischen Nacht. »Wie bist du das Monstrum losgeworden?« – »Ich habe ihm die Wilde Jagd an den Hals gewünscht. Ich habe ihn zum Teufel gewünscht«, sagte unser Erzähler. – »Und hat dieses Wünschen geholfen?« – »Ja. Für den Moment. Aber er würde immer wieder sich einstellen, in anderer Gestalt. Seinesgleichen ist schaurig unendlich.« – »Und wie ging er zum Teufel?« – »Er fuhr auf der Stelle in einen Igel, dessen Stacheln als vergiftete Pfeile in alle Richtungen schossen, und sein Gesicht wurde eine Fratze unter den vielen Graffitifratzen an einer ehemaligen Feldscheunenwand.«¹⁴¹

Es ist ein ähnliches Bild, wie es bereits der Sänger in „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ entworfen hat, indem er jene, die zwischen ihm, seinen Liedern und seinen ZuhörerInnen stehen für null und nichtig erklärt, sie zerstört und für alle Zeit aus seinem künstlerischen Schaffen verdammt. Das Wünschen hilft noch, wie es auch der Ex-Autor bestätigt, doch nur auf eine gewisse Zeit. So wie jener Melchior sich stets wandelt und in neuer Hässlichkeit in der Welt der Literatur auftreten wird, so werden auch AutorInnen, wie jener Balkanlebende erneut erzählerische Wünsche dichten müssen.

Am Ende von Handkes Roman trifft der Ex-Autor noch einmal indirekt auf Melchior, indem er während der Busfahrt nach Porodin beiläufig die Zeitung seines Sitznachbarn mitlesen kann. Obwohl der Schriftsteller es sich vorgenommen hatte, genau dies zu vermeiden, so kommt er nicht umhin, jenen Ausschnitt zu lesen, der ihn selbst betrifft:

Und was sprang ihm so in die Augen? Daß er, bereits laut Überschrift, mit seiner Reise nur vor sich selber geflüchtet war. Daß er allein dem Abseitigen nachgegangen war. Daß er die Augen geschlossen hatte vor der Realität. Den ernstzunehmenden Autoren brannten die Probleme der Gegenwart auf den Nägeln – und er? Er kaute höchstens ratlos an denen herum. Schicksale, Charaktere, Aktionen: nichts für ihn. Der Klimawandel; das Ozonloch; die Erotik; die alten und die neuen Wilden; das Massensterben der Pinguine; die Höhenangst der Irokesen, der doch einmal völlig schwindelfreien Wolkenkratzererbauer; die zunehmende Nachtblindheit der Katzen und sogar der Eulen; die Nonnenehen; der transgenetische Sauerampfer; die Rückverwandlung der Lurche in Fische: für ihn kein Thema. Nirgends zeigte er ein Herz für seine Zeitgenossen.¹⁴²

Neuerlich der Vorwurf an den Ex-Autor, dass er nicht länger in der Gegenwart lebe und dass es ihm vor allem an der notwendigen Empathie mangle, die er nach Einschätzung des Journalisten in völlig sinnlose Räume und Objekte investiere. Wenn man an dieser Stelle den Bootsbesitzer der „Morawischen Nacht“ mit dem Autor Handke vergleichen würde, und dies würde am ehesten sich durch die deckungsgleiche künstlerische Perspektive argumentieren lassen, die in den untersuchten Büchern gezeigt wurde, dann würde diese Textstelle eine Kritik an den Kritikern versinnbildlichen, die kein Verständnis zeigen, da ihre Wahrnehmung eingeschränkt ist auf die realen globalen Problemwelten. Dem ehemaligen Schriftsteller geht es jedoch vielmehr um den Erhalt der poetischen Randgebiete, die unter der Last und dem Lärm moderner „Kunst“ zu verschwinden droht.

Er entschuldigte sich bei einem Tisch, an den er stieß, bei einem Stein, sogar bei seiner eigenen Hand, wenn er sich diese einklemmte. Und andererseits bedrohte er eine quietschende Tür mit einem »Halt's Maul!«, ein reißendes Schuhband bekam von ihm zu hören: »Du Tunichtgut!, du Dreckskerl!, du Schlappschwanz!, du Saurüssel!«, und ein läutendes Telefon wurde angeherrscht mit »Ruhe!«. Eine streunende Katze, die er streichelte, nannte er »Hure«, und »Na, kleiner Hund?« sagte er auch zu einem Weberknecht, während er dagegen die herrenlosen Hunde jeweils anredete mit einem: »Na, du krummer Vogel?!«.

Und mehr als bloß ein paarmal wurde er beobachtet, wie er tote Tiere anhauchte, aus Leibeskräften, Fliegen, Spinnen, Käfer, Bienen, sogar Blindschleichen und Mäuse, als glaube er sich in der Macht, sie so wiederzubeleben – und nur da zeigte er Leidenschaft.¹⁴³

Die allgegenwärtige Geräuschkulisse ist nicht nur bereits seit der Episode mit dem wiederkehrenden Gregor Keuschnig für den Ex-Autor untragbar geworden, da dies sein literarisches Wandern nicht nur stört sondern unmöglich macht. Doch umso mehr ist er bemüht, sein Möglichstes zu tun, jedem noch so totem Wesen seinen Lebenshauch zu schenken und es in den Nischen seiner Kunst zu erhalten. Seine Aufgabe ist nicht jene Weltrettung, die in allen möglichen Variationen in der journalistisch hochstilisierten Literatur ausgelebt wird, sondern jene, die unbemerkt vonstattengeht. Dies ist seine Poesie und insbesondere seine Poesie des Alltags. Es ist jedoch nicht gänzlich seine Aufgabe allein, denn er überträgt diese auf die wenigen Personen, die ihm noch zuhören, und die zugleich mit ihm die Erzählung gestalten. Insbesondere wird dabei ein junger Bursche hervorgehoben, von dem der Ex-Autor meint, dass er eines Tages seine Rolle übernehmen wird, da er das richtige Maß an Hinsehen und Hinhören besitzt:

Nicht darum ging es ihm im Erzählen. Immer wieder war es dem Jungen passiert, daß er sich in etwas verschaut hatte. Eine Baumkrone bewegte sich draußen im Schulhof, und er geriet dann im Schauen da mitten hinein. Ein Spatz badete in einem Sandloch, und er badete mit. Ein Kiesel rollte unten in der Strömung eines Wildbachs, und er rollte mit. War es tatsächlich ein Sichverschauen, ein Sichverlieren? Eher war das jeweils ein Schauen, aus dem, nach und nach, ein Übergehen in das Angeschaute wurde – worin er sich nicht verlor, im Gegenteil: übergegangen ins Angeschaute, ging dieses über auf ihn.¹⁴⁴

Die höchste Form der Empathie ist jene, die in ideeller Überhöhung den Perspektivenwechsel in Gänze vollzieht. Das Erzählen bedeutet nicht, den eigenen Standpunkt möglichst glaubhaft zu vertreten. Vielmehr ist es an die Vielstimmigkeit und das Verschmelzen mit den Anschauungsobjekten geknüpft, aus dem sein literarisches Friedensprojekt erwächst, und dass in weiterer Folge tradiert werden kann: „An der Art, wie der junge Mensch im Bus ihn anschaute, an der »Osmose«, die da geschah an Leib und an Seele, hatte er, der abgedankte Autor, den zukünftigen erkannt. Der da derart ins Schauen kam bis zur vollkommenen und selbstvergessenen Teilnahme, und zwar unvorsätzlich und unwillkürlich, das war einer aus dem Nachwuchs.“¹⁴⁵

143: ebd.: S. 537.

144: ebd.: S. 539.

145: ebd.: S. 540.

Handke als politisch agierender Künstler im Wechsel der Anschauung

Weshalb wird Handke nun als ein Autor in diesen drei Werken gelesen, der nach Meinung einiger Kritiker und Literaturwissenschaftler politisch schreibt, insbesondere in Bezug auf den Balkan? Es ist natürlich richtig und wichtig, dass erwähnte Schauplätze und Orte der Erzählungen im ehemaligen Jugoslawien zu verorten sind, und dass auch bewusst der sprachliche Anklang an jene Gegend gesetzt ist. Doch ist ein „literarisches Experiment“, wie Fetz dies bezeichnet, nicht zu verwechseln mit einer politischen Äußerung¹⁴⁶. Für Handke sind neben Politik Dinge wie Gesellschaft, Individuum, Kunst und Kultur in seinen Texten genauso relevant.

Im Essayismus ihrer Anschauungen, in der Aufspaltung der klassischen Gattungen [...] und durch eine prononciert poetische Beschreibungssprache entstand eine kritische Haltung, die nicht als Formulierung eindeutiger Standpunkte im politischen Richtungsstreit (miss)zuverstehen ist; sondern als literarisches Versuchslabor einer alle Ebenen des Gesellschaftlichen, Politischen und Individuellen durchdringenden literarischen Kritik der Kultur. Immer stand dabei die Konstruktion von Wirklichkeit durch (Medien-)Sprache, Ideologie und Kunst auf dem Prüfstand.¹⁴⁷

So wie es in Handkes Werken nicht um die Frage geht, wohin seine Figuren wandern, so ist die Frage nach der Ausrichtung der politischen Ideologie des Autors irreführend. Deshalb zieht es seine ProtagonistInnen in die entlegensten Winkel, in die unbemerkten Orte und Landschaften, um eine alternative Perspektive, eine alternierende Konstruktion von Wirklichkeit zu kreieren. Diese literarischen Versuche haben dabei zwei allgemeine Zielsetzungen. Zum einen gilt es auf der literarischen Ebene die Autorfigur innerhalb der Erzählung neu zu gestalten und die starren Vorstellungen von Autor, Werk und Leserschaft zu durchbrechen. Die Erzählerfigur(en) sind nicht länger Instrumente von einer zugespitzten Wahrnehmung, sondern unter den Augen der LeserInnen wandelbar und individuell erfahrbar. Zum anderen geht es um die Zerschlagung einer politischen Vorstellung, nämlich der Utopie des Anspruchs auf das alleinige Wahrheits- und Wahrnehmungsrecht, das durch den vermeintlich objektiven journalistischen Beschreibungsstil Legitimation erfährt. An dieser Stelle hält Handke, wie zuvor in den vielen Jahrhunderten literarischer Traditionen, den LeserInnen einen künstlerischen Spiegel vor, der nicht Schwarz noch Weiß sondern nur Grautöne wiedergibt.

146: Fetz, Bernhard: Peter Handkes balkanische „Geographie der Träume“: Die *Morawische Nacht*. Handkeonline (18.4.2012). URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/fetz-2009.pdf> (29.06.2018). S. 195.

147: ebd.: S. 195.

Das nicht Eindeutige, das Fehlen einer singulären Perspektive ist das Element mancher Schriftsteller, was in ihrer Bewertung für Irritationen bzw. Fehldeutungen sorgt: „Dass das Ineinander von poetischer Wahrnehmungskritik und von politischen Ansprüchen für heillose Verwirrung bei vielen sorgen kann, das zeigen die Reaktionen auf die Jugoslawien-Essays überdeutlich.“¹⁴⁸ Die Verantwortung der politischen Bewertung obliegt der Wahrnehmung der Rezipienten, da diese der Autor nur auf der poetischen Ebene mittragen kann.

Die Wahrnehmung Handkes in seinen Werken bezieht sich immer auf den Bereich, der missachtet wird, abseits liegt und nicht im Zentrum steht, womit, getreu den Bemerkungen in „Mein Jahr in der Niemandsbucht“, die poetische Welt mit dem Alltäglichen in Verbindung gesetzt wird. Das Auffinden der Leerstellen erzeugt die literarischen Antibilder, die dem medialen Monopol als Kritik entgegengehalten werden. Handkes Autorenfiguren begeben sich dabei oft freiwillig in jene eigenbrötlerische Perspektive, die als kindisch oder sonderbar verschrien ist. Nicht selten kommt es vor, dass dabei jemand als Idiot bezeichnet wird, so etwa der Ex-Autor in „Die morawische Nacht“¹⁴⁹. Doch genau das möchten diese Figuren sein, ein Idiot nach der ursprünglichen Vorstellung:

Ein Idiot im ursprünglichen griechischen Wortsinn, das will der Erzähler bei Handke sein: Privatperson, Eigenbrötler, einer, der Privates und Öffentliches nicht trennt; und was das heißt, das hat Handke ausführlich am eigenen Leib erfahren, als er sein Privatmärchen von Slowenien und Jugoslawien öffentlich machte.¹⁵⁰

Der persönliche Standpunkt des Autors Handke ist in der Lektüre für viele schwer greifbar, denn es ist gewollt, dass er keine eindeutige Position bezieht. Aufgrund der Ablehnung einer spezifischen Perspektive kehrt jedoch das friedvolle in die poetische Literatur zurück. Nicht nur in der Auflösung des Privaten und des Öffentlichen, sondern durch die Zerstörung literarischer, politischer, gesellschaftlicher Grenzen, die ihren Höhepunkt in den utopischen Gedanken der jeweiligen Erzählerfigur Handkes erfahren, ist dies feststellbar. „Ein Märchen aus den neuen Zeiten“ ist der Untertitel des Werkes „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ und es ist bezeichnend, dass, trotz all dem Bösen in der Welt, in Handkes Literatur das Gute respektive Friedfertige dennoch Hoffnung schöpfen kann. Es wird jedoch nur immer kurz angedeutet, das Bild blitzt für einen Augenblick auf, wie es oft in seinen Büchern steht, wodurch das hoffungsvolle Schreiben weder klischeehaft noch unglaubwürdig erscheint.

148: ebd.: S. 196.

149: vgl. hierzu: Handke: MN, S. 219-220.

150: Fetz, Bernhard: Peter Handkes balkanische „Geographie der Träume“. 2012, S. 203.

Ein Idiot will Handke sein, und das zugleich leben auch seine Figuren in den Texten aus. Neben der Bezeichnung Hausstock, die er sich selbst und seinen Zuhörern respektive Miterzählern auferlegt, ist auch jener bereits erwähnte Geist des Ferdinand Raimunds jemand, der gegen Ende seines Lebens Züge von Wahnsinn und Hypochondrie aufweist¹⁵¹. Es ist aber auch jener Raimund, der als Künstler dem Ex-Autor in „Die morawische Nacht“ so sehr ähnelt, wenn man die briefliche Korrespondenz zu Rate zieht: „Mit unseren Dichtern geht es immer miserabler, sie betreiben ihre Kunst bloß um Geld herauszulocken, nicht um Ehre zu ärnten und es ist zum verzweifeln, was man für Schmierereyn lesen muß.“¹⁵²

In einer ähnlichen Art und Weise strebte neben Raimund auch der ehemalige Schriftsteller nach einer höheren Kunstform, wobei hoch in diesem Fall meint, dass es mehr als bloße Unterhaltung geben muss. Gerade der Frust über die gegenwärtigen Verhältnisse bei Raimund veranlasst ihn schlussendlich dazu, selbst Stücke zu schreiben und aufzuführen. Obwohl er große Erfolge als Komödiant feiern konnte, sah er sich Zeit seines Lebens mehr als ein ernsthafter Künstler:

Besondere Schwierigkeiten machte den Biographen Raimunds „literarischer Ehrgeiz“ und seine „schöpferische Zerrissenheit“: Raimund fühlte sich als Tragiker, wurde aber vom Publikum als Komiker gefeiert. Raimund war nicht nur Schauspieler und Interpret seiner Stücke, sondern empfand sich zugleich mehr als Dichter, weniger als Stückeschreiber, sprach von seiner „Kunst“. Das literarisch-geistige Element ist in seinen Dramen gegenüber denen seiner Kollegen so hervorstechend, daß diese darüber spotteten [...] ¹⁵³.

Das Unverständnis bzw. die fehlende Akzeptanz, die er erfährt, spiegelt sich auch im Wortgefecht zwischen dem Ex-Autor und Melchior wieder, an dessen Ende der Dichter und Poet vor einer schwerwiegenden Entscheidung steht: Isolation oder Tod. Raimund entscheidet sich letztlich auch unter Berücksichtigung des geistigen Verfalls für Letzteres, doch diese Option ist für Handke und seine Figuren nicht wählbar: „Eine Harmonisierung von Mensch und Kosmos, die Überwindung der Vereinzelung des Individuums, ein Einwirken auf die Bedingungen des Daseins ist das Ziel der Arbeiten Peter Handkes.“¹⁵⁴

151: vgl.: Hein, Jürgen: Ferdinand Raimund. Bausteine zu Biographie und Rollenspiel. <http://www.ferdinandraimund.at/biographisches/bausteine.shtml#Anchor-Hypochondrie-49425> (29.06.2018).

152: Brukner, Fritz; Castle, Eduard (Hg.): Sämtliche Werke. Historisch-kritische Säkularausgabe. Band 4: Ferdinand Raimunds Briefe. Wien: Schroll 1926, S. 25 u. 168-169.

153: Hein, Jürgen: Ferdinand Raimund. (29.06.2018).

154: Richter, Anja Maria: Das Studium der Stille. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur im Spannungsfeld von Gnostizismus, Philosophie und Mystik ; Heinrich Böll, Botho Strauß, Peter Handke, Ralf Rothmann. Frankfurt am Main; Wien (u.a.): Lang 2010, S. 118.

Es gilt, durch die Tätigkeit des schriftstellerischen Schreibens eine alternative Perspektive auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu werfen bzw. auf Politik, Geschichte, Gesellschaft, Medien usw. Dies geschieht immer unter dem Aspekt des Hoffnungsvollen und Friedensstiftenden, der sich gegen jede Art der Gewaltanwendung ausspricht und dabei vor allem der sprachlichen Gewalt. Es geht nicht darum, den Menschen mittels Literatur einen Spiegel vorzuhalten, der negativ und perspektivisch eindeutig konnotiert ist, aber umgekehrt bedarf es keiner vollständigen sondern einer zielgerichteten und glaubwürdigen Bejahung des Daseins:

Also aus Abneigung gegen das Dasein – was ja immer doch wieder mitspielt –, oder sagen wir nur aus Verneinung des Daseins, da könnte ich keine Leidenschaft beziehen. [...] Ich könnte nie sagen: Verneinung oder Bejahung, weder noch; also es ist ein ewiger Prozeß, wo ich in mir spüre, daß es hinauslaufen müsste auf das Bejahen, aber das ist sehr schwer, viel schwerer sprachlich zu verwirklichen als das Verneinen.¹⁵⁵

Dies ist einer der Gründe, weshalb es auch Keuschnig und dem Ex-Autor in beiden Werken so schwer fällt, das Schreiben fortzusetzen oder notgedrungen aufgeben zu müssen, weil die Bejahung sprachlich stilistisch nicht länger funktioniert. Gelingt das Schreiben als Autor nicht mehr, so suchen sie sich eine adäquate Alternative, die im Zusehen und Zuhören liegt, denn daraus ist, wie Keuschnig überlegt, auch schon einiges Produktives entstanden. Indem der Autor sein Weltbild nicht länger niederschreibt, entsteht in den Werken ein von egozentrischen Sichten entferntes Sammelsurium multiperspektivischer Stimmen, die antiautoritär wirken. Die Perspektive eines solchen modernen „Suchenden“ beschreibt er wie folgt:

Überhaupt waren es die begrenzten, überschaubaren Flecken, und nicht die ganzen Gelände, wo man wie von allein in das richtige Suchen kam. Der moderne Sucher brauchte da nur bedachtsam auf und ab zu gehen, zugleich selbstlos. War das Selbstlossein denn zu wollen? Ja. Und wie? Etwa so: »Schweig jetzt! Schweig in dir!«¹⁵⁶

Suchen, Schauen und Zuhören sind jedoch immer an das Gehen und Bewegen geknüpft, das ohne Zielrichtung auskommt, im Auf- und Abgehen, auch in einem metaphorischen literarischen Sinn, entsteht die selbstlose Perspektive, die erwünscht ist. Die „Aufhebung der Isolation des Einzelnen in einer Gemeinschaft“¹⁵⁷ ist dann gelungen, wenn die selbstlose

155: Handke, Peter: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 222-223.

156: Handke: NB, S. 527.

157: Richter, Anja Maria: Das Studium der Stille. 2010, S. 121.

Perspektive nicht gleichbedeutend ist mit einem „Sich verlieren“ im anderen sondern einem „Übergehen in das Angeschaute“:

War es tatsächlich ein Sichverschauen, ein Sichverlieren? Eher war das jeweils ein Schauen, aus dem, nach und nach, ein Übergehen in das Angeschaute wurde – worin er sich nicht verlor, im Gegenteil: übergegangen ins Angeschaute, ging dieses über auf ihn. Kaum je allerdings hatte er bisher solch einen Übergang angesichts von Menschen erlebt, höchstens vor seinen jüngeren Geschwistern, und auch nur, wenn er ihnen beim Schlafen zuschaute.¹⁵⁸

Ein gegenseitiges Verhältnis der Anschauung und kein einseitiges Übergehen der Perspektive ermöglicht die Neutralisierung des Schauens, d. h. es besitzt weder der Sehende noch das Angeschaute einen Mehrwert an Glaubwürdigkeit bzw. Wahrheit.

Gerade dieser Punkt ist oft Anstoß der Kritik an Handke, nämlich dass dies nicht seinem künstlerischen Ideal entspricht, sondern dem Aufbau einer fiktiven Welt in seinen literarischen Werken, in denen die Autorfiguren, die stellvertretend für ihn gelesen wird, seine Wahrnehmung wirken lassen möchte. Doch dieser Ansatz ist von Grund auf falsch, denn wenn man bei seinen Texten bleibt, und sie nicht mit Handkes journalistischer Tätigkeit in den Zeiten des Jugoslawienkrieges in Beziehung setzt, so kann es sich nur um das Verständnis von einem multiperspektivischen Zugang handeln, der darauf abzielt die individuelle Bilderwelt zu erweitern. In der Rezeption und Kritik Handkes war man auch noch soweit bereit, daraus eine Kritik an der Medienlandschaft lesen zu wollen. Die Grenze wurde jedoch erreicht, als Handke mit seiner Tätigkeit als Journalist und Schriftsteller durch bloßes Hinterfragen an den „Grundfesten europäischer oder westlicher Selbstverständnisse gerührt hatte.“¹⁵⁹

Ab diesem Zeitpunkt besteht ein Bedürfnis verschiedenster Interessensgemeinschaften¹⁶⁰ daran, diesen Autor zu disziplinieren und ihm die alternative Perspektive abzustreiten, seine eigene Sprache sogar gegen ihn umzukehren: „Krieg/Frieden; Zivilisation/Barbarei; Böses/Gutes; Opfer/Täter; Historie/Literatur; Nebensächlich/Wesentlich; Wort/Handlung; Frage/Antwort etc.“¹⁶¹ Plötzlich ist Handke nicht der versuchende friedensstiftende Literat, sondern jemand der eine ideologische politische Position bezieht, der Hass in die Welt bringt und entzweit, doch dies kann man nie seiner Literatur und auch nicht seinen Interviews in der deutschsprachigen Zeitungslandschaft unterstellen. Hierzu jeweils ein Beispiel:

158: Handke: MN, S. 539.

159: Dusini, Arno: Noch einmal für Handke. 2006, S. 91.

160: ebd.: S. 91-92.

161: ebd.: S. 92.

Ich scheiße darauf, ob ich ein Dichter bin oder nicht. Ich bin ein sprachempfindlicher Mensch, und vielleicht bin ich ein Gerechtigkeitsidiot. Das Problem ist, daß keiner bei meinem Text bleibt, und sogar ich bin schon so blöd, daß ich davon abweiche. Nicht indem ich mit Ihnen rede, aber indem ich ab und zu so einen Blödsinn sage. Aber ich sage das gern. Mancher Blödsinn verstärkt die Wahrheit.

FRAGE: Fühlen Sie sich von mir mißverstanden?

PETER HANDKE: Ja, Sie sehen den Text nicht als eine Möglichkeit neben tausend anderen, als einen ganz notwendigen und vielleicht sogar fruchtbaren Zwischenruf.¹⁶²

Ein Zwischenruf, der nicht einmal zu einem Umdenken bewegen soll, sondern lediglich die Absicht die divergierenden politischen/literarischen Positionen deutlich zu machen.

SZ: Ihre Sympathie für die Serben, genauer: Ihr Verlangen nach "Gerechtigkeit für Serbien" wirkte dann aber wie eine Rechtfertigung für Tyrannen und Kriegsverbrecher.

Handke: Ach, Unsinn, man muss nur Ivo Andric lesen, die "Brücke über die Drina", und man erfährt, was man über Jugoslawien, seine Völkerschaften und seine inneren Gegensätze wissen muss, und auch, was ein großer Staat für diese Regionen bedeuten konnte. Und man lernt nicht nur daraus, dass es eine Heimat nur im Buch geben kann, sondern auch, wie falsch die Frage nach der Schuld oft ist, vor allem, wenn es um so komplizierte Dinge geht wie um das Zusammenleben von Völkern.

SZ: Was ist falsch an der Frage nach der Schuld?

Handke: Die Frage nach der Schuld teilt die Welt, sie lässt keinen Platz mehr für das Fragen nach Gründen, für das Land, für die Leute, sie löst alles auf in einen Reiz und eine Reaktion und kennt nichts dazwischen, sie weiß nichts vom Recht im Unrecht und vom Unrecht im Recht. Das ist so schwierig, dem kann man nur durch die Fiktion gerecht werden, es geht nicht historisch oder journalistisch. Ich habe so schöne Sachen geschrieben, die "Morawische Nacht", und dann kommt irgendein politisches Ereignis, und das Buch ist weg. Stattdessen taucht so eine absurde Geschichte wieder auf wie die neulich, von meinem Besuch bei Radovan Karadzic im Dezember 1996, und alles bekommt einen falschen Schein.¹⁶³

Die Frage nach der Schuld ist darüber hinaus eine Frage nach der Wahrheit, die in menschlichen Konflikten nie in der Auflösung einer vermeintlichen Objektivität enden kann, die einzig und allein den Anspruch einer singulären Perspektive legitimiert, indem alternierende Ansichten für unumstößlich falsch und ungerecht erklärt werden.

162: Grüner, Gabriel: *"Vielleicht bin ich ein Gerechtigkeitsidiot"*. In: stern, 29.2.1996. [auch in: Deichmann, Thomas (Hg.): *Noch einmal für Jugoslawien: Peter Handke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 107-113.]

163: Steinfeld, Thomas: *Du mit deinem Jugoslawien*. In: Süddeutsche Zeitung, 27./28.11.2010.

Aus stilistischer Sicht versucht Handke das durch das Zusammenwirken literarischer, journalistischer und mündlicher Kommunikationsfaktoren zu verwirklichen. In all den vorgestellten Romanen ist dies festzustellen. In „Der Bildverlust“ gelingt dies noch durch die blitzartigen Bilderinnerungen der Bankenfrau, die gedanklich immer wieder einschließen und einem mündlichen Erzählen sehr nahe kommen, das durch das immer wieder eingeschobene Gespräch zwischen der Protagonistin und dem Autor verstärkt wird. Gleichzeitig werden Aspekte des medialen Blickpunkts kritisiert, etwa bei der Kriegsberichterstattung, dem Radioreport, etc. Doch die eigentlichen Bilder, und wie diese zu bewahren sind, manifestiert sich langfristig nur in schriftlicher Form.

In „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ erstellt der Schriftsteller Keuschnig eine Version der gesammelten Erzählungen, die ihm seine Freunde während ihrer seltenen Treffen berichten und bei denen er am Ende des Romans schon gespannt darauf ist, wie und welche Geschichten sie ihm nun aus ihrer Perspektive erzählen würden. „Die morawische Nacht“ lässt bereits zu Beginn anklingen, dass die nachfolgende Erzählung mündlich zwischen den Protagonisten auf dem Boot des Ex-Autors verläuft, um den Eindruck einer „primärmedialen Kommunikation“¹⁶⁴ zu vermitteln, die die ZuhörerInnen und LeserInnen zum genauen Zuhören respektive Lesen zwingt.

Neben der tertiärmedialen, dem Buch, die in unserem Verständnis mit dem einen semiotischen System der Schrift auskommt und insofern eine Konzentration auf das Wort erzwingen müßte, nutzte er die sekundärmediale der Zeitungen, in denen sich ein Text nicht nur dem Kontext anderer Felder als dem der Literatur (Politik, Sport, Lokalnachrichten ...) aussetzt, sondern zusätzlich durch Fotografien, Porträts etc. konterkariert werden kann (vgl. die Naturfotografien in „Wer nimmt mir mein Vorurteil?“), und entschloß sich zusätzlich, seine Texte vorzulesen, Aug in Aug, nicht Auge um Auge, [...] das den Rhythmus des Sprechers zu akzeptieren hat und das Überspringen unmöglich macht, für welches das Lesen so anfällig ist (was insgesamt im Fall Handkes ein Beharren auf Zeugenschaft signalisierte).¹⁶⁵

Der mündlich performative Zugang zu Literatur und dem Erzählen entspricht Handkes Überzeugung die Leserschaft zu beeinflussen, jedoch nicht auf eine Art und Weise, wie sie ihm oft zu Unrecht unterstellt worden ist, sondern indem das exakte Hinsehen und Hinhören abverlangt worden ist. Gleichzeitig bedeutet es Handke auch viel, gängige Konventionen in Form von literarischen Genres bzw. Gattungen zu durchbrechen.

164: Dusini, Arno: Noch einmal für Handke. 2006, S. 93.

165: ebd.: S. 93.

„Durch die Sierra de Gredos“ ruft bereits im Untertitel die Assoziation zu einem Reiseroman auf, was sich jedoch bereits nach den ersten hundert Seiten der Erzählung nicht aufrecht erhalten lässt, zumindest würde es das Buch um ein Vielfaches vereinfachen und reduzieren. Auch die Beschreibung von „Die morawische Nacht“ als „Erzählung“ stellt nur einen Teil des Romans dar, da es zu gleich eine Meta-Erzählung über sich selbst bzw. das Schreiben an sich enthält.

Weshalb jedoch in jedem Buch die Bezüge und Verweise auf Jugoslawien? Natürlich muss man an das persönliche Faible Handkes für den Balkanraum denken, doch sowohl aus literarischer, sowie politischer, als auch sprachlicher Sicht ergibt sich eine Vielzahl von Argumenten, die man hierzu anführen kann:

Er hat gegen die Zitate der Mediensprache und ihre Texte immer wieder Texte jugoslawischer Menschen gestellt, nicht die des Radovan Karadzic [...], mündliche und schriftliche Aussagen, Literatur, ein Abschiedsschreiben etc., Texte mithin, die nicht nur geeignet sind, die Komplexität der jugoslawischen Lebenswirklichkeit zumindest andeutungsweise anschaulich zu machen, sondern vor allem auf einem beharren, dem Menschenrecht, selbst, und nicht in einem Enteignungsprozeß, gehört zu werden. Und Handke hat in seinen Texten kontinuierlich daran erinnert, wie die Rede über den Krieg, die schon die Kriegführenden entstellt, das Sprechen der Betroffenen angreift, wie diese Rede [...] zur Sprachlosigkeit wird: [...].¹⁶⁶

Es gilt also nicht nur das Friedensstiftende innerhalb der Literatur zurückzugewinnen, sondern auch einer Rede über den Krieg, die medial und journalistisch transparent gemacht bzw. inszeniert wird, eine Friedenssprache gegenüber zu stellen, die auch den außenstehenden Beobachter zur Integrierung der Perspektive der Betroffenen zwingt, indem einerseits das medial künstlich geschaffene Bild in Frage gestellt und andererseits eine sprachlich-poetische Alternative entwickelt wird. Gelingt dies nicht, so endet die Sprache des Krieges in jener Sprachlosigkeit, in der die Gewalt des Wortes schrittweise in physische Gewalt umschlagen wird.

Die Schwierigkeit für Handke bei seiner Tätigkeit besteht darin, der Gruppe der Betroffenen eine wirkungsvolle Stimme zu geben, denn auch die Autoren und Protagonisten der drei Romane existieren hauptsächlich in ihren ruhigen respektive stillen Sprachbildern. Gibt es dazu überhaupt eine Möglichkeit? Nicht nur in Form von Erzählungen und Romanen erscheint dies problematisch¹⁶⁷.

166: ebd.: S. 94.

167: vgl. hierzu: ebd.: S. 96-97.

„Kann ein Gedicht geschrieben werden, das dem jugoslawischen, europäischen Krieg gerecht wird?“¹⁶⁸ Eine Frage, die jener gleichkommt, die sich viele Künstler nach dem 2. Weltkrieg gestellt hatten. Und wie damals auch muss auf poetische Art und Weise eine neue Lösung gefunden werden, die es möglich macht, sprachlich zu differenzieren. Bei Handke befindet sich die Auflösung dieser Frage in deren Umkehrung, d. h. das Geschriebene bezieht sich auf das Gehörte und Gesehene, aus dem die neue Literatur erwächst und den Eindruck eines stillen Schreis vermittelt: „Was im Gehörraum der Handkeschen Texte an schreiender Stille aufeinandertrifft, was in dieser akustischen Idiosynkrasie nebeneinandersteht, in einer Geste des Epischen, von ihm weg, zu ihm hin, ist ungeheuerlich. Diese Ungeheuerlichkeit ist nicht zu eskamotieren, sie ist auszuhalten, solange es sie gibt.“¹⁶⁹

Die sprachliche Alternative korreliert mit einem Reflexionsbedürfnis von Medien, und dabei nicht nur der modernen Massenmedien sondern „die Form der Medien als solche, also Formen des Schreibens oder der Bildgebung (sei es als Vorstellung oder als Darstellung, sei es als sprachliches Bild in Form von Metaphern oder von Fotografien)“¹⁷⁰. Es ist also festzustellen, dass Handkes literarisches Werk immer schon politisch gewesen ist, denn durch sein Schreiben sucht er Einfluss auf eine sprachpolitische Ebene zu nehmen, die in Beziehung zu politischen und gesellschaftlichen Konflikten gesetzt werden müssen, wobei das Thema Jugoslawienkriege eine Sonderrolle einnimmt.

Die Arbeit des Schriftstellers wird solchermaßen aktuell und sie wird politisch, auch wenn das teilweise ganz gegen Handkes eigene Überzeugungen geht, will er doch immer wieder seine Arbeit als den Zeitläuften entzogen verstanden wissen. Wenn man aber Politik nicht als Einmischung in (tages-)politische Geschehnisse versteht, sondern als Möglichkeit der Gestaltung gesellschaftspolitischer Gegebenheiten ganz allgemein (und darunter zählt auch und in erster Linie eine Gestaltung jener sprachlichen Verhältnisse, in denen und mit denen wir soziale Wirklichkeiten erst generieren), dann würde wohl auch der Autor selbst seine Arbeit als eine politische verstanden wissen wollen.¹⁷¹

Die Hinterfragung sprachlicher Gestaltung bzw. dessen Verhältnisse und letzten Endes der Bereich der Performanz stellen für seine Poetik zentrale Arbeitsweisen dar. Was und wie wird kommuniziert respektive inszeniert? Und für ihn ist noch viel wichtiger: Was wird ausgeblendet? Wo wird nicht hingesehen? Genau dort legt Handke den Finger auf die Wunde.

168: ebd.: S. 96-97.

169: ebd.: S. 97.

170: Sexl, Martin: Poesie als Medienkritik. Die Jugoslawien-Kriege im Werk Peter Handkes. Originalbeitrag Handkeonline (4.3.2013) URL:

<http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/sexl-2013.pdf> (29.06.2018). S. 3.

171: ebd.: S. 3.

Es geht um den Abbau von sprachlichen totalitär geprägten Begrifflichkeiten, die eine Perspektive festlegen, bevor noch die Anschauung erfolgt. Hierbei ist auch ein Vergleich zwischen Handke und Roland Barthes möglich, der zuvor bereits auf diesen Zusammenhang aufmerksam gemacht hat: „Dieses heilsame Überlisten, dieses Umgehen, dieses großartige Lockmittel, das es möglich macht, die außerhalb der Macht stehende Sprache in dem Glanz einer permanenten Revolution der Rede zu hören, nenne ich: Literatur.“¹⁷² Jene Sprache, von Barthes auch als „faschistisch“ bezeichnet, bedarf zu ihrer eigenen Legitimierung einer immer wieder kehrenden Wiederholung, die nicht nur mittels Literatur kritisiert werden soll, sondern deren explizite Wahrnehmung erschwert werden möge¹⁷³.

Auch Handke beschreibt dies in „Phantasien der Wiederholung“ wie folgt: „Nachspielen kann man nur das Dumme und Böse; deswegen hat es die sogenannte kritische Literatur so leicht (jedenfalls gerät sie nie in Gefahr, vor dem Nichts zu stehen).“¹⁷⁴

Viktor Šklovskij liefert in diesem Zusammenhang bereits einige Jahrzehnte zuvor eine weitere Erklärung:

Um für uns die Wahrnehmung des Lebens wieder herzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen. Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist. Dabei benutzt die Kunst zwei Kunstgriffe: die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern. Denn in der Kunst ist der Wahrnehmungsprozeß ein Ziel in sich und muß verlängert werden. Die Kunst ist ein Mittel, das Werden eines Dings zu erleben, das schon Gewordene ist für die Kunst unwichtig.¹⁷⁵

Bei Handkes Romanen „Der Bildverlust“, „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ und „Die morawische Nacht“ ist der Grad der Verfremdung bzw. Komplexität besonders hoch, aufgrund der Vielfalt der Themen, Perspektiven und intratextuellen Zusammenhänge respektive Verweise, die ein entsprechendes Maß an Vorwissen voraussetzen. Dennoch ist die Wahrnehmung des Lebens auch für den ungeübten Leser/die ungeübte Leserin in Handkes Werken zu erfahren, wenn sie nur genau genug hinsehen.

172: Barthes, Roland: *Leçon/Lektion*. Antrittsvorlesung im Collège de France. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 23.

173: Martin Sexl: *Poesie als Medienkritik*. 2013, S. 5.

174: Handke, Peter: *Phantasien der Wiederholung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 86.

175: Šklovskij, Viktor: *Kunst als Kunstgriff*. In: Ders.: *Theorie der Prosa*. Frankfurt am Main: Fischer 1966, S. 14.

Konklusion

Geht man rein von den typischen Fakten einer Erzählung aus, so wie es einige der Rezensenten getan haben, so wird es nicht sofort ersichtlich, weshalb Handke für eine solche Geschichte wie „Der Bildverlust“ über 700 Seiten in Anspruch nimmt. Die handelnden Personen werden kaum beschrieben, die Handlung ist gewissermaßen flach und es bleibt bis zum Ende nicht ganz ersichtlich, weshalb die unternommene Reise eine solche Bedeutung besitzt, dass sie den Hauptteil des Romans einnimmt.

Doch blickt man über die so charakteristisch gewordenen Ansprüche der modernen Gegenwartsliteratur hinaus, so wird es offensichtlich, dass eine Erzählung auf mehreren Ebenen stattfindet und dass die erwähnten Bilder und deren Verlust Einfluss auf unterschiedliche Bereiche der Geschichte haben.

Die erste Ebene, die bereits genannt wurde, befasst sich mit der Handlung der Figuren, dem offensichtlichen Plot, den Handke in groben Zügen vor dem Leser/der Leserin ausbreitet. Die Zweite umspannt die sprachliche Gestaltung der Geschichte, also das Erzählen, dass sich im Roman in mehrere Bereiche unterteilen lässt. So zählt hierzu einerseits der Aspekt der dreiteiligen Erzählinstanzen, im Einzelnen die Instanz der Autorfigur des Textes, die der Bankenfrau und des Erzählers der Geschichte, andererseits der typische Schreibstil Handkes, der hier bewusst bestimmte Motive, wie Mythen und Mystik, aufgreift und dementsprechend bildhaft integriert. Darüber hinaus ist noch ein Bereich zu finden, der sich am besten unter einer Schwankung des Detailgrades des Beschreiben und Benennens formulieren ließe und somit in der Erzählung zwischen vage und konkret hin und her pendelt.

Diese Faktoren begünstigen eine leserorientierte Aktivierung, d. h. durch das Spannungsfeld, die divergierenden Beschreibungsgrade entstehen, vor allem, wenn Handke sich in seinen erzählten Bildern eher bedeckt hält, Vorstellungen, respektive Gedanken, zu den Schilderungen. Der Leser/Die Leserin ist dazu angehalten, an der Erzählung teilzunehmen und damit am individuellen Entstehungsprozess von Bildern. Sie reproduzieren kein vorgefertigtes Wissen oder Verständnis der Darstellungen, sondern vervollständigen die nebulösen Beschreibungen durch ihre eigenen Vorstellungen.

Die dritte Ebene, auf der Bilder bzw. der Verlust von Bildern eine Rolle spielen, ist die des Bilderkapitals der Bankenfrau bzw. die Personen, von denen sie im Roman erzählt, an denen sie den Leser/die Leserin teilhaben lässt. Gerade diese Bilder sind es, die auch in Opposition zu den künstlich erschaffenen Massenbildern gesetzt werden und die somit davon bedroht sind, dass sie verloren gehen könnten.

All diese Punkte legen den Schluss nahe, dass die Reise durch die Sierra de Gredos nicht so sehr ein Abenteuer für die Protagonisten ist, sondern viel mehr der Versuch einer Entführung des Lesers/der Leserin des Romans aus ihrer gewohnten Umgebung, um ihr eigenständiges Denken anzuregen.

Im Gegensatz dazu ist das Werk „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ aufgebaut, da in diesem Roman die Bankenfrau eine jener Figuren sein könnte, die der Autor Keuschnig mittels Kraft der Bilder und des Wortes in seiner Chronologie zu sammeln sucht. Auch hier findet wieder ein Spiel mit Konventionen und Erwartungen statt, erweist sich der Chronist Keuschnig vielmehr als Literat denn als Historiker. Ihm sind Sprache, Poesie und Erzählung weitaus wichtiger als ein lineares Konstrukt, das aus künstlerischer Sicht mit Einschränkungen verbunden ist. Doch kann er auch nicht länger wie einst schreiben, da seine mythen- und märchenhafte Dichtungsweise nicht länger wirken kann oder wenn nur kurzfristig, für wenige Augenblicke.

Stattdessen überträgt er die Verantwortung für das Erzählen zu einem gewissen Anteil an seine Freunde, die durch ihre Lebenswanderungen in Ausschnitten der Leserschaft Botschaften präsentieren, so etwa bei der Geschichte des Sängers. Doch ist der Autor natürlich noch präsent, denn seine Aufgabe ist weiterhin die Anordnung und das Gewichten der individuellen Erzählungen. Es gilt jedoch, diese nicht als die Perspektive der LeserInnen zu verkaufen, da Keuschnig selbst erfreut ist, wenn er von seinen Freunden ihre Version der Geschichten erfährt, die zuvor präsentiert worden waren. Aber diese Erzählungen, ähnlich wie die Verschriftlichung der Bilderlandschaft der Bankenfrau, finden in Handkes Texten nicht statt.

Die Auflösung der jeweiligen Problematik der metaromanartigen Geschichten obliegt der Rezeption bzw. der Rezipienten. Deshalb ist bereits in beiden Büchern die Schlüsselszene gegen Ende offen gehalten, so etwa auf welche Art und Weise es der Bankenfrau gelingt die Farngrube zu verlassen, sowie das Fernbleiben des Sängers, der die Stimme der in einer Enklave existierenden Gruppe symbolisiert.

Die Stille hat in Handkes Texten mehrere Funktionen. Zum einen erwächst aus ihr jene poetische Literatur, jenes Erzählen, das seine Autorenfiguren für ihre schriftstellerische Tätigkeit benötigen, fernab der Störgeräusche und Lautstärken, die sie einschränken. Zum anderen ist die räumliche Stille jener Bereich, der eine Stimme fehlt, um ihm Bedeutung zukommen zu lassen, d. h. einer Perspektive überhaupt erst erfahrbar zu machen.

Umso bezeichnender, dass Keuschnig in „Die morawische Nacht“ beschrieben wird, als jemand der in völliger Stille durch die Wälder wandert. Der Ex-Autor der „Erzählung“ ist sich um diese Verwandlung des Schriftstellers bewusst und dass es für Keuschnig die Zerstörung als Schreibender bedeuten würde, wenn er weitermachen würde, wie er es noch in „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ getan hat. Für den Eigentümer des Bootes in der balkanischen Enklave ist aus diesem Grund die Tätigkeit als Poet schon lange nicht mehr möglich. Jene Verwandlungen, die Keuschnig so oft geglückt sind, sind für den Balkanliebhaber keine Option mehr. Er sucht auch nicht länger einen Ausgleich zwischen dem Alleinsein und der Gesellschaft Gleichgesinnter sondern lebt in fast völliger Isolation, weshalb auch die weiteren Erzählfiguren zu Beginn einen beschwerlichen Weg auf sich nehmen müssen, um ihn zu erreichen.

Die Tätigkeit, die den Ex-Autor in diesem Roman erfüllt, ist die des Zuhörens und Zusehens, außer in den wenigen Momenten, in denen sein poetisches Wirken noch aufblitzen kann. So lässt er dem Zorn eines Busfahrers über die politische und gesellschaftliche Situation auf dem Balkan freien Lauf, seine ehemaligen Kollegen Kobal und Keuschnig erleben ihren Auftritt, um das Schicksal der gleichgesinnten Schriftsteller zu beleuchten, ein geisterhaftes Treffen mit dem Schemen des Ferdinand Raimund, der bereits einige Jahrhunderte zuvor beklagt, dass er in seiner künstlerischen Tätigkeit nie ernst genommen worden ist, vollzieht sich auf österreichischem Boden und auch das Feindbild der poetischen Literaten findet Platz in seinen Erzählungen. Gerade dieser Konflikt mit Melchior versinnbildlicht den allmählichen Verfall des poetischen Schreibens, das der Ex-Autor Zeit seines Lebens so für sich beansprucht hat und das nun im Begriff ist zu verschwinden: „Zeit seines Lebens hatte der Autor über Nacht an einem Buch geschrieben. Und über Nacht auch hatte er es jeweils beendet. Bloß war das Buch dann am Morgen nicht mehr da. Es war nächtens sogar als Buch erschienen, veröffentlicht gewesen. Im Tageslicht aber: verschwunden, verschollen.“¹⁷⁶

Die Nacht, die gewissermaßen eine magische Kraft besitzt, die Erzählungen des Autors wirken zu lassen, ist bereits in „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ in Form der Nacht des Erzählens von Bedeutung. Doch hat diese am nächsten Morgen für den Balkanautor keine Wirkung mehr und verschwindet wie in einem Traum, was daraufhin deutet, dass seine Bücher, sein Schreiben verblassen. Dennoch bleibt die Hoffnung für ihn bestehen, als kurz vor dem Ende des Romans einer der jungen Erzähler die Möglichkeit in der Anschauung des Ex-Autors erkennt, dass dieser sein Werk in dem Sinn fortführen kann, das alternierende künstlerische Perspektive in poetischen Arbeiten erhalten bleibt.

176: Handke: MN, S. 557.

Handkes Texte produzieren eine Art von Wahrnehmung und Perspektive, die den Leser/die Leserin dazu zwingt, die eigene Anschauung zu hinterfragen bzw. zu reflektieren, um letzten Endes die gemachten, künstlichen Bilder der postmodernen Kunst kritisch zu betrachten. Die Schwierigkeit besteht darin, dass diese künstlerische Strömung den Eindruck der wiederkehrenden Bindung zwischen Kunstwerk und Publikum vermittelt, obwohl es sich mehr um ein gesteuertes Produkt dezidierter Interessensgruppen handelt:

Erst die Postmoderne [...] sprengt diesen engen Rahmen der autonomen Kunst, indem sie versucht die Kunst mit dem Publikum wieder zu versöhnen. Die Einheit der Kunst ist nicht nur zu einer der Vielfalt und der jeweiligen individuellen Auswahl geworden [...] vielmehr soll sie auch ihre hedonische Funktion wieder entdecken. Denn von Anfang an steckt im ästhetischen Verhalten auch das Spiel-Moment, die Experimentierfreude, das Nachahmungsbedürfnis, das aufsehererregende, mitmachende und dionysisch-rauschhafte Bedürfnis, das große Lust bereitet. Das Problem dieser postmodernen Kunst ist nur: In dieser selbstbestimmten Auswahl, in diesem mitmachenden Sozio-Design findet zwar die Befriedigung von Bedürfnissen, Sehnsüchten und Wünschen statt, aber eben nur in ihrer falschen Gestalt, da sie ihrerseits Produkt der imperativen Mächte (marktökonomische, ästhetische, technische, psychische, kommunikative, informatische, politische, juristische) sind. Sodass gerade ihre Erfüllung von der bestehenden Ordnung versagt bleibt; [...] Diese hedonische Bedeutung der Kunst, neben ihrer beschwörenden, darstellenden und akustischen Funktion, hat man auch ‚Glücksversprechen‘ genannt. Kunst muss Spaß machen, Genüsse bereiten, da aber neben der poiësis, aisthesis (Wahrnehmung) und technē auch die hedonē (Lust) immer mehr im Dienste der imperativen Mächte steht, läuft auch sie ins Leere.¹⁷⁷

Gegen diese gemachten Bilder gilt es nun für Handke, ein alternatives hoffnungsvolles Szenario zu entwickeln, das aus der Anschauung selbst gespeist wird. Der Blick, der vermeintlich stets nach vorne gerichtet sein muss, um das künftig Positive metaphorisch darzustellen, bedarf deren Umkehrung, indem das Umschauen trainiert werden muss:

„Inzwischen bin die über die Schulter schauende Person allein ich selbst. Ich habe mir, und das fing an mit der Periode, da ich mich von einem Leben als Handelnder lossagte, diese Bewegung sogar angewöhnt, und betreibe sie als eine Übung. Ein Seitenblick geht über in eine Drehung in die hintere Hemisphäre.“¹⁷⁸

Kunst und das Kunstwerk dürfen aus ihrem eigenen Antrieb nie allein nur nach vorne blicken, sondern müssen stets das Danebenstehende, und vor allem das, was leicht übersehen wird, auch in ihr Repertoire mitaufnehmen.

177: Arabatzis, Stavros: Kunsttheorie. Eine ideengeschichtliche Erkundung. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 2018, S. 5.

178: Handke: NB, S. 32.

Literaturverzeichnis

Barthes, Roland: Leçon/Lektion. Antrittsvorlesung im Collège de France. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980

Handke, Peter: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990

Handke, Peter: Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002

Handke, Peter: Die morawische Nacht. Erzählung. Berlin: eBook Suhrkamp 2013

Handke, Peter: Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten. Frankfurt am Main: Suhrkamp² 2018

Handke, Peter: Phantasien der Wiederholung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983

Arabatzis, Stavros: Kunsttheorie. Eine ideengeschichtliche Erkundung. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 2018

Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Cambridge; Mass.: MIT Press 1985

Brukner, Fritz; Castle, Eduard (Hg.): Sämtliche Werke. Historisch-kritische Säkularausgabe. Band 4: Ferdinand Raimunds Briefe. Wien: Schroll 1926

Von Bülow, Ulrich: Die Tage, die Bücher, die Stifte. Peter Handkes Journale. In: Kastberger, Klaus (Hg.): Peter Handke: Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift. Wien: Zsolnay 2009

Carstensen, Thorsten: Romanisches Erzählen: Peter Handke und die epische Tradition. Göttingen: Wallstein-Verl. 2013

Dusini, Arno: Noch einmal für Handke. Vom Krieg, von den Worten, vom Efeu. In: Hafner, Fabian: Peter Handke. Poesie der Ränder: Mit einer Rede Peter Handkes. Wien: Böhlau 2006

Van Essenber, Oliver: Zündstoff für die Polarisierer. Letzte Änderung: 21.11.2016 - 18:36:55. Erschienen am: 01.03.2002. Online abrufbar unter: <http://literaturkritik.de/id/4770> (27.06.2018)

Fetz, Bernhard: Peter Handkes balkanische „Geographie der Träume“: Die *Morawische Nacht*. Handkeonline (18.4.2012). URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/fetz-2009.pdf> (29.06.2018)

Geismayr, Christian: „Schreibend, bleib´ immer im Bild“. Peter Handke und die Malerei. In: Jeanne Benay: „Es ist schön, wenn der Bleistift so schwingt“: der Autor Peter Handke. Wien: Ed. Praesens 2004

- Greiner, Ulrich: Der Herr der Fragezeichen. 24.01.2002. Online abrufbar unter:
http://www.zeit.de/2002/05/200205_1-handke.xml/komplettansicht (27.06.2018)
- Grüner, Gabriel: "Vielleicht bin ich ein Gerechtigkeitsidiot". In: stern, 29.2.1996. [auch in:
 Deichmann, Thomas (Hg.): Noch einmal für Jugoslawien: Peter Handke. Frankfurt am
 Main: Suhrkamp 1999, S. 107-113.]
- Hein, Jürgen: Ferdinand Raimund. Bausteine zu Biographie und Rollenspiel.
<http://www.ferdinandraimund.at/biographisches/bausteine.shtml#Anchor-Hypochondrie-49425> (29.06.2018)
- Honold, Alexander: Der Erd-Erzähler: Peter Handkes Prosa der Orte, Räume und Landschaften. Stuttgart: J. B. Metzler 2017
- Hummel, Volker-Georg: Die narrative Performanz des Gehens: Peter Handkes „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ und „Der Bildverlust“ als Spaziergängertexte. Bielefeld: Transcript-Verl. 2007
- Krohn, Rüdiger (Hg.): Hartmann von Aue: Iwein. Stuttgart: Reclam 2012
- Kunz, Tanja Angela: Die Kehrseite der Wiederholung – Weiblichkeit, Gewalt und Erzählen in Peter Handkes *Die morawische Nacht*. In: Gévaudan, Paul; Lautenbach, Hiltrud (u. a. Hg.): Philologie im Netz. Berlin: Freie Universität Berlin 70/2014
- Pelz, Annegret: Gespräch mit Peter Hamm und Annegret Pelz. In: Kastberger, Klaus (Hg.): Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945. Lfg. 1. Wien: Zsolnay 2007
- Pelz, Annegret: Peter Handke: *Der Bildverlust oder durch die Sierra de Gredos* (2002). In: Kastberger, Klaus (Hg.): Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945. Lfg. 1. Wien: Zsolnay 2007
- Previšić, Boris: Handkes Weltentdeckung in topographischen Palimpsesten. Der Bildverlust und der Rhythmus. In: Estermann, Anna (Hg.): Schreiben als Weltentdeckung: neue Perspektiven der Handke-Forschung. Wien: Passagen-Verl. 2014
- Reichensperger, Richard: Don Pedro von La Mancha. 19.01.2002. Online abrufbar unter:
<http://derstandard.at/837240/Don-Pedro-von-La-Mancha> (27.06.2018)
- Richter, Anja Maria: Das Studium der Stille. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur im Spannungsfeld von Gnostizismus, Philosophie und Mystik ; Heinrich Böll, Botho Strauß, Peter Handke, Ralf Rothmann. Frankfurt am Main; Wien (u.a.): Lang 2010
- Rieger, Julia: „Bilderschnuppen und Funkenbilder“: Die Konzeption von Bildlichkeit und deren Implikationen in Peter Handkes „Der Bildverlust oder durch die Sierra de Gredos“. Wien, Univ., Dipl.-Arb. 2013

- Rohde, Carsten: „Träumen und Gehen“: Peter Handkes geopoetische Prosa seit „Langsame Heimkehr“. Hannover-Laatzen : Wehrhahn 2007
- Schuller, Albin Anton: Der Autorschaftsdiskurs im Werk Peter Handkes. Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2013
- Sexl, Martin: Poesie als Medienkritik. Die Jugoslawien-Kriege im Werk Peter Handkes. Originalbeitrag *Handkeonline* (4.3.2013) URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/sexl-2013.pdf> (29.06.2018)
- Šklovskij, Viktor: *Kunst als Kunstgriff*. In: Ders.: Theorie der Prosa. Frankfurt am Main: Fischer 1966
- Steinfeld, Thomas: Der Marquis von Prosa. 19.01.2002. Online abrufbar unter: http://www.buecher.de/shop/spanien/der-bildverlust-oder-durch-die-sierra-de-gredos/handke-peter/products_products/detail/prod_id/10179513/ (27.06.2018)
- Steinfeld, Thomas: *Du mit deinem Jugoslawien*. In: Süddeutsche Zeitung, 27./28.11.2010
- Weymann, Ulrike: Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos. Die Signifikanz des Wege- und Reisemotivs für die Schreibpraxis Peter Handkes. In: Brittnacher, Hans Richard und Klaue, Magnus (Hg.): Unterwegs. Zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert. Köln; Weimar; Wien: Böhlau 2008
- Auf Erweckungsfahrt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.01.2002, Nr. 16 / Seite 52. Online abrufbar unter: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-auf-erweckungsfahrt-152568-p2.html?printPagedArticle=true#pageIndex_3 (27.06.2018)

Anhang

Abstract

Diese Arbeit befasst sich mit der episch-literarischen Tätigkeit Handkes um die Jahrtausendwende, die neben den zur vergleichsweise ähnlichen Zeit veröffentlichten journalistischen Schriftstücken einen breiteren thematischen Bogen spannen.

Anhand ausgewählter Werke soll argumentiert werden, inwieweit der Autor Handke sein Verständnis von Kunst und künstlerischen Medien darlegt. Besonders „Der Bildverlust“ liefert eine Reihe von anschaulichen Beispielen, die Rückschlüsse auf das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit nach dessen Ansichten zulassen. Es bedarf hierzu einer Analyse der komplexen Konstruktion, von der Begrifflichkeit des Bildverlustes, des metaphorischen Stils Handkes sowie relevanter sprachformaler Strukturen, die für Handke typisch sind, um entsprechende Aussagen über die kunsttheoretischen Positionierungen machen zu können.

This paper deals with Handke's epic-literary activity around the turn of the millennium, which, in addition to the journalistic documents published at a comparatively similar time, covers a broader thematic spectrum. On the basis of selected works, it should be argued to what extent the author Handke sets out understanding of art and artistic media. Especially "Der Bildverlust" provides a number of illustrative examples that allow conclusions to be drawn on the relationship between art and reality according to its views. This requires an analysis of the complex construction, the concept of image loss, the metaphorical style of Handke, as well as relevant language-formal structures that are typical of Handke in order to make corresponding statements about art-theoretical positioning.