



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Die Wieder-Holung der Wirklichkeit
Die erste und zweite Zeitsynthese Deleuzes im Werk von Peter
Handke

verfasst von | submitted by

Maximilian Hauptmann BA BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 941

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Philosophie

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Mag. Dr. Dr. Kurt Appel

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit untersucht die philosophischen und literarischen Berührungspunkte zwischen dem Philosophen Gilles Deleuze und dem Schriftsteller Peter Handke, vermittelt durch den französischen Nouveau Roman der 1950er und 1960er Jahre. Im Zentrum der Arbeit steht die Frage nach den Darstellungsmöglichkeiten der Wirklichkeit und nach dem genuin schöpferischen und subversiven Moment, der einer solchen Wirklichkeitsdarstellung innewohnt.

Der erste Teil analysiert den Nouveau Roman, allen voran Alain Robbe-Grillet's Werke, als gemeinsamen Bezugspunkt beider Denker. Die Bewegung versuchte, mit einer „Literatur der Oberfläche“ den psychologischen Realismus des 19. Jahrhunderts zu überwinden und Wirklichkeit frei von subjektiven Bedeutungszuschreibungen darzustellen. Drei zentrale Merkmale werden herausgearbeitet: ein anti-ideologischer Realismusbegriff, die Auflösung des Helden durch Repetition und Variation sowie ein neues Verständnis von Temporalität als offener Dauer.

Der zweite Teil zeigt, warum der Nouveau Roman sein eigenes Programm nicht einlösen konnte, und zeichnet Handkes Weg von einer negativen, verweigerungsorientierten Poetik hin zu einem affirmativen, offenen Erzählen nach, das mit dem sogenannten „realistic turn“ ab 1979 einsetzt.

Im dritten und zentralen Teil werden Deleuzes erste und zweite Zeitsynthese aus *Differenz und Wiederholung* mit Handkes Werken *Langsame Heimkehr*, *Die Lehre der Sainte-Victoire* und *Die Wiederholung*, die den Höhepunkt seines „offenen Erzählens“ und des „realistic turn“ markieren, in Beziehung gesetzt. Die erste Zeitsynthese entspricht Handkes Poetik der reinen Betrachtung, in der das Subjekt nicht die Welt formt, sondern von ihr geformt wird. Die zweite Zeitsynthese führt das Konzept der „reinen Vergangenheit“ ein, die als virtueller Möglichkeitsraum fungiert und in Handkes Werk als produktive Kraft dichterischer Welterschließung und -befragung erscheint.

Die Arbeit kommt zu dem Schluss, dass Handkes affirmatives Erzählen philosophisch realisiert, was Deleuze theoretisch entwirft: eine Wieder-Holung der Wirklichkeit mit künstlerischen Mitteln, die durch passive Offenheit gegenüber dem Chaos der Erfahrung immer neue Bedeutungsmöglichkeiten freisetzt und sich somit starren ideologischen Erklärungsmustern widersetzt und diese durchbricht.

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	1
1 <i>Nouveau Roman</i> / Für einen neuen Realismus	4
<i>1.1 Nouveau Roman: Historischer Kontext & Einflüsse</i>	<i>4</i>
1.1.1 Eine Gruppe, die (k)eine sein will: Was ist der <i>Nouveau Roman</i> ?	4
1.1.2 Das Glas ist halb voll, aber niemand mehr da, es zu trinken: Die Ursprünge des <i>Nouveau Roman</i> ..	8
<i>1.2 Die Literatur der Oberfläche: Methoden & Stilmittel des Nouveau Roman</i>	<i>13</i>
1.2.1 Die oberflächliche Welt: Realismus als Anti-Ideologie	14
1.2.2 Repetition & Variation: Der Tod des Helden	20
1.2.3 Offene Dauer, geschlossene Zeit: Temporalität im <i>Nouveau Roman</i>	24
2 Vom <i>Nouveau Roman</i> zu Peter Handke: Von der Anti-Erzählung zum offenen Erzählen.....	30
<i>2.1 Deleuze und der Nouveau Roman</i>	<i>31</i>
<i>2.2 Die Probleme des Nouveau Roman.....</i>	<i>32</i>
2.2.1 Die Eifersucht blinzelt durch die Jalousie	32
2.2.2 Das realistische Gebot der Bedeutung	34
<i>2.3 Der frühe Handke und seine poetologische Wende 1979: Vom Negativen ins Affirmative</i>	<i>37</i>
2.3.1 Der junge Handke: Vermeidungsstrategien	40
2.3.2 Die Wende 1979: Der „realistic turn“	41
3 Handke & Deleuze: Die Wieder-holung der Wirklichkeit	43
<i>3.1 Erste Synthese der Zeit</i>	<i>43</i>
3.1.1 Alles ist Betrachtung!.....	43
3.1.2 Abstieg in die Innerlichkeit	46
3.1.3 Der Doppelgänger im Spiegel	49
<i>3.2 Zweite Synthese der Zeit</i>	<i>54</i>
3.2.1 Frühere und aktuelle Gegenwart	55
3.2.2 Reine Vergangenheit & Wiedererinnerung	58
3.2.3 Die Affirmation des Chaos: Die reine Vergangenheit als produktives Element bei Handke.....	64
EPILOG	69

EINLEITUNG

„Ein philosophisches Buch muss einesteils eine ganz besondere Sorte von Kriminalroman sein, anderenteils eine Art science fiction.“ – Gilles Deleuze, Differenz und Wiederholung

„Erinnerung ist Wiederholung. [...] Aber sie ist Wiederholung mit einer Differenz. Sie ist mitnichten Rezitation. Sie ist eine Wiederholung, die eine spürbare Variation in der Art und Weise erzeugt, wie die Dinge erscheinen. Wiederholung ist das, was Neues möglich macht. [...] Erinnerung muss Imagination sein. Umgestaltung. [...] Ein endlos sich neu schaffender, sich wiederholender Gedächtnismechanismus. Eine in sich rotierende Ewigkeit. Ebenso selbstgenerierend wie selbstverändernd.“ – Simon Critchley, Gedächtnistheater

Die Idee zu dieser Masterarbeit entstand durch eine Wiederholung. Ich las zum wiederholten Male *Die Wiederholung* von Peter Handke, vermutlich unbewusst angestoßen von einem Seminar Professor Kurt Appels über *Differenz und Wiederholung* von Gilles Deleuze. Beim parallelen Lesen dieser beiden Werke (die Parallelität, Gleichzeitigkeit und Synchronizität sind ja ebenfalls wichtige Begriffe bei Deleuze) überlappten sich die Geschichten. Die eine versuchte auf poetische Art ein Stück Wirklichkeit zwischen den Zeilen zu fassen, die andere mit einem an der Beobachtung geschulten Vokabular von einer Realität hinter den Dingen zu erzählen. Aber auf welches Werk trifft welche Beschreibung zu?

Es war zunächst nichts als ein Zufall, eine Namensgleichheit, die mich diese beiden Werke in Verbindung bringen ließ. Doch bald schon stieß ich auf eine Spur. Der junge Handke schrieb leidenschaftlich über die Poetologie des *Nouveau Romans*, über Robbe-Grillet und über eine neue Form des Realismus in der Literatur. Deleuze zitiert den *Nouveau Roman* und Robbe-Grillet am Ende von *Differenz und Wiederholung* und sieht in diesem radikalen literarischen Versuch Werkzeuge eingesetzt, die er für sich selbst nutzen kann. Es gibt kein Anzeichen, ob Deleuze und Handke sich gegenseitig rezipierten, Deleuze ist 17 Jahre älter und damit eine andere Generation, doch beide sind in diesen frühen Werken beeinflusst von

ähnlichen Ideen und haben ein ähnliches Ziel: Erkenntnis der Wirklichkeit durch ihre Wiederholung, und beide tun dies mit den Werkzeugen der Sprache.

Diese Arbeit geht anhand von Peter Handkes Werken *Langsame Heimkehr*, *Die Lehre der Sainte-Victoire* (beide zählen zum Zyklus *Langsame Heimkehr*) und *Die Wiederholung*, die als Kulminationspunkt einer Schaffensphase Handkes gelten kann, in der er vom Anti-Erzählen zum offenen Erzählen findet, und von Deleuzes *Differenz und Wiederholung* der Frage nach, wie Wirklichkeit jenseits von floskelhafter Sprache und leerem Denken als Raum begriffen werden kann, in dem man sich und die Welt um einen herum stets neu entwerfen, erfinden und entdecken kann. Denn auch der revolutionäre Funke wohnte beiden inne, Handke wie Deleuze.

Der erste Teil der Arbeit zeichnet die Philosophie des *Nouveau Roman* nach und erklärt, worin das radikal Neue, das auch für die Philosophie so interessante Konzept des neuen Realismus, besteht. Neben einer historischen und ideengeschichtlichen Einordnung werden drei Hauptmerkmale des *Nouveau Roman* untersucht, die sich sowohl bei Handke wie bei Deleuze in veränderter (wiederholter) Form finden: die Literatur der Tiefe, der Tod des Helden und ein neues Verständnis von Temporalität.

Im zweiten Teil soll der Übergang vom *Nouveau Roman* zu Peter Handke nachgezeichnet werden. Dies ist notwendig, um zu zeigen, wie Handke sich mit Ideen, die Deleuzes Philosophie ähneln, über den *Nouveau Roman* hinausbewegen konnte. In diesem Teil werden die philosophischen wie literarischen Sackgassen des *Nouveau Romans* aufgezeigt, der Kampf des jungen Handkes mit ihnen in seinen frühen Werken wie *Publikumsbeschimpfung* oder *Die Hornissen* sowie seine Befreiung davon und seine Wende, dem „realistic turn“ im Jahre 1979 mit *Langsame Heimkehr*.

Im letzten Teil der Arbeit werden schlussendlich Deleuzes Ideen der ersten und zweiten Zeitsynthese mit den Werken Handkes in Verbindung gebracht. Die erste und zweite Synthese der Zeit ziehen sich durch Handkes Werke, erfahren darin eine poetische Umsetzung und, so die These dieser Arbeit, werden für das Leben nutzbar gemacht. Was bei Deleuze noch in einer metaphysisch-abstrakten Sprache die Grundbestimmungen der Erfassung von Wirklichkeit nachzeichnen soll, wird bei Handke fast schon zu einer Lebensphilosophie, zu einer Poetik des Augenblicks.

Diese Arbeit ist Philosophie und Literatur, im Versuch, Deleuze selbst gerecht zu werden, der in seinem Denken nicht vor der Berührung mit Mathematik, Physik, Geschichte und natürlich Kunst, und darin allen voran Literatur, zurückschreckte. Auf jeder Seite scheint die alte Weisheit durch, dass die Literatur mit den Mitteln der Lüge die Wahrheit offenbart: Die Maske ist bedeutungsvoller als das Gesicht darunter, hinter der Wiederholung verschwindet das Original, bis wir erkennen, dass ein Abbild immer schon Trugbild war und dahinter nichts. Doch dieses Nichts wird bei Deleuze und Hanke nicht zu etwas Beängstigendem oder Beliebigen, sondern zu etwas unendlich Offenem, Schöpferischem, zu einer beständigen Einladung, den festen Boden von Gewissheiten und Überzeugungen zu verlassen und aufzubrechen zu neuen Ufern.

Eben zu dem, was Philosophie und Literatur ausmacht.

1 *Nouveau Roman* / Für einen neuen Realismus

Der erste Teil dieser Arbeit untersucht die französische Literaturgruppe *Nouveau Roman* als wichtigen Impulsgeber und Inspiration für den Begriff der Wiederholung im Denken von Deleuze und Handke. Es ist der *missing link* zwischen diesen beiden Figuren, die zwar, soweit bekannt, nicht einander rezipierten, dafür jedoch zahlreiche Verweise auf die Denker:innen des *Nouveau Roman* in ihren Werken hinterließen, wie im späteren noch gezeigt wird.

Der *Nouveau Roman* versuchte, den Roman aus den Trümmern des Zweiten Weltkriegs zu befreien. Die bisherigen Darstellungsversuche der Wirklichkeit hatten offensichtlich nicht geschafft, diese zu verhindern und mit ihr die Abgründe und Schrecken des Weltkriegs. Die Vertreter:innen des *Nouveau Roman* versuchten in dezidierter Abgrenzung gegen den „alten Roman“ einen neuen Realismus zu schaffen, der die Welt nicht so zeigte, wie der Mensch sie sieht, sondern so, wie sie tatsächlich ist. Dass eine solche Vermittlung sich der Instrumente menschlicher Kommunikation bedienen muss, ist eine Kontradiktion, die zwar unauflöslich, für das Schaffen der *Nouveaux Romanciers* allerdings mitunter produktiv war.

Dieser erste Teil untersucht die Techniken, mit denen die Autor:innen des *Nouveau Roman*, allen voran Alain Robbe-Grillet, diese neue Wirklichkeit zu zeigen versuchten. Dabei dachten sie Grundbegriffe wie Subjektivität oder Zeitempfinden neu. Eine Betrachtung ihrer Arbeit hilft dabei, die ersten zarten Grundgerüste einer Philosophie der Wiederholung zu erkennen, die später im Denken Deleuzes und im Schreiben Handkes zur vollen Entfaltung gelangt.

1.1 *Nouveau Roman*: Historischer Kontext & Einflüsse

1.1.1 Eine Gruppe, die (k)eine sein will: Was ist der *Nouveau Roman*?

Oft wird die Existenz künstlerischer Gruppen oder Strömungen besonders vehement von denen geleugnet, die zu ihnen gezählt werden. Zu groß scheint die Gefahr für Künstler:innen, einer Programmatik untergeordnet und ihres individuellen Ausdrucks beraubt zu werden.

Daher ist Vorsicht angebracht, wenn man über jene Schriftsteller:innen schreibt, die als Vertreter:innen des *Nouveau Romans* zusammengefasst werden. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, gibt es jedoch gerade im Falle des *Nouveau Roman* gute Gründe für eine solche Klassifikation.

Gemeinhin wird Alain Robbe-Grillet als Urvater des *Nouveau Roman* angesehen. Sein erster Roman *Les Gommages* (Die Radiergummis) erschien 1953 und enthält bereits viele der poetologischen Eckpunkte des *Nouveau Roman*. Robbe-Grillet war es auch, der dieser Strömung ihren Namen gab.

In seiner Essaysammlung *Pour un nouveau roman* (Argumente für einen neuen Roman) aus dem Jahre 1956 (die Essays, die darin zusammengefasst wurden, erschienen vereinzelt schon früher) formuliert er seine Vorstellung über den neuen Roman theoretisch aus. Es ist einer der seltenen Fälle, in denen ein Schriftsteller Aufschluss über die poetologischen und philosophischen Grundlagen seines Werkes gibt. Robbe-Grillet übernimmt darin die von der Kritik erfundene Bezeichnung als Nouveau Romancier. Der *Nouveau Roman* ist kein nachträglich erarbeiteter, ahistorischer Versuch der Literaturkritik, verschiedene literarische Werke leichter einzuordnen und verdaubar zu machen (wie es in der Literaturgeschichte häufig vorkommt). Er bezeichnet vielmehr ein Versprechen, das die Vertreter:innen dieser Schule selbst geben: Einen neuen Roman zu begründen, der mit den Erkenntnissen des 20. Jahrhunderts Schritt halten kann.

So schreibt Robbe-Grillet in seiner Essaysammlung über den *Nouveau Roman*:

„Wenn ich an vielen Stellen gern den Ausdruck ‚Nouveau roman‘ gebrauche, so nicht, um damit eine Schule zu bezeichnen oder auch nur eine bestimmte konstituierte Gruppe von Schriftstellern, die in der gleichen Richtung suchen, sondern weil es eine brauchbare Benennung ist, die alle Autoren umfasst, die nach neuen Romanformen suchen, durch welche neue Beziehungen zwischen dem Menschen und der Welt ausgedrückt oder auch geschaffen werden können, eine brauchbare Benennung für all jene, die sich entschlossen haben, den Roman zu erfinden, das heißt, den Menschen zu erfinden.“ (Robbe-Grillet 1965, 7–8)

Ungeachtet der Beteuerung Robbe-Grilletts, dass es hier gerade nicht um eine Schule bestimmter Schriftsteller:innen gehe, gibt es doch gute Gründe, im *Nouveau Roman* eine ungewöhnlich homogene Gruppe zu sehen.

Die wichtigsten Vertreter:innen des *Nouveau Roman* erschienen alle im Verlag *Les Éditions de Minuit*, weswegen sie auch *École de Minuit* genannt wurden. Nicht nur Robbe-Grillet verfasste neben seinen Romanen Essays über seine Poetologie, sondern auch Nathalie Sarraute und Michel Butor, zwei andere wichtige Nouveaux Romanciers, erklärten die Absichten des neuen Romans.

In den 50er- und 60er-Jahren wird der *Nouveau Roman* in Frankreich heftig debattiert und diskutiert. Scheint es heute kaum vorstellbar, dass eine literarische Gruppierung ein solch breites Medienecho findet, wurde damals in Zeitungsartikeln und Interviews darüber diskutiert, wer zum *Nouveau Roman* gehöre und ob der *Nouveau Roman* tatsächlich die Romangattung erneuere, wie er selbst behauptete, oder antihumanistische und nihilistische Bücher erschaffe, wie seine Kritiker meinten. Ein weiterer, vielleicht sogar der schlimmste Vorwurf, der dem *Nouveau Roman* bis heute gemacht wird: Er sei schlicht sterbenslangweilig. Inwiefern diese Langeweile mit der Idee des *Nouveau Romans* zu tun hat, soll später noch erörtert werden.

In den Worten Robbe-Grilletts:

„Schule des Blicks‘, ‚Objektiver Roman‘, ‚École de Minuit‘, die Benennungen waren sehr unterschiedlich, und die mir zugeschriebenen Absichten schwindelerregend: den Menschen aus der Welt verjagen, meine eigene Weise des Schreibens den anderen Romanciers aufzwingen, alle kompositorische Ordnung eines Buches zerstören usw.“ (Robbe-Grillet 1965, 6–7)

Den Höhe- und gleichzeitigen Endpunkt des *Nouveau Roman* stellt das *Colloque de Cerisy* dar, eine Veranstaltung, die von 20. bis 30. Juli 1971 stattfand und endgültig klären sollte, wer nun zum *Nouveau Roman* gehörte, und wer nicht, und was überhaupt darunter verstanden werden konnte. Organisiert von den Autoren Raymond Jean, Jean Ricardou und Françoise van Rossum-Guyon, wurden alle Autor:innen eingeladen, die in den vergangenen zwei Jahrzehnten mit dem *Nouveau Roman* in Verbindung gebracht wurden. Wer die Einladung annahm, so die Idee, sah sich als Teil des *Nouveau Roman* und durfte daher auch dazugezählt werden.

Marguerite Duras und Samuel Beckett erhielten beide eine Einladung, erschienen jedoch nicht. Anwesend waren neben Alain Robbe-Grillet auch Michel Butor und Nathalie Sarraute, die beiden anderen einflussreichen Theoretiker:innen der Strömung, Claude

Simon, der stellvertretend für den *Nouveau Roman* 1985 den Nobelpreis für Literatur erhielt, Claude Ollier und Robert Pinget.

Für die Literaturwissenschaft ist dieser Kongress deswegen so wichtig, weil er erlaubt, vorurteilsfrei festzustellen, wer sich selbst als Nouveau Romancier sah. Die einschlägige Fachliteratur hält sich an die dort anwesenden Autor:innen, wenn sie über den *Nouveau Roman* schreibt.

Gleichzeitig ist dieser Kongress auch der Endpunkt der *Nouveau Roman*, wie die Romanistin Coenen-Mennemeier festhält:

„Die Vorträge der Kolloquiumsteilnehmer [...] gehören ebenso wie die anschließenden lebhaften Gesprächsbeiträge zur grundlegenden Standortbestimmung des Nouveau Roman, der inzwischen bereits unterwegs ist zu dem, was üblicherweise als Nouveau Nouveau Roman klassifiziert wird, und der ein breites Spektrum neuer narrativer Möglichkeiten zur Diskussion stellen kann.“ (Coenen-Mennemeier 1996, 6)

Es gibt also gute Gründe, den *Nouveau Roman* mit dem Erscheinen von Robbe-Grillet's *Les Gommages* 1953 beginnen und spätestens mit dem Kolloquium 1971 enden zu lassen. Seinen Höhepunkt erfuhr der *Nouveau Roman* zwischen 1957 und 1963. In dieser Zeit erschienen die Hauptwerke der Hauptvertreter:innen: *La Modification* von Michel Butor (1957), *La Jalousie* (Die Eifersucht) von Robbe-Grillet (1959), *La Route des Flandres* (Die Straße in Flandern) von Claude Simon (1960) und *Les fruits d'or* (Die goldenen Früchte) von Nathalie Sarraute (1962). 1963 erscheint schließlich Robbe-Grillet's Essaysammlung, der die Poetik dieser Romane untersucht und theoretisch nachvollziehbar machen will.

Die historischen Grundrisse des *Nouveau Roman* sind nun gezeichnet worden. Es gibt Argumente, die genannten Autor:innen unter dem Sammelbegriff des *Nouveau Romans* zu fassen. Zeit und Vertreter:innen wurden ebenso abgesteckt. Nun soll ein Blick in die Ursprünge und Vorläufer des *Nouveau Romans* jene Zeit fassbar machen, auf die die Nouveaux Romanciers zu antworten sich verpflichtet fühlten. Um zu verstehen, wofür der *Nouveau Roman* steht, muss zunächst geklärt werden, wogegen er rebelliert.

1.1.2 Das Glas ist halb voll, aber niemand mehr da, es zu trinken: Die Ursprünge des *Nouveau Roman*

Zwei geistesgeschichtliche und kulturhistorische Bewegungen dürfen als Haupteinflüsse des *Nouveau Romans* gelten. Zum einen ist der französische Existenzialismus zu nennen, der die dominierende kulturelle Strömung Frankreichs nach dem Zweiten Weltkrieg war. Seine Hauptvertreter, Albert Camus und Jean-Paul Sartre, waren bekanntermaßen auch als Literaten aktiv.

Ihr Denken und Schreiben ist von einer Freiheitsphilosophie gezeichnet, die das Subjekt radikaler als je zuvor in den Mittelpunkt ihrer Erzählungen stellt. Der Protagonist von Sartres *La Nausée* (Der Ekel, 1938), Antoine Roquentin, muss sich selbst neu entwerfen, erfinden, bestimmen. Die Welt wird gebrochen durch seine Wahrnehmungen und Beschreibungen. In existenzialistischer Manier wird sie von ihm geformt. Sowohl Sartre als auch Camus beschäftigen sich mit der menschlichen Existenz und der Sinnlosigkeit des Lebens, die unausweichlich scheint, wenn alle alten, großen Erzählungen (vor allem die religiösen und politischen) unhaltbar geworden sind.

Ihre Antwort ist eine positive, affirmative: Der Mensch muss den Sinn selbst stiften. Genau darin und dadurch wird er frei. Das Glas, wenn man so will, ist halb voll. Ob allerdings schmeckt, was darin ist, bleibt fraglich.

Camus' Roman *L'Étranger* (Der Fremde, 1942) ist stilistisch dem *Nouveau Roman* näher als Sartres *La Nausée*. Die nüchterne Sprache und der Verzicht auf Motive und Erklärungen für die Handlungen des Protagonisten verleihen der Geschichte ihren kühlen, indifferenten Ton. Doch für Robbe-Grillet ist Camus' Erzählung noch immer subjektzentriert und damit bricht sie keineswegs mit der Tradition des alten Romans. Metaphern durchziehen das Buch, welche die Welt rund um den Protagonisten anthropomorphisieren: „Camus lehnt den Anthropomorphismus nicht ab, er wendet ihn nur sparsam und subtil an, um ihm mehr Gewicht zu verleihen.“ (Robbe-Grillet 1956, 67)

Camus' Protagonist Meursault wird im Laufe des Romans zunehmend zu einem Vehikel für die Philosophie seines Autors. Von der anfänglichen Motivlosigkeit seiner Taten bleibt am Ende nicht mehr viel übrig. Alles, was er tat, kann letztlich mit der Explikation philosophischer Ideen gerechtfertigt werden. (Camus, 1996)

Ein ähnliches Problem sieht Robbe-Grillet in Sartres Werk. Sein Protagonist, Antoine Roquentin, hat einiges mit Meursault gemeinsam. Er führt ein monotones, eintöniges Leben, das Ekel in ihm hervorruft. Doch die Aussichtslosigkeit jeglicher Bemühungen nimmt ihm alle Motivation. Womit seine Existenz rechtfertigen – das ist die Frage, die Roquentin in einen apathischen Zustand versetzt.

In der Schlüsselszene des Romans sitzt Roquentin in einem Park und ist in die Betrachtung der Wurzel eines Kastanienbaums versunken. In der Reflexion über die Kontingenz der individuellen Wurzeln, die hier vor ihm wachsen und für ihre Existenz weder Erklärung noch Rechtfertigung benötigen, findet er das bekannt gewordene Diktum: Die Existenz geht der Essenz voraus. Damit wird Roquentin nicht nur auf die Rolle eines Mediators zwischen der Philosophie des Autors und seinen Leser:innen reduziert, sondern Robbe-Grillet übt auch Kritik an der Philosophie Sartres bzw. der Existenzialisten an sich. (Sartre, 1975)

Zwar finden sich in beiden dieser existenzialistischen Romane auf den ersten Blick nüchtern wirkende Beschreibungen von Objekten der Welt: Natur, Alltagsgegenstände, Farben und Formen. Der Mensch gerät somit aus dem Fokus, verliert seine Funktion als Fixpunkt. Doch letztlich kehren sowohl Sartre als auch Camus zu einem Humanismus zurück, der den Menschen als zentrale Bedeutungsinstanz fixiert, von dem aus die Welt ihre Form annimmt.

„Der in der *Tiefe* der Dinge versunkene Mensch nimmt sie [*die Dinge, die ihn umgeben; Anm. M. H.*] schließlich gar nicht mehr wahr; seine Rolle beschränkt sich bald darauf, in ihrem Namen Eindrücke und Wünsche zu empfinden, die – vollkommen *humanisiert* sind. [...] Roquentin ließ er [*Sartre, Anm. M. H.*] in *La Nausée* sagen: ‚Ich war die Wurzel des Kastanienbaums.‘ Die beiden Einstellungen entbehren nicht des Zusammenhangs: Es geht in beiden Fällen darum, ‚mit den Dingen‘ zu denken und nicht *über* sie.“ (Robbe-Grillet 1956, 72)

Robbe-Grillet und andere Nouveaux Romanciers haben erkannt, dass Sartre und Camus bereits einen höheren Wert auf die objektive, nüchterne Beschreibung der Umwelt legen als Autor:innen vor ihnen. Doch sie entrinnen letztlich nicht den Fallen der Psychologisierung und Subjektivierung: Nicht die Objekte spiegeln sich im Subjekt, sondern das Subjekt spiegelt sich in allen beschriebenen Objekten. Und damit gelingt den Existenzialisten keine Zäsur mit der Beschreibung der Welt, wie sie der alte Roman vornimmt.

Dieser alte Roman, von dem sich der neue Roman distanziert, ist der zweite große Einfluss für die Nouveaux Romanciers, von dem sie sich gleichsam abgrenzen wollen. Den Höhepunkt findet dieser Roman in den großen Gesellschaftspanoramen des 19. Jahrhunderts. Zu nennen wäre hier an erster Stelle Honoré de Balzac.

Dabei ist es nicht so, dass Robbe-Grillet Balzac rundheraus ablehnt. Er sieht in ihm bloß den Meister einer überkommenen Erzählkunst, die auf einem Weltbild beruht, das im 20. Jahrhundert nicht mehr aufrechterhalten werden kann. Balzac und seine *Le Comédie humaine* (Menschliche Komödie) ist die Literatur der Tiefe, die Robbe-Grillet überwinden will und ihr seine Literatur der Oberfläche entgegenstellt:

„[...] die alten Mythen der ‚Tiefe‘ haben abgedankt. Bekanntlich ruhte die ganze Romankunst auf diesen Mythen und auf ihnen allein. Nach der Tradition bestand die Rolle des Schriftstellers darin, der Natur nachzuforschen, sich in sie zu *vertiefen*, um die untersten Schichten zu erreichen und Fragmente und Bruchstücke eines verwirrenden Geheimnisses ans Tageslicht zu bringen. Von dem Abgrund der menschlichen Leidenschaften aus sandte er der scheinbar ruhigen Welt, der Welt der Oberfläche, Siegesbotschaften, die über die von ihm berührten Geheimnisse berichteten.“ (Robbe-Grillet 1956, 22)

Der psychologische Roman, wie man die Werke von Balzac und seinen Nachfolger:innen auch bezeichnet hat, zeichnet sich dadurch aus, dass er jede Beschreibung mit einer Bedeutung auflädt, die ein:e Autor:in den Leser:innen meist auf dem Silbertablett präsentiert. Wird eine Figur eingeführt, erfahren die Leser:innen seine gesamte Berufs-, Erziehungs-, Kranken- und Liebesgeschichte dazu, noch bevor der erste Satz gesprochen wurde. Meist dienen Beschreibungen von Eigenschaften wie dem Gang, der Statur, dem Blick oder der Kleidung als Übergänge zu Exkursen in die Vergangenheit der Figur, die jedes kleinste Detail ihres Seelenlebens ausleuchten und offenlegen.

Die Erwähnung von Gegenständen oder Objekten dient ebenso bloß dazu, die Gefühlswelt der Protagonist:innen deutlich zu machen. Ein leerer Stuhl verweist auf die Abwesenheit einer wichtigen Person und signalisiert somit Trauer oder Verlust. Eine ins Schloss gefallene Tür bedeutet Abbruch einer Beziehung oder die Unmöglichkeit einer Rückkehr. Und das weiße Kleid einer Frau ist das wenig subtile Anspielen auf ihre Unschuld. Darüber schreibt Robbe-Grillet: „[...] der leere Stuhl war nur noch Abwesenheit oder Warten, die die Schulter drückende Hand war nur noch Sympathiezeichen, das Fenstergitter war nur noch

die Unmöglichkeit, zu entfliehen ... Und jetzt, *plötzlich*, sieht man den Stuhl, die Handbewegung, das Gittergebilde.“ (Robbe-Grillet 1956, 20)

Das „plötzlich“ ist von Robbe-Grillet nicht unbeabsichtigt kursivgesetzt worden. Er deutet damit bereits an, welche Rolle der Augenblick und die Gegenwart für das Erfassen der Wirklichkeit spielen. Doch davon später mehr.

Bevor wir uns mit den Antworten beschäftigen, die der *Nouveau Roman* auf diesen alten Roman gibt, ist es wichtig, zu verstehen, welche Probleme mit ihm einhergehen.

Eines der großen Ziele der Literatur ist zweifellos, und das bereits seit Aristoteles' Poetik, die Welt so darzustellen, wie sie ist. (Aristoteles, 1994) Das ist auch eines der erklärten Ziele des *Nouveau Roman* (ein Ziel, das auch der Philosophie nicht fremd ist – wir werden später mit Deleuze darauf zurückkommen). Nun haben sich die Methoden für diese Darstellung im Laufe der Literaturgeschichte oftmals geändert.

Die Erfahrung von Welt und Wirklichkeit basiert im psychologischen Realismus eines Balzacs auf dem minutiösen Ausleuchten der menschlichen Psyche. Gesellschaftliche Verbindungen und deren Auswirkungen auf das individuelle Leben sind die bestimmenden Themen von Autoren wie Balzac, Tolstoi oder Dickens (im deutschsprachigen Raum Roth, Mann, Doderer, von denen sich vor allem Letzterer bereits einiger Formen des 20. Jahrhunderts bediente, deren Idee des Romans allerdings noch aus dem 19. Jahrhundert stammt). Das Individuum rückt in den Mittelpunkt der Erzählung, wenn auch noch eng umschlungen von den religiösen, sozialen und gesellschaftlichen Geboten und Verboten.

Diese Gebote werden zwar durch die individuellen Bestrebungen der Protagonist:innen infrage gestellt und führen nicht selten zu tragischen Schicksalen, doch *dass es sie geben muss*, wird von den Autoren in keiner Sekunde angezweifelt. Es herrscht eine unhinterfragte Ordnung in der Welt, basierend auf anerkannten Wertsystemen. Diese Ordnung erlaubt dem Erzähler, sich allwissend über seine Figuren zu erheben und sie „von oben herab“, wie es in der Literaturwissenschaft heißt, zu beschreiben. Er kann in sie hineinblicken, jede Gefühlsregung und jeden Gedanken von ihnen begreifbar machen.

Auch findet sich diese Ordnung in der klassischen Handlungsstruktur wieder. Es gibt Anfang, Mittelteil und Ende. Es gibt Helden und ihre Widersacher. Es gibt Klimax, Peripetie, Katharsis.

Und weil die Welt dieser Autoren nun einmal so beschaffen ist, stellt der psychologische Realismus mit seinen introspektiven und allwissenden Erzählvorgängen die geeignete Methode dar, sie abzubilden.

Doch dieser alte Roman, dessen Vertreter bis heute oftmals als Klassiker gelten, erleidet Brüche. Flaubert fügt ihm einen zu, indem er die Untreue der Emma Bovary vorurteilsfrei und wertfrei schildert. Keiner Leserin und keinem Leser wird entgehen, dass Emma Bovary ein tragisches Schicksal erleidet, und nur die wenigsten werden den Wunsch verspüren, ihrem Beispiel zu folgen. Doch Flaubert, der Autor, stößt sie nicht mit dem belehrenden Zeigefinger darauf. Das allein reichte schon, um einen justiziellen Skandal auszulösen. (Flaubert, 2014)

Kafka fügt dem alten Roman einen weiteren Bruch zu, in seinen verworrenen Geschichten ohne klaren Handlungsablauf, bevölkert von Anti-Helden, die, anders als die Figuren von Camus und Sartre, bis zur letzten Zeile nicht verstehen, wie ihnen geschieht und wie die Ordnung der Welt beschaffen ist, gegen die sie offenbar verstoßen haben. (Kafka, 1998)

Proust fügt einen weiteren Bruch hinzu, indem er Zeit als eine trügerische, wandelbare Größe einführt, keineswegs so unverrückbar, wie der klassische Roman (und die klassische Physik) noch glaubte. Es gibt keine Vergangenheit, zeigt die *Recherche*, es gibt nur die Erinnerung. Wer weiß schon, warum Swann seine Odette geheiratet hat? *Eine Liebe Swanns* endet mit dem Entschluss Swanns, sie endgültig zu verlassen. Jahrzehnte später, als der Erzähler Marcel bereits geboren ist, sind sie verheiratet und haben eine Tochter, in die er sich verliebt. Besonders ist hierbei nicht, dass Marcel sich an Dinge erinnert, die er selbst nicht erlebt haben kann, da er noch gar nicht auf der Welt war. Der allwissende Erzähler des klassischen Romans kann Zeiten und Perspektiven problemlos überspringen und wechseln. Vielmehr *wie* er sich erinnert, ist das Entscheidende: inkohärent, lückenhaft, ohne Erklärungen. (Proust, 2017)

Alain Robbe-Grillet und der *Nouveau Roman* stehen in der Tradition dieser und anderer (Faulkner, Joyce) Erzähler. Die Geschehnisse des 20. Jahrhunderts haben die Gewissheiten der alten Welt, die Mythen der Tiefe, gebrochen.

In der Physik ringen Einstein, Bohr und Schrödinger um eine Neupositionierung. Neue Mythen zu finden – oder Mythen überhaupt abzuschaffen – ist ebenso eines der vorherrschenden Ziele der Philosophie.

Und der *Nouveau Roman* verfolgt dieses Ziel für die Literatur. Wie die Romanistin Brigitta Coenen-Mennemeier schreibt:

„Es geht darum, in der Literatur die Beziehung zwischen Mensch und Welt neu zu definieren, und dies im Bewußtsein, daß ein Schriftsteller in der Mitte des 20. Jahrhunderts schon aus Gründen der Redlichkeit nicht mehr die Literatur des 19. Jahrhunderts fortschreiben kann.“
(Coenen-Mennemeier 1996, 7–8)

Bezeichnend dafür nennt sie die 50er-Jahre das „Zeitalter des Argwohns“ (Coenen-Mennemeier 1996, 9).

Welche Wege findet nun der *Nouveau Roman* in dieser turbulenten Zeit? Was stellt er den Mythen der Tiefe entgegen? Wie beschreibt man eine Welt, die im Innersten nichts mehr zusammenhält?

1.2 Die Literatur der Oberfläche: Methoden & Stilmittel des *Nouveau Roman*

Das letzte Kapitel beschäftigte sich vor allem negativ mit dem *Nouveau Roman*, indem jene Einflüsse aufgezeigt wurden (Existenzialismus, „alter“ Roman des 19. Jahrhunderts), von denen sich die Nouveaux Romanciers lösen wollen. Nun soll eine positive Beschreibung folgen, die endlich auch die beiden Hauptfiguren dieser Arbeit ins Spiel bringt: Gilles Deleuze und Peter Handke. Wie sie zum *Nouveau Roman* stehen, soll später genauer definiert werden. Doch dass sich ihre Motivationen und Ziele ähneln, sollte bereits an dieser Stelle deutlich geworden sein.

Die Ziele des *Nouveau Roman* sind klar definiert, ihre Widersacher auch. Mit welchen Methoden, Stilmitteln und Erzählfiguren soll dieses Ziel nun erreicht werden? Coenen-Mennemeier fasst es so zusammen:

„Der motiviert handelnde Mensch, Herr über die Welt der Objekte, wird fortan aus der Romanwelt mit verschiedenen Techniken und von unterschiedlichen Ansatzpunkten her ausgetrieben. Für die Richtung, der man den Kampf ansagt, muß stellvertretend einer ihrer größten Vertreter, Balzac, als Gegner herhalten. [...] Die energische Absage an kohärente Handlung, kompakte Figurenpsychologie, lineare Zeit und gedeutete Räume ist im übrigen fast die einzige Gemeinsamkeit jener aufmüpfigen Autorengruppe innerhalb der Édition de Minuit [...]“ (Coenen-Mennemeier 1996, 1–2)

Eine Absage an kohärente Handlung, kompakte Figurenpsychologie, lineare Zeit und gedeutete Räume also. Was tritt an deren Stelle? Im Folgenden sollen die drei wichtigsten Merkmale aufgezählt werden, mit denen der *Nouveau Roman* eine neue Literatur hervorbringen will. Exemplarisch für den *Nouveau Roman* werden hierbei die beiden Werke *Les Gommages* und *La Jalousie* von Alain Robbe-Grillet genauer untersucht.

Die drei untersuchten Merkmale weisen Ähnlichkeiten sowohl zu Denkbewegungen in Deleuzes Werk als auch zum Schreiben Peter Handkes auf. Sie können als eine Art Einstieg gelesen werden, die auf die Philosophie Deleuzes und das Schreiben Handkes vorbereiten. Es handelt sich bei diesen drei Merkmalen um den Umgang mit dem Realismus, dem Subjekt und der Temporalität.

1.2.1 Die oberflächliche Welt: Realismus als Anti-Ideologie

Es wurde bereits erwähnt, doch soll hier noch einmal herausgestrichen werden: Sowohl die Philosophie als auch die Künste rechtfertigen sich seit ihrer Entstehung damit, die Welt so darzustellen, wie sie ist. Der (platonischen) Idee folgend, dass unsere Sinne täuschen und die Empirie unverlässlich ist, verhandeln Denker:innen und Künstler:innen neue Wege, eine tiefere Wirklichkeit zu erreichen oder zu erspüren, die uns im Alltag verborgen bleibt. Philosophie wie Kunst produziert somit Erkenntnisgewinn: Eine philosophische Idee oder ein künstlerisches Werk verwandeln uns, da sie uns buchstäblich die Augen öffnen für eine bis dahin verborgene Ebene der Realität. Auf dieser Ebene finden wir so unterschiedliche und schwer fassbare Dinge wie die Widersprüchlichkeit des Menschen, die Schönheit der Natur oder göttliche Transzendenz.

Das mag schlechter und besser gelingen. Es ist jedoch ein Fehler, eine Literaturgattung oder Künstlergruppe als „realistisch“ zu bezeichnen, wie es gern getan wird. Meist drückt dieser Term eine rein formale Gegebenheit aus: Realistisch sind jene Werke, die nicht abstrakt, symbolistisch oder surreal sind. Im Falle der Malerei malen Realist:innen die Welt so, wie wir sie mit dem Auge oder auf einer Fotografie sehen. Und Schriftsteller:innen beschreiben die Welt innerhalb ihrer Naturgesetze und mit einer Sprache, die als Alltagssprache bezeichnet werden kann.

Doch das ist ein gefährlich simplifizierender Gebrauch des Begriffs „Realismus“. Denn jede:r Künstler:in möchte die Realität zeigen, oder zumindest eine Facette davon, möchte

also realistisch sein. Nur gehen die Meinungen darüber auseinander, wie das am besten gelingt. Für Surrealisten und Symbolisten wie Dalí, Carrington oder Baudelaire ist die nebulöse Welt der Träume viel realer als jene, die wir im wachen Zustand wahrnehmen, da sie das unzugängliche und chaotische Fundament ist, auf dem wir unsere Persönlichkeit und Weltwahrnehmung bauen.

Die (französische) Kunstgeschichte ist voller Deutungskämpfe darum, was nun eine realistische Abbildung der Welt ist. Dieser Kampf begann lange vor den Romanen Balzacs und dem *Nouveau Roman*. Als Gustave Courbet sein *Atelier* malte und damit eine Gegenausstellung zur Pariser Weltausstellung eröffnete, nannte er es ein realistisches Gemälde, obwohl es das nach den damaligen Maßstäben eines Jacques-Louis Davids keinesfalls war. Im Stil sind beide das, was wir heute realistisch nennen würden, doch im Sujet könnten sie unterschiedlicher nicht sein. David zeigt uns historische Figuren und Momente in überlebensgroßer, um nicht zu sagen: idealisierter Form. Man denke an den Tod des Sokrates, den Tod des Marat oder die Krönung von Napoleon. Diese Bilder zeigen historische Momente, doch natürlich ist die Komposition eine Erfindung Davids und stilisiert die Protagonisten seiner Bilder zu Helden. Dass eine solche Stilisierung der Lebenswirklichkeit des 19. Jahrhunderts kaum gerecht wird, erkannte Courbet und entwarf ein Gegenbild. In seinem *Atelier* sammeln sich adelige Gestalten genauso wie Vagabunden und Proleten. In der Mitte des Bildes sitzt der Maler selbst, vor sich eine Staffelei und neben sich ein halbnacktes Modell. Doch das Aktmodell ist nicht Sujet für das Bild-im-Bild, wie man als Betrachter:in glauben könnte. Woran der Maler im Bild arbeitet, ist eine Naturbetrachtung, eine Landschaft im Mondlicht. Dieses Bild hing Courbet in seinen *Pavillon du Réalisme*. (Kohl, 1977; Hofmann, 2010)

Wer ist nun der realistischere Künstler? David oder Courbet? Beide beanspruchen für sich, die Realität wiederzugeben. Genauso wie es nach Courbet die Impressionisten tun werden, die Kubisten, die Fauvisten. Nicht nur in Frankreich, sondern beinahe überall und zu aller Zeit geht es im Streit zwischen etablierten und neuen Künstler:innen oder Gruppierungen darum, wer die Realität besser wiederzugeben vermag.

Dabei handelt es sich bei all diesen Versuchen, um einen Begriff von Deleuze zu gebrauchen, um Variationen und Intensitäten. Kein Bild kommt der Wirklichkeit näher als das andere, sie arbeiten nur verschiedene Aspekte dieser Realität heraus. Kunstwerke sind wie Fenster, die einen flüchtigen Blick in eine illusorische Ordnung erlauben. Für den

Moment der Betrachtung wirkt es, als ob die Welt oder zumindest ein Teil von ihr geordnet, strukturiert und erkennbar wäre, doch wendet man sich ab und einem neuen Werk zu, zerfällt diese Struktur wie eine Burg aus Sand und schafft damit die Möglichkeit, aus den ungeordneten, unzählbaren Sandkörnern ein neues Bild zu schaffen. Errichten und Zerfallen werden bei Deleuze zu einer Bewegung, die jeden Versuch begründet, Realität zu konstruieren oder sie abzubilden (abbilden und konstruieren schieben sich ineinander).

In all diesen Variationen der Realitätserfassung, der Realitätsabbildung und letztlich mit Mitteln der Kunst (Sprache für die Literatur, Farben und Linien für die Malerei), auch der Realitätsunterwerfung, lassen sich jedoch einige Gemeinsamkeiten herausheben. So etwa ist der Mensch stets Mittelpunkt der Welterfahrung, die Dinge werden von ihm ausgehend gedacht. Ganz selbstverständlich ist es sein Blick, der die Welt erfasst, der dieser Welt und ihren Dingen erst Bedeutung verleiht. Viele Denker:innen des 20. Jahrhunderts reflektierten kritisch, wie ideologiebehaftet eine solche Betrachtungsweise ist, wie viel unreflektierte Vorannahmen in die Erfassung und Deutung der empirischen Welt miteinfließen.

Das ist auch der Ausgangspunkt des *Nouveau Roman*:

„Von vornherein sei klargestellt, daß es uns hier nicht um die naive Bemühung um Objektivität geht, über die die Zergliederer der (subjektiven) Seele leicht lächeln können. Ein Hirngespinnst kann zu offensichtlich Objektivität im landläufigen Sinne sein, nämlich im Sinne einer völlig unpersönlichen Beobachtungsweise. Aber *Freiheit* sollte wenigstens möglich sein; und auch sie ist es nicht. Immer haftet ein Gran Kultur (Psychologie, Moral, Metaphysik usw.) den Dingen an und verleiht ihnen ein vertrautes, verständlicheres, beruhigenderes Gesicht.“ (Robbe-Grillet 1957, 18)

Dieses vertraute und beruhigende Gesicht zeichnet der alte Roman, die alte Kunst, die alte Philosophie. Die neuen Bewegungen, seien es der *Nouveau Roman*, Deleuze oder Handke, wollen ein Konzept der Realität entwickeln, das anti-ideologisch ist. Das die Welt nicht mehr unter den Vorzeichen der Subjektzentriertheit liest. Denn:

„die Welt ist weder sinnvoll noch absurd. Ganz einfach: sie ist. [...] Um uns herum, den Schwarm unserer seelenspendenden oder häuslichen Beiwörter herausfordernd, *sind* die Dinge *da*. Ihre Oberfläche ist säuberlich und glatt, *unberührt*, aber ohne zweideutigen Glanz und ohne Durchsichtigkeit.“ (Robbe-Grillet 1957, 19)

Es ist ein radikaler Gedanke: Die Welt bedeutet nichts. Wir Menschen verleihen ihr Bedeutung, doch das wird ihr nicht gerecht; oder zumindest bringt es uns nicht näher an die Wirklichkeit heran. David malte eine (seine) Wirklichkeit, Courbet eine andere, Balzac beschrieb eine dritte. Robbe-Grillet ist sich wohl bewusst, dass auch seine Wiedergabe nur eine partielle, subjektive bleiben kann, doch entwickelt er in diesem Bewusstsein eine neue Poetik, die auf den ersten Blick anti-literarisch wirkt. Denn es gilt als große Kraft der Literatur, den hereinbrechenden Tag mit dem Beginn eines neuen Lebens oder das Netz einer Spinne mit dem komplizierten Geflecht unseres Soziallebens in Verbindung bringen zu können. Doch davon will Robbe-Grillet nichts mehr wissen:

„An Stelle dieses Universums der ‚Bedeutungen‘ (sowohl psychologischer als auch sozialer und funktioneller Art) sollte man vielmehr versuchen, eine festere und unmittelbarere Welt zu bauen. Erst sollen die Gegenstände und Gebärden durch ihre *Gegenwart* ihre Existenz beweisen, es soll dieses ständige Hiersein vorherrschen, über jede erklärende Theorie hinaus, die es versuchen würde, sie in irgendein Bezugssystem, sei es sentimental, soziologisch, freudisch, metaphysisch, einzusperren.“ (Robbe-Grillet 1957, 21)

Es ist nicht verwunderlich, dass Robbe-Grillet die engagierte Literatur eines Sartres ablehnt, der eine Generation zuvor noch behauptet hatte, Literatur müsse immer offen und explizit politisch sein. Robbe-Grillet sieht das völlig anders. Literatur genüge sich selbst, und jede Ideologie, die sie in Beschlag nimmt, degradiert sie zu einem bloßen Vehikel ideologischer Meinungen.

Robbe-Grillet selbst benötigt drei Romane, ehe er seine Literatur der Oberfläche vollständig entwickelt hat. In seinem Erstlingswerk *Les Gommages* ist sein Stil noch konventionell, die Sprache kaum herausfordernd: „Der Roman *Les Gommages* [...] verbindet provokative Neuerungen mit scheinbar noch funktionierenden traditionellen Mustern. In Wahrheit geht es jedoch gerade darum, diese traditionellen Raster stückweise abzubauen und zu torpedieren.“ (Coenen-Mennemeier 1996, 27)

Vielmehr ist es die Struktur der Handlung, die sich herkömmlichen Deutungsmustern entzieht. Die Motivation der Handelnden wird bis zuletzt nicht klar, scheinbar belanglose Details geraten in den Mittelpunkt der Erzählung und eine Reihe von Verwirrungen ersetzt die üblichen narrativen Wendepunkte.

In *Les Gomme* folgen die Leser:innen Inspektor Wallas auf seiner Suche nach dem Mörder von Professor Dupont. Dupont wurde offenbar Opfer einer landesweiten Mordserie, in der stets um dieselbe Uhrzeit einflussreiche Persönlichkeiten des Landes von einer mysteriösen Organisation getötet werden. Die Motive bleiben unspezifisch. Wallas wird von einem ebenso mysteriös anmutenden staatlichen Geheimdienst geschickt, das Verbrechen aufzuklären. Nur ist Dupont gar nicht tot – der Professor hat seinen Tod nur vorgetäuscht. Er wusste von dem Mordplan und versucht ihm durch seine vorgetäuschte Ermordung zu entkommen.

Somit verläuft Wallas Suche von Anfang an im Kreis. Er möchte einen Mord aufdecken, der nie stattgefunden hat, und sucht einen Mörder, den es gar nicht gibt. Dieser Umstand, der als überraschende Wendung dienen könnte, wird Leser:innen bereits zu Beginn des Romans präsentiert, womit die Suche von Wallas von Anfang an als absurdes, unauflösliches Vexierspiel zu begreifen ist. Der Roman folgt damit einem Prinzip, das auch Wallas Chef im Geheimdienst, ein von Mythen umgebener Mann namens Fabius, teilt: „Es scheint, daß er selbst den einfachsten Schlüssen mißtraut, und man flüstert sich zu, daß er bereits aufgehört habe, überhaupt an die Möglichkeit irgendeiner Lösung zu glauben.“ (Robbe-Grillet 1989, 55)

Nicht die besten Voraussetzungen, weder für einen Ermittler noch für einen Romanautor. Stilistisch begeht Robbe-Grillet dabei jene Sünden gegenüber dem neuen Roman, den er zuvor noch Sartre und Camus vorgeworfen hat. Er greift bei Beschreibungen noch reichlich auf Metaphern und Anthropomorphismen zurück. Auch leuchtet er gelegentlich die Psychologie seiner Charaktere aus, erlaubt sich also einen Blick in ihr Innerstes.

Doch auf struktureller Ebene zeichnet sich bereits seine Literatur der Oberfläche ab: Es gibt keine tiefere Bedeutung des Geschehens, zumindest bleibt sie den Leser:innen verborgen. Die Figuren handeln, doch: „Unabänderlich vollzieht sich der Gang der Dinge. Jede Bewegung ist vorgeschrieben.“ (Robbe-Grillet 1989, 19) So scheint Wallas einzig daran interessiert, die titelgebenden Radiergummis aufzuspüren. Er sucht ein ganz bestimmtes Produkt, das mit mehr Liebe zum Detail beschrieben wird als jeder andere Gegenstand des Romans:

„Wallas muß wieder einmal eine Beschreibung jenes Gegenstands entwerfen, den er sucht: einen weichen, leicht zerreibbaren Gummi, der beim Gebrauch nicht die Form verliert,

sondern sich sozusagen in Staub auflöst; er muß leicht auseinanderzubrechen sein, und die Bruchstellen müssen glänzend und glatt sein wie Perlmutter.“ (Robbe-Grillet 1989, 131)

Wallas besucht jedes Schreibwarengeschäft, das er findet, doch keines hat den gesuchten Radiergummi lagernd. Er verschwendet so viel Zeit damit, dass der Radiergummi für die Leser:innen eine besondere Bedeutung bekommt. Womöglich handelt es sich dabei um einen entscheidenden Hinweis für den Fall? Oder er hat eine Verbindung zu Wallas' Vergangenheit? Doch die Motive des Inspektors bleiben unklar. Warum dieser Radiergummi so wichtig ist – ob er überhaupt wichtig ist oder ob Wallas nur aus einer Laune heraus nach ihm sucht – erfahren die Leser:innen nicht. Wer weiß im Leben schon, aus welchen Motiven ein Mensch wirklich handelt? Wer kann in ihn hineinsehen? Wie oft wissen wir selbst, warum wir handeln, wie wir handeln? Für den *Nouveau Roman* müssen diese Fragen unbeantwortet bleiben. Der Mensch ist ein Rätsel, also muss er auch in der Literatur ein Rätsel bleiben.

Wiederholungen zerreißen die losen Fäden der Handlung weiter. Die gleichen Szenen werden von verschiedenen Personen berichtet, wobei jede eine andere Perspektive darauf besitzt, sodass manche Erzählungen unvereinbar miteinander sind. Das beginnt bei jener Nacht, in der Professor Dupont angeblich erschossen wurde. Wie der Tathergang aussah, wie der Professor ins Krankenhaus kam, welche Wunden er erlitt, woran er starb und warum seine Leiche nicht auffindbar ist – jede Figur der Geschichte hat dafür eine andere Version. Diese Wiederholungen verschieben eine objektive Tatsache, ein tatsächlich stattgefundenes Ereignis, in die zersplitterten Wahrnehmungen verschiedener Subjekte.

Wiederholungen nicht nur der Ereignisse, sondern auch der Figuren: Wallas wird zwischenzeitlich für den Täter gehalten. Und das Verwirrspiel erreicht seinen Höhepunkt, als Wallas am Ende des Romans das Arbeitszimmer des Professors betritt, im Glauben, dort auf den Mörder zu treffen. Doch im Zimmer wartete der Professor auf jenen Mann, der geschickt worden ist, um ihn zu töten. Somit treffen sich Inspektor und Opfer, allerdings unter seltsamen Vorzeichen. Und Wallas erschießt unwissend jenen Mann, dessen Mord er aufzuklären bestimmt war.

Dieses Ende ist der letzte von zahlreichen Verweisen, die Robbe-Grillet's Erstlingswerk mit Sophokles' *König Ödipus* in Verbindung setzen. Wie auch in Sophokles' Drama ist in Robbe-Grillet's Roman keine Figur Handelnder, vielmehr wird an ihnen gehandelt. Diese

Figuren mitsamt ihren Gedanken und Gefühlen bleiben den Leser:innen fremd. So wenig sie das Innenleben ihrer Mitmenschen erkunden können, so wenig gibt Robbe-Grillet von seinen Protagonisten preis. Der Psychologisierung des alten Romans verweigert er sich völlig. Doch nicht nur auf der Ebene der Figuren fehlt jegliche Tiefe. Auch die Struktur des Romans selbst verweigert sich jeglicher Bedeutung. Von Anfang an waren alle Prämissen des herkömmlichen Kriminalromans aufgelöst. Es gibt weder Mord noch Opfer. Die Ermittlungen verlaufen aussichtslos und zufällig. Das Einzige, was den Ermittler wirklich zu interessieren scheint, sind Radiergummis: „Die Radiergummis suggerieren das Ausradieren, das Tilgen der Tiefenstruktur des Romans.“ (Coenen-Mennemeier 1996, 29) Doch auch diese vermag er nicht zu finden.

1.2.2 Repetition & Variation: Der Tod des Helden

Ein weiterer Bruch mit der alten Romantradition zeigt sich im Umgang des *Nouveau Roman* mit dem „Helden“. „Was hat man uns nicht schon alles vom ‚Helden‘ erzählt!“, schreibt Robbe-Grillet in seiner Aufsatzsammlung *Pour un nouveau roman*.

„Er ist heute eine Mumie, thront aber noch immer mit der gleichen – wenn auch künstlichen – Majestät inmitten der Werte, die von der traditionellen Kritik verehrt werden. Sie erkennt den ‚echten‘ Romancier gerade daran, daß er ‚Helden‘ schafft ...“ (Robbe-Grillet 1957, 27)

Die Literatur der Oberfläche kennt keine Psychologisierung mehr. Das Innenleben der Figuren bleibt unergründlich. Bereits im vorangegangenen Kapitel wurde gezeigt, wie Robbe-Grillet das Subjekt durch Motive der Wiederholung (Zersplitterung der objektiven Realität in subjektive Wahrnehmungen; Doppelgänger) aushöhlt. Mit seinem Roman *La Jalousie* von 1957 treibt er diese Entsubjektivierung an die Spitze. Nicht umsonst gilt dieses Werk als Höhepunkt des *Nouveau Roman*.

Die Handlung ist schnell erzählt. Der namenlose Erzähler lebt mit seiner Frau A. auf einer Plantage in einem tropischen Land. Ihr Nachbar Franck, ebenfalls ein Plantagenbesitzer, kommt häufig zu Besuch. Eine Affäre zwischen A. und Franck verfolgen die Leser:innen wie ein Gespenst. Ohne jemals explizit zu werden, hängt sie über den Seiten wie jener Nebel, der morgens die Bananenbäume vor dem Schlafzimmerfenster des Erzählers umwebt. Durch die Jalousie dieses Fensters beobachtet er, was sich draußen auf der

Plantage tut. Der Titel des Romans – Jalousie – bezieht sich somit einerseits auf die physische Jalousie, durch die der Erzähler als stummer Voyeur blickt, andererseits auf die Eifersucht.

Ein gutes Buch, so ein Bonmot, erkennt man daran, dass man seine Handlung in wenigen Worten zusammenfassen kann, ohne dabei das Geringste über das Buch selbst gesagt zu haben. Das gilt auch für *La Jalousie*. Denn von einer „Handlung“ oder Protagonist:innen zu sprechen, tut dem Werk bereits Unrecht. Solche erzählerischen Fixpunkte lösen sich bei Robbe-Grillet in nüchterne, mechanische Beobachtungen auf.

„Nun liegt der Schatten des Pfeilers – des Pfeilers, der die Südwestecke des Daches stützt – auf den Steinplatten, quer über dem Mittelstück der Terrasse vor der Fassade, wo man die Sessel für den Abend bereitgestellt hat. Schon erreicht das Ende des Schattenstreifens beinahe die Eingangstür in der Mitte der Fassade. An der Westwand des Hauses bescheint die Sonne das Holz bis zu einer Höhe von etwa einem Meter fünfzig. Durch das dritte Fenster, das sich an dieser Seite befindet, würde also reichlich Licht ins Zimmer dringen, wenn die Jalousien nicht heruntergelassen worden wären.“ (Robbe-Grillet 2008, 6)

Solche Beschreibungen machen den Hauptteil des Buches aus. Dabei beschreibt Robbe-Grillet, ohne wirklich etwas zu zeigen. Die Beschreibung ist unpersönlich, wirkt beinahe beliebig. Begriffe wie „Südwestfassade“ oder „Mittelstück“ und Angaben wie „einem Meter fünfzig“ täuschen darüber hinweg, dass Leser:innen keinen Eindruck des Gebäudes bekommen. Eigenschaften wie Stil oder Farbe werden ausgespart. Bemerkungen, die Dingen eine Individualität verleihen und sie somit hervorheben könnten, fehlen. Denselben mechanischen Blick wirft er auch auf seine Figuren.

Im Vergleich zu *Les Gommages* und auch zu dem dazwischenliegenden Roman *Le Voyeur* (1955) ist die Sprache von *La Jalousie* völlig unpersönlich geworden. In knappem Vokabular, das an das Diktum einer Gebrauchsanweisung erinnert, werden Details präsentiert, an denen keinerlei Bedeutung haften bleibt. Die Dinge werden nicht als Träger irgendwelcher Informationen in den Roman eingeschrieben, sondern stehen völlig für sich, losgelöst von jedem Bedeutungssystem. Leser:innen sind versucht, die titelgebende Eifersucht in die Beschreibungen des Erzählers hineinzuprojizieren, doch meist gelingt das nicht:

„Es ist dasselbe Prinzip, mit dem peinlich genau die Bananenpflanzen beschrieben, gezählt, egalisiert werden. Bis zur 6. Pflanzenreihe werden den Mengenangaben noch Zusätze beigelegt, die beispielsweise über den Reifestand der Stauden und die Erntephase berichten, dann folgen nur noch neutrale Zahlen [...] Ein Kabinettstück neutraler Deskription, typisches ‚morceau d’anthologie‘ dessen, was den Spannungssucher am Nouveau Roman so verärgert, ist auch die Beschreibung der Balustrade, von deren Holzgrund sich allmählich die Farbe löst [...]“ (Coenen-Mennemeier 1991, 41)

Doch nicht nur die Sprache versucht gezielt, jeglichen Signifikationsprozess zu verunmöglichen. Auch die Struktur des Romans entzieht sich herkömmlichen Narrationsmustern. Das gelingt Robbe-Grillet durch zwei Mechanismen, die für den *Nouveau Roman* typisch sind und in *La Jalousie* bis ins Extreme strapaziert werden: Repetition (répétitivité), die „Wiederkehr identischer Elemente“, und Variation, die „Abwandlung ein und desselben Ausgangsmaterials“. (Coenen-Mennemeier 1991, 44)

Es sind Formen der Wiederholung, die uns später auch bei Deleuze begegnen werden. Beide, sowohl Robbe-Grillet als auch Deleuze, nutzen das Phänomen der Wiederholung, um die empirische, „objektive“ Wirklichkeit zu zerbrechen und die Unordnung, die Verwirrung, das Chaos dahinter aufzudecken. Später soll gezeigt werden, dass Deleuze dieses Chaos produktiv ausdeutet, während es bei Robbe-Grillet unversöhnlich bleibt.

Zunächst jedoch wieder zu *La Jalousie*. Robbe-Grillet lässt dieselben Beobachtungen repetitiv wiederkehren: der Schatten des Pfeilers, die Bananenpflanzen, die Anordnung bestimmter Gegenstände. Mit jeder Wiederholung entfernen sie sich etwas weiter von einer „tiefergehenden“ Bedeutung. Ihr Potenzial zur Metapher schwindet. Die Anordnung der Gegenstände sagt nichts über die emotionale Spannung des Raumes aus. Die Bananenpflanzen dienen nicht dazu, eine bestimmte Atmosphäre zu erschaffen. Der Schatten des Pfeilers deutet auf keinen wichtigen Zeitpunkt hin. Die Dinge werden sich selbst überlassen, stehen für nichts außer sich selbst. Und genau das ist Robbe-Grillet's Ziel:

„Die Welt würde ihre Rechtfertigung nicht mehr in einem versteckten Sinn finden, welches der auch sein mochte, ihre Existenz würde nur noch auf ihrer konkreten, soliden, materiellen Präsenz beruhen; jenseits dessen, was wir sehen (dessen, was wir durch unsere Sinne wahrnehmen) würde es von nun an nichts mehr geben.“ (Robbe-Grillet 1957, 41)

Das ist radikale Metaphysikkritik und ähnelt sehr jener Ausgangsproblematik, auf die Deleuze *Differenz und Wiederholung* bezieht. Auf ihre eigene Weise treten beide, Deleuze und Robbe-Grillet, mit ähnlichen Waffen gegen ähnliche Feinde an.

Neben der Repetition ist die Variation die zweite definierende literarische Methode in *La Jalousie*. In diesem Fall variiert Robbe-Grillet das gleiche Thema in unterschiedlichen Stufen. Ein Tausendfüßler an der Wand wird mehrfach erschlagen, mit geringen Abweichungen in der Handlungsfolge. Dieselben Gespräche finden mehrmals statt, doch jedes Mal mit kleinen Differenzen. Das geht so weit, dass Blicke, ja selbst die Positionen der Figuren in einer Sitzgruppe immerzu variieren.

Hier die Variation des Themas „Tausendfüßler“:

„A... scheint etwas schneller zu atmen; oder aber es ist Einbildung. Ihre linke Hand schließt sich allmählich über ihrem Messer. Die feinen Fühler beschleunigen ihr abwechselndes Wiegen.

Plötzlich biegt das Tier seinen Körper und beginnt schräg nach unten zu eilen, so schnell es seine langen Beine vermögen, indes die geballte Serviette noch schneller aufprallt.

Die feingliederige Hand hat sich über dem Heft des Messers verkrampft; die Gesichtszüge haben jedoch nichts von ihrer Unbeweglichkeit verloren. Franck nimmt die Serviette von der Wand und zertritt etwas auf den Fliesen, an der Fußleiste.

Ungefähr einen Meter darüber trägt der Anstrich nun ein dunkles Mal: ein kleiner Bogen, der sich zu einem halb verwischten Fragezeichen krümmt, das hier und da von feineren Zeichen umgeben ist und von dem A... ihren Blick noch nicht abgewendet hat.“ (Robbe-Grillet 2008, 34)

Im Vergleich dazu:

„Das Tierchen verharrt regungslos auf der Wandfläche und ist trotz der schwachen Beleuchtung gut zu sehen. Franck, der nichts gesagt hat, schaut A... wiederum an. Dann steht er geräuschlos auf. A... ist ebenso regungslos wie die Scutigera, während er mit seiner in der Hand zusammengeballten Serviette auf die Wand zugeht.

Die feingliederige Hand hat sich über dem weißen Tischtuch verkrampft.

Franck nimmt die Serviette von der Wand und zertritt etwas auf den Fliesen, an der Fußleiste. Dann kehrt er wieder an seinen Platz zurück, rechts von der Lampe, die hinter ihm auf dem Büffet leuchtet.“ (Robbe-Grillet 2008, 53)

Als Leser:in fragt man sich unweigerlich: Was verbirgt sich hinter diesen Differenzen? Wo versteckt sich die Bedeutung? Was Robbe-Grillet den Leser:innen spielerisch mit den Mitteln der Literatur vermittelt, kommt Deleuzes Idee der Wiederholung bereits sehr nahe.

Die Wiederholung ist ein Wirken in den Dingen. Sie ermöglicht es dem Menschen erst, durch ihre Wahrnehmung etwas Neues – Verbindungen, Zusammenhänge, Bedeutung – hervorzubringen. Der Trugschluss dabei ist jedoch, dass diese Bedeutung in den Dingen wohnt und sie durch die Wiederholung, sei es nun durch die Repetition oder die Variation, zutage tritt.

Vielmehr ist die Wiederholung die Möglichkeit der Differenz, des Neuen, sie ist der Ursprung jedes schöpferischen Aktes. Sie enthüllt nicht das Bild hinter der Leinwand, vielmehr spannt sie die Leinwand, damit wir als Betrachter:innen etwas darauf zeichnen können. Robbe-Grillet gelingt es mit seiner mechanischen, nüchternen Sprache und den Methoden der Wiederholung, Leser:innen auf diesen schöpferischen Prozess zurückzuwerfen: Die Bedeutung versteckt sich nicht hinter den Dingen oder zwischen den Wörtern, vielmehr suchen wir als Leser:innen (oder Betrachter:innen) sie so vehement, dass wir sie meistens auch finden. Doch die Suche bringt das Gefundene erst hervor. Würden wir nicht suchen, gäbe es auch keine Bedeutung. Die Welt, so scheint es in Robbe-Grillet's Texten durch, genügt sich selbst.

Diese Suche, die letztlich immer eine metaphysische ist, verläuft in Robbe-Grillet's Texten immer wieder ins Leere. Das ist wohl ihre größte künstlerische Errungenschaft.

1.2.3 Offene Dauer, geschlossene Zeit: Temporalität im *Nouveau Roman*

Eine wichtige Rolle bei der Loslösung von klassischen realistischen Erzählmodi im *Nouveau Roman* kommt der Darstellung der Zeit zu. Die Erzählungen, von denen sich der *Nouveau Roman* abgrenzen will, sind linear und abgeschlossen. In solchen Erzählungen lassen sich Handlungen kausal aufeinander beziehen, die Psychologie des Protagonisten ist das Ergebnis ihrer vergangenen Erlebnisse.

Durch die Abgeschlossenheit der Ereignisse lassen sich diese reflektieren, erfassen und letztlich völlig ausdeuten. Am Ende eines klassischen Romans kennen wir die „Moral der Geschichte“.

Mit Linearität und Chronologie, aber auch mit Kausalität bricht Robbe-Grillet in *La Jalousie* völlig:

„Der Roman *La Jalousie* radikalisiert den Ansatz der Chronologiezerstörung und der Progression durch Intensitätsabstufungen, indem er auf Vergangenheitsszenen verzichtet und alles Erzählte ins Präsens setzt, so daß Erlebtes, Erinnertes, Vorgestelltes vom Tempusgebrauch her nicht mehr unterscheidbar wird.“ (Coenen-Mennemeier 1991, 38)

Durch diese Chronologiezerstörung findet auch eine Abkehr kausaler Erklärungsmuster statt. Warum die Figuren handeln, wie sie handeln, wird dadurch unentschlüsselbar. Leser:innen werden eingeladen, über die Motive zu spekulieren, sie nicht bloß durch Erlebtes aus der Vergangenheit zu erklären, sondern auch mit Vorgestelltem oder Erwartetem (womit die Zukunft, das Noch-Nicht-Geschehene, kausal auf die Gegenwart wirksam wird; die imaginierte Zukunft, in der seine Frau eine Affäre mit Franck beginnen wird, ist für den Erzähler von *La Jalousie* bedeutsam).

Ein Bruch herkömmlicher Kausalitätsmodelle über eine Loslösung der konventionellen Zeiteinteilung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ist eines der Hauptkonzepte von Deleuzes *Differenz und Wiederholung*, das bei ihm die Form der drei Zeitsynthesen einnimmt. Später soll darauf genauer eingegangen werden. Hier reicht vorerst, zu bemerken, dass auch Deleuzes Zeitkonzeption eine „Atmosphäre der Gegenwärtigkeit“ auszeichnet, wie sie der Romanist Winfried Wehle dem *Nouveau Roman* attestiert:

„Es entsteht eine alles überwölbende Atmosphäre der Gegenwärtigkeit, die man im Unterschied zu den realzeitlichen Kategorien Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft als Erregung einer ‚Omnipräsenz‘ der Ereignisse abheben sollte. [...] Es bezeichnet daher im Grunde keine Zeitlichkeit, in der sich Vorgänge ereignen, sondern viel eher eine Situation des Andauerns, für die der Begriff ‚Zeit‘ unzutreffend geworden ist und besser in Anlehnung an die französische Kritik mit ‚Dauer‘ wiedergegeben wird.“ (Wehle 1972, 120)

Eine solche Omnipräsenz der Zeit wird uns später bei Deleuze wieder begegnen, wenn innerhalb der Zeitsynthesen die Zeiten ineinanderfließen und sich nicht mehr klar voneinander trennen lassen, wie es klassische Erzähl- oder Deutungsmodelle voraussetzen (sowohl in der Literatur, als auch in der Philosophie).

Wehle bezeichnet die Szenen Robbe-Grilletts als „Bildmomente“: „Vielmehr folgen sich die Erzählabschnitte wie Jetzt-Momente. Aufgrund dessen läßt sich diese Art des Aneinanderfügens zutreffender mit einem ‚Nebeneinanderstellen‘ der Erzählteile beschreiben, die keinerlei logische oder kausale Verknüpfung impliziert.“ (Wehle 1972, 121)

Auch hier wird auf die Transgression von Kausalität, Chronologie und Logik hingewiesen. Zeit ist keine objektiv messbare Einheit mehr, sondern ein subjektiver Zustand der Dauer – ein Begriff, der auch auf Deleuzes Zeitkonzeption in *Differenz und Wiederholung* zutrifft. Denn Ereignisse dauern für Individuen unterschiedlich lange – in der Dauer liegt immer eine subjektive Komponente:

„Ihren langanhaltenden Zustand der Gegenwärtigkeit kann man sich nur denken bei einer geradezu paralytischen Anspannung. Sie ist der Zeit enthoben und nicht mehr eigentlich meßbar, kein objektiver Vorgang, sondern eine subjektive Befindlichkeit, für die man in der französischen Kritik den Begriff der ‚durée intime‘ vorfindet.“ (Wehle 1972, 124)

Ereignisse oder Dinge können in anderer Form überdauern, selbst wenn sie bereits vorbei oder verblichen sind. Das Konzept der Dauer kann selbst auf Zukünftiges erstreckt werden, indem beispielsweise eine Erwartung in unsere Gegenwart „hineindauert“.

Durch das unmerkliche Ineinandergleiten einzelner Szenen kommt es zu einem Eindruck beständiger Unmittelbarkeit. In *La Jalousie* finden sich keine Zäsuren mehr. Innerhalb einzelner Sätze können Orte und Zeiten gewechselt werden. Was war, was sein wird und was womöglich niemals stattgefunden hat oder haben wird – Robbe-Grillet vermischt diese ontologischen Zustände mithilfe syntaktischer Verschränkungen.

Dieser Zustand der Dauer, der vor allem durch die Methode der Wiederholung erreicht wird, betont auch, im Gegensatz zur klassischen Erzählung, die Offenheit der Zeit. Leser:innen können Szenen immer wieder neu anordnen, neu lesen, sich verschiedene Abfolgen überlegen und ausprobieren. Motive, auf die der Text immer wieder zurückgreift und sie in ihren Intensitäten variiert, können als formale „Konvergenzstrukturen“ dienen (Wehle 1972, 122), doch hinter dem Kern dieser Struktur verbirgt sich nichts. Wie im vorangegangenen Kapitel erwähnt, kehren Leser:innen immer wieder zu dem Tausendfüßler, den Bananenbäumen oder der Jalousie im Schlafzimmer des Erzählers zurück, doch dabei erhalten diese Dinge nie eine tiefere Bedeutung. Und genau diese

Irreduzibilität der Dinge auf Symbole, hinter denen sich eine andere, metaphorische Bedeutung verbirgt, bewahrt ihre Dinghaftigkeit.

Eine längere Passage, die als „Höhepunkt“ von *La Jalousie* gelesen werden kann, zeigt diese zeitlichen Verschränkungen. In ihr laufen Vergangenes und Zukünftiges, tatsächlich Geschehenes und Mögliches, ununterscheidbar in der erlebten Gegenwart zusammen. Die Passage beginnt einmal mehr mit dem Motiv des Tausendfüßlers:

„Die beiden langen Fühler beschleunigen ihr abwechselndes Wiegen. Das Tier hat mitten auf der Wand genau in Blickhöhe haltgemacht. Die starke Entwicklung der Beine am hinteren Teil des Leibes läßt die Scrutigera oder die ‚Tausendfuß-Spinne‘ so deutlich erkennen, daß jeder Irrtum ausgeschlossen ist. In der Stille ist manchmal das typische, wahrscheinlich mittels der Mundfortsätze erzeugte Zirpen zu hören.

Franck steht ohne ein Wort zu sagen wieder auf und nimmt seine Serviette; er rollt sie zu einem Ballen zusammen, während er auf Zehenspitzen nähertritt, und zerquetscht das Tier an der Wand. Dann zertritt er es auf dem Boden des Schlafzimmers.

Alsdann kehrt er zum Bett zurück und hängt das Handtuch im Vorbeigehen wieder auf den Metallstab neben dem Waschbecken.

Die feingliedrige Hand hat sich auf dem weißen Tuch verkrampft. Die fünf gespreizten Finger haben sich gekrümmt und dabei so fest aufgedrückt, daß sie das Tuch mitgezerrt haben: dieses wirft nun fünf strahlenförmige auseinanderstrebende Falten ... Aber das Moskitonetz fällt wieder um das Bett herum und verdeckt es mit seinem vor lauter Maschen undurchsichtigen Schleier, auf dem rechteckige Flicker die zerrissenen Stellen verstärken.

In seiner Hast, zum Ziel zu gelangen, beschleunigt Franck die Fahrt noch mehr. Die Stöße werden heftiger. Er fährt trotzdem immer schneller. Er hat in der finsternen Nacht das Loch übersehen, das die halbe Fahrbahn aufreißt. Der Wagen macht einen Satz und gerät ins Schleudern ... Auf dieser schadhafte Straße kann der Fahrer nicht rechtzeitig gegensteuern. Die blaue Limousine fährt am Straßenrand gegen einen Baum mit hartem Laub, das trotz der Wucht des Aufpralls kaum erbebt.

Sofort lodern Flammen hervor, die den ganzen Busch erstrahlen lassen, während das knisternde Feuer sich weiter ausbreitet. Es ist das Geräusch, das der Tausendfüßler macht, der wiederum regungslos mitten auf der Wand verharret.

Bei näherem Hinhören gleicht dieses Geräusch ebenso sehr [sic] dem Atmen wie dem Knistern: nun ist es die Bürste, die an dem aufgelösten Haar hinabstreicht. Kaum am unteren Ende des Weges angelangt, folgt sie sehr schnell wieder der aufsteigenden Bahn des Zyklus, indem sie in der Luft einen Bogen beschreibt, der sie wieder zu ihrem Ausgangspunkt auf dem glatten Haupthaar zurückführt, wo sie von neuem hinabzugleiten beginnt.“ (Robbe-Grillet, 92–93)

Die Eifersucht des Erzählers kulminiert an dieser Stelle. Wenn auch in nüchternen Worten, zerspringt die Struktur der Erzählung wie ein von Eifersucht zerfressener Verstand. Der Abschnitt beginnt mit einer Variation des Tausendfüßler-Motivs, sachlich und knapp.

Franck steht „wieder“ auf, um den Tausendfüßler zu erschlagen. Hier schleicht sich bereits die erste Inkohärenz ein. Bisher erfuhren wir als Leser:innen bloß von einer Szene, in der Franck den Tausendfüßler erschlug, und zwar auf der Terrasse des Erzählers. Dass es sich bei der erzählten Szene um eine Variation des bekannten Motivs handelt, darauf weist die „Serviette“ hin, die Franck zur Hand nimmt. Hat die ständige Wiederholung des Themas aus einem Ereignis mehrere gemacht?

Plötzlich befinden wir uns nicht mehr auf der Terrasse des Erzählers, sondern in einem Schlafzimmer. Spätestens jetzt müssen wir dem Erzähler misstrauen. Wie kann er, der nüchterne Beobachter seines Alltags, wissen, was in fremden Schlafzimmern vor sich geht? Franck kehrt zum Bett zurück, aus der Serviette ist ein „Handtuch“ geworden.

Eine feingliedrige Hand krallt sich um das Tuch. Francks Hand ist nicht feingliedrig, wir haben es hier also mit einer anderen Person zu tun. Das Tuch ist keine Serviette und auch kein Handtuch, es ist ein Bettlaken. Eine Hand, die sich darin festkrallt – vor Lust?

Doch der Erzähler bricht ab, ein Moskitonetz raubt den Blick auf das, was sich auf dem Bett tut. Obwohl der Erzähler bei der Szene physisch nicht präsent sein kann, wird sein Blick vom Moskitonetz versperrt. Die Imagination begrenzt sich selbst. Die Eifersucht erfährt keine Befriedigung, sie bleibt offen, unaufgelöst.

„In seiner Hast, zum Ziel zu gelangen“, beginnt der nächste Satz und läuft auf die Beschreibung des Unvermeidlichen hin, doch noch bevor sich das Bild entfalten kann, wird es bereits vom nächsten abgelöst, denn Franck ist nicht mehr im Schlafzimmer; er fährt mit seinem Auto. Mit dem doppeldeutigen Satzbeginn „Die Stöße werden heftiger“ hängt der Text zwischen dem Schlafzimmer und der Straße, ehe wir uns gänzlich auf der dunklen, von Löchern übersäten Straße befinden.

Ein Unfall folgt, ein sich ausbreitendes Feuer, doch bevor wir erfahren können, was mit dem Fahrer (und der Beifahrerin?) des Autos passiert, kehren wir wieder zum Tausendfüßler zurück. Das Zirpen erinnert nicht nur an das Knistern des Feuers, sondern auch an gebürstetes Haar. Das Bürsten des Haares gleicht der Bewegung des Romans: eine

kreisende Bewegung, von oben nach unten, stets bereit, von Neuem zu beginnen, eine Handlung, nur bedeutsam in ihrer Wiederholung.

Es ist eine „nach außen gekehrte Innenwelt“ (Wehle 1972, 130), die Robbe-Grillet in *La Jalousie* erschafft. Doch es ist wichtig, anzumerken, dass dieses Nach-außen-Kehren keine bewusste, absichtsvolle Handlung des Erzählers ist – denn er ist eben kein Protagonist im Sinne des klassischen Romans. Vielmehr geschieht ihm diese Umstülpung, er erfährt die Aufhebung der Grenzen zwischen Innerlichkeit und Außenwelt; er lenkt sie nicht. Die zersplitterte Struktur deutet es an: Er ist nicht Herr der Erzählung. Er hat keine Erklärungen, keine Interpretationen anzubieten. Er bewegt sich genauso im Dunklen wie die Leser:innen. Erfahrungen, Hoffnungen, Befürchtungen, Gedanken durchziehen und -zucken ihn. Er ist passiv. Eine Position, die auch in Deleuzes *Differenz und Wiederholung* zentral ist.

Auf zeitlicher Ebene erreicht Robbe-Grillet diesen Zustand durch eine Omnipräsenz der Ereignisse, durch eine andauernde Gegenwärtigkeit. Zeit wird ersetzt durch Dauer, die Ereignisse offenhält für Veränderungen und Variationen.

2 Vom *Nouveau Roman* zu Peter Handke: Von der Anti-Erzählung zum offenen Erzählen

Der erste Abschnitt hat gezeigt, wie der *Nouveau Roman* eine Anti-Erzählung entwickelte, um konventionelle Deutungsmuster zu durchbrechen, nach dem Motto: Chaos ist besser als eine totalitäre Ordnung. Doch auch die Grenzen dieses Ansatzes wurden ersichtlich. Die „Literatur der Oberfläche“ löst in der radikalen Ablehnung ihrer eigenen Voraussetzungen letztlich nicht ein, was die Poetologien ihrer Vertreter versprechen.

Doch in dieser Radikalität sind sie Vorbilder für andere Künstler und Denker, so wie für Peter Handke und Gilles Deleuze. Dieses Kapitel will zunächst den Schwerpunkt auf Handke setzen, und von ihm zu Deleuze übergehen. In gewissem Sinne ist Handke ein Bindeglied. Denn wo der frühe Handke noch versucht, sich ähnlicher literarischer Verweigerungstaktiken zu bedienen, findet Handke ab *Die Wiederholung* zu einem affirmativen, offenen Erzählen. Ein Erzählen, das die Problematik der Denomination nicht verleugnet, die Literatur aber als produktive Kraft von Weltdeutung im Sinne einer ständigen Neukonstruktion und Neuverhandlung dieser begreift. „Sprache ist immer schon faschistisch“, meinte Roland Barthes (1988), denn sie muss immer etwas bedeuten, sie nagelt Dinge und Begriffe fest, verknüpft sie untrennbar miteinander, bis das Netz jeglichen freien Gedanken erstickt. Doch Handke sieht es genau umgekehrt: Die Möglichkeit der Literatur, immer neue Bedeutungen hervorzubringen und mit ihnen zu spielen, diese Affirmation der Bedeutung, ist ihre große Stärke und auch ihr anti-totalitäres Element. Nicht die Negation von Bedeutung, sondern ihre Affirmation. Was, wie wir sehen werden, nicht bedeutet, dass bei Handke der Autor als eine Art Gott die Welt erschafft und interpretiert. Vielmehr, und hier nähert er sich Deleuzes Synthesen, lässt er die Welt auf ihn einwirken, lässt etwas mit sich geschehen, und diesen Prozess macht er durch Literatur begreifbar.

2.1 Deleuze und der *Nouveau Roman*

„Zweifelloso liegt eine der tiefsten Absichten des ‚Nouveau Roman‘ darin, diesseits der aktiven Synthese das Gebiet der passiven Synthesen zu erreichen, aus denen wir bestehen, Modifikationen, Tropismen und kleine Besitztümer.“ (Deleuze 2007, 110)

Das schreibt Deleuze im zweiten Kapitel von *Differenz und Wiederholung*, am Ende seiner Ausführungen zur ersten Zeitsynthese, die sich mit der Gegenwart beschäftigt.

Die Zeitsynthesen spielen in Deleuzes Philosophie eine fundamentale Rolle. Sie stehen hinter den Subjektivierungsprozessen – sie nachzuvollziehen bedeutet letztlich, zu verstehen, wieso wir uns und die Welt so wahrnehmen, wie wir sie wahrnehmen. Der Schweizer Philosoph Marc Rölli nennt Deleuze einen „transzendentalen Empiristen“ (Rölli 2012) und Deleuze selbst verwendet diesen Begriff für die Kunst, die er auch „Wissenschaft des Sinnlichen“ nennt (Deleuze 2007, 84). Der *Nouveau Roman* kann als eine künstlerische Umsetzung von Deleuzes Philosophie gelesen werden, allerdings prototypisch, denn die Hauptwerke des *Nouveau Roman* erschienen gut ein Jahrzehnt vor Deleuzes *Differenz und Wiederholung* (ein Anachronismus, der in Deleuzes Denken nichts Unlogisches enthält).

Besonders mag diese Verbindung für die erste Synthese der Zeit, die Synthese der Gegenwart, gelten. Der *Nouveau Roman* konzeptualisiert Gegenwart ähnlich, wie Deleuze dies tut – darauf soll später detailliert eingegangen werden. Doch die Überführung der „aktiven Synthese“ in „passive Synthesen“, wie Deleuze schreibt, findet bei ihm nicht nur in der Gegenwart statt. In der zweiten und dritten Synthese der Zeit finden wir Deleuzes Erklärung für die Konstituierung von Vergangenheit und Zukunft. Wie beeinflusst Vergangenheit die Wahrnehmung des Subjekts? Wie wird sie – nach Deleuze: fälschlicherweise – dazu verwendet, ein robustes, unveränderliches Subjekt zu erschaffen? Und wie gelingt es uns, die Zukunft als transformatives, utopisches Moment zu begreifen? Dies sind letztlich die Probleme, die Deleuze mit seinen Zeitsynthesen adressiert.

Die erste Behauptung dieser Arbeit lautet: Mit dem *Nouveau Roman* beginnt eine Idee der Wahrnehmung von Wirklichkeit sowie das existenzielle Moment der Wiederholung, die sich bei Deleuze entfalten und weiterentwickeln. Die zweite Behauptung lautet: Die Werke von Peter Handke, die im Folgenden besprochen werden und die zwischen 1979 und 1986 entstanden sind – eine Phase, die von der Literaturwissenschaftlerin Anna Estermann als

Wende Handkes hin zum „allumfassenden Realismus“ (Estermann 2014) bezeichnet wird – sind in ihrer Poetologie Deleuzes Denken ungleich näher.

Bevor diese Romane Handkes mit einigen wichtigen Grundbegriffen von Deleuzes Philosophie, allen voran den Zeitsynthesen, verglichen und gelesen werden, soll dieser Abschnitt langsam hinführen und die Bewegung vom *Nouveau Roman* zu Handke erklären. Sie wird hoffentlich dabei helfen, in späterer Folge Deleuzes Absichten klarer hervorzuheben.

Das erste Kapitel dieses Teils beschäftigt sich mit zwei grundlegenden Problemen des *Nouveau Romans*, die den Autor:innen entweder nicht bewusst waren oder aber von ihnen ignoriert worden sind: der versteckten Psychologisierung und dem, was ich nach Barthes „das realistische Gebot der Bedeutung“ nennen möchte. Es soll gezeigt werden, dass sowohl Deleuzes Philosophie als auch Handkes Werke über diese Probleme hinausgehen, sie transzendieren und letztlich eine produktive Schreibweise der Bejahung schaffen.

Das zweite Kapitel wird das Werk Handkes bis zum Wendepunkt 1979 nachzeichnen. So soll deutlich gemacht werden, dass Handke in seinem Frühwerk noch stark in der Tradition des *Nouveau Roman* verhaftet war, ehe er zu einer genuinen, neuen Poetik finden konnte – jene, die letztlich Grundlage dieser Arbeit ist und auffällige Parallelen zu Deleuzes Philosophie aufweist.

2.2 Die Probleme des *Nouveau Roman*

Im Folgenden sollen zwei grundlegende Probleme des *Nouveau Roman* herausgearbeitet werden. „Problem“ in jenem Sinne, als die genannten Punkte zum einen dem poetologischen Programm von Alain Robbe-Grillet, wie er es in *Pour un nouveau roman* formulierte, entgegenlaufen; zum anderen, da sie die von Deleuze geforderte „Differenz als Bejahung“ nicht erreichen. So ließe sich die „negative“ Schreibweise des *Nouveau Roman* der „affirmativen“ von Handke gegenüberstellen.

2.2.1 Die Eifersucht blinzelt durch die Jalousie

Robbe-Grillet stellt an seine Werke und den *Nouveau Roman* den Anspruch, das Subjekt aus dem Zentrum der Erzählung zu lösen. Der Held, der sein Schicksal selbst in der Hand

hält, ist ein überholtes Konstrukt. Robbe-Grillet's Protagonisten sind passiv, sie stolpern durch die Handlung und werden meist durch Aufschübe, Wiederholungen, Auslassungen frustriert. In *Les Gommès* läuft der Ermittler einem Mord hinterher, der noch gar nicht stattgefunden hat. In *La Jalousie* registriert der Ehemann beständig Zeichen, die er in Zusammenhang mit seiner untreuen Frau bringt.

Diese Passivität soll einer Subjektivierung der Welt entgegenwirken. Was Robbe-Grillet bei Camus und Sartre noch kritisierte, möchte er vermeiden: die Welt durch das Prisma der eigenen Voreingenommenheit wahrzunehmen. Sie zu interpretieren durch bestimmte Schablonen (Existenzialismus, Psychoanalyse, Marxismus ...). Den Psychologismus möchte er aus dem Roman verbannen. Bloß die Oberfläche der Dinge zeigen, die Welt in ihrem So-Sein begreifen, den phänomenologischen Nullpunkt erreichen – das sind die Ziele des *Nouveau Roman*.

Wie der Literaturwissenschaftler Bruce Morrisette einwandte, gelingt dieser Versuch nur ansatzweise. Den allwissenden Erzähler eines Balzacs ist Robbe-Grillet zwar losgeworden, doch hinter den nüchternen und technischen, abstrakt-deskriptiven Beschreibungen der Welt verbergen sich in seinen Werken geradezu solipsistische Erzähler, deren emotionaler Ausnahmezustand zum Brennglas der Erzählwirklichkeit wird. Ist in Robbe-Grillet's Erstling *Les Gommès* dieses Problem noch nicht so augenscheinlich, immerhin gibt es verschiedene Erzählperspektiven, die sich durchbrechen und so Leser:innen vor der Vereinnahmung durch eine einzige Interpretation des Erzählten schützen, sinken die Erzähler von *Le Voyeur* und *La Jalousie* stets tiefer in sich selbst zurück. (Morrisette, 1963)

Im *Voyeur* müssen wir am Ende des Buches annehmen, dass der Erzähler bewusst Leerstellen gelassen hat und verantwortlich ist für den Mord an einem Mädchen. Der Stil der Erzählung ist seiner psychotischen Verfassung geschuldet.

In *La Jalousie* ist jede noch so nüchterne Betrachtung der scheinbar alltäglichsten Dinge aufgeladen mit der Eifersucht des Erzählers (die, außer im Titel, nie als solche benannt wird).

Somit betritt das Subjekt in Robbe-Grillet's Romanen die Vorstellung durch die Hintertür und zieht, versteckt hinter der nüchternen Prosa, die Fäden der Deutungshoheit. Wie der deutsche Anglist Stephan Kohl schreibt:

„Für jede Romanfigur sieht die Welt verschieden aus, und der Erzähler nimmt die Rolle eines unbeteiligten Berichterstatters über differierende, unbewertete Wirklichkeitsvorstellungen ein. [...] *Der Realismus erweist sich damit als äußerster Subjektivismus* (Herv. M. H.).“ (Kohl 1977, 185)

In der Selbstvorstellung des *Nouveau Roman* gelingt es ihm durch seine nüchterne Beobachtung und den Fokus auf scheinbare Alltäglichkeiten, die Tiefe als Illusion zu entlarven und die Dinge in ihrer oberflächlichen, sprich empirischen Existenz begreifbar zu machen. Keine Metaphysik, keine Verzerrung der Wahrnehmung durch Subjektivität. Doch wie Morrisette zeigt, ist dies keineswegs der Fall. Jene Passivität des Subjekts, die Deleuze zum Ursprung seiner Subjektkonzeption macht, erweist sich als nicht eingelöstes Versprechen. Somit bleibt die Frage, ob und wie eine solche Passivität, eine Entsubjektivierung, literarisch möglich ist. Wir werden darauf im Abschnitt über Handke und die erste Zeitsynthese zurückkommen.

Zunächst jedoch soll ein zweites, womöglich noch größeres Problem erläutert werden, das zwischen dem *Nouveau Roman* und Deleuze zu stehen scheint.

2.2.2 Das realistische Gebot der Bedeutung

Nur noch das zu beschreiben, was man sieht – so lautet die Forderung von Robbe-Grillet und seiner Literatur der Oberfläche. Frei von jeglicher Deutung und Metaphysik. An manchen Stellen klingt es wie ein obsessives Verlangen nach Reinheit, danach, die Dinge zu zeigen, wie sie *wirklich* sind – und damit verstrickt sich Robbe-Grillet in jenen ideologischen Wirren, die er mit dem *Nouveau Roman* ursprünglich überwinden wollte. Ohne den wichtigen Beitrag des *Nouveau Roman* schmälern zu wollen, kann man wohl formulieren: Robbe-Grilletts Verdienst liegt vor allem in der Benennung des Problems; nicht so sehr in dessen Überwindung (ohne die literarische Qualität seiner Werke oder ihre Novität in Abrede stellen zu wollen).

Im Kampf der Welterklärungsversuche um die Deutungshoheit des Erlebten – Robbe-Grillet nennt Existenzialismus, Marxismus, Psychoanalyse als Beispiele – ist der Versuch, die Dinge in ihrer So-heit, die rein phänomenologische Schreibweise, ein weiterer Mythos, der den Rang der „großen Erzählung“ beansprucht, aufzuzeichnen. Roland Barthes, dessen frühe Besprechungen des *Nouveau Roman* einige Grundbegriffe der Strömung entwickelten,

schrrieb dazu: „Der reine Gegenstand kann in keiner Art Element des endgültigen Realismus sein, denn der Realismus ist hauptsächlich Bedeutung.“ (Barthes 1956)

Für ihn bleibt Robbe-Grillet sozusagen auf halber Strecke stehen. Der *totale Realismus*, wie Barthes es nennt, müsse versuchen, Bedeutung und Oberflächenerfassung der Wirklichkeit zu vereinen. Barthes spricht von dem, was ich das *realistische Gebot der Bedeutung* nenne: Der Beschreibung der Welt sind Bedeutungen immer inhärent. Jede Beschreibung ist letztlich eine Entscheidung – alles, was auf eine Art beschrieben wurde, hätte auch anders beschrieben werden können. Man denke an die Erzählung von Jorge Luis Borges, *Das Aleph*, in der ein Mann in einer unscheinbaren Stiege des Kellerabgangs im Haus seiner verstorbenen, unerwiderten Liebe ebenjenes Aleph findet – aus dem richtigen Winkel betrachtet, offenbart diese Stiege jeden Ort der Welt in jedem Augenblick, simultan und allgegenwärtig. (Borges, 1992) Doch selbst diese totalisierende Erfahrung kann nur gefiltert durch eine bestimmte Auswahl an Wörtern – jenen des Erzählers – wiedergegeben werden. Anders ausgedrückt: Selbst wenn wir die *wahre* Oberfläche eines Dings schauen könnten, könnten wir nicht davon sprechen, ohne die Erzählung wieder mit Bedeutungen aufzuladen, von denen Robbe-Grillet Abstand gewinnen wollte.

Dieses hier vorgestellte Problem ist aus Sicht dieser Arbeit eines, vielleicht sogar das entscheidende Problem in *Differenz und Wiederholung*: Wie kann es gelingen, in der Welt zu leben und mit den Phänomenen um uns herum zu interagieren, ohne diese mit einer falschen Tiefe zu beschreiben, ihnen also Wesen und Identität aufzuzwingen? Ohne beständig die Antwort auf die Frage zu implizieren, was sie sind, was sie ausmacht? Später werde ich noch genauer auf diese Problemstellung bei Deleuze eingehen. Zunächst wollen wir beim Problem des *Nouveau Roman* bleiben.

Wie also dieses Problem überwinden? Wie zu so einem totalen Realismus finden, wenn die Beschreibung der Bedeutung offensichtlich nicht entkommen kann? Hier nun endlich der Übergang zu Handke. Anna Estermann macht eine Wende, die auf dieses Problem Antwort geben will, in Handkes Schreiben ausgehend von *Langsame Heimkehr*; sie spricht von einer „verfahrenstechnische[n] Neuorientierung, die [...] – wie von Barthes skizziert – abseits konventioneller Semantisierungspraktiken nicht aufhört, die Gegenstände mit ‚richtigen Bedeutungen‘ auszustatten.“ (Estermann 2014, 112)

Ab diesem Zeitpunkt in seinem Schaffen hat Handke keine Angst mehr vor Bedeutungen – wie noch Robbe-Grillet und der *Nouveau Roman*. Vielmehr fordert er die Bedeutungen immer wieder heraus, indem er sie ausprobiert, in neue Kontexte stellt, zu einer überbordenden Prosa gelangt. Wie Robbe-Grillet nehmen auch bei Handke Naturbeschreibungen großen Raum ein, doch der Stil könnte unterschiedlicher nicht sein: Während bei Robbe-Grillet der nüchterne und technische, kalte Blick vorherrscht, versucht Handke, auf der ganzen Klaviatur der sprachlichen Möglichkeiten zu spielen. Zudem – und das ist es, was ich als *Bejahung der Bedeutung* im Gegensatz zur *Negation* bei Robbe-Grillet bezeichne – reflektiert Handke immer wieder auf den Schreibprozess, der für ihn ein kreativer Prozess der (stets neuen) Weltschöpfung ist. Schreiben ist bei Handke hervorbringen, aber eben nicht nur hervorbringen – es bringt hervor, zerstört, stürzt um, und formt aus den Resten der Bedeutungen wieder Neues, nur um es dann gleich wieder auseinanderzunehmen. Es kommt zu offenem Schreiben, zur offenen Erzählung, zum Spiel:

„Es scheint, als ob es zu einer Verlagerung in der Gewichtung der poetologischen Zentralprämissen [*Handkes, Anm. M.H*] gekommen wäre: Das Authentizitäts-Postulat tritt in den Vordergrund und erhält noch mehr Gewicht, während die frühe Absage an Fiktion und ‚Geschichte[n]‘ aufgegeben wird.“ (Estermann 2014, 115–116)

Der *Nouveau Roman* ist ein Beispiel, wie Deleuzes Philosophie in Grundzügen künstlerisch umgesetzt und in unsere Weltwahrnehmung Eingang finden kann; außerdem hilft er dabei, zu illustrieren, um welche fundamentalen Probleme es Deleuze eigentlich geht. Doch wie wir gesehen haben, gelingt es dem *Nouveau Roman* nicht, seine eigenen Vorhaben konsequent zu Ende zu bringen. Dies, so die These dieser Arbeit, gelingt besser Peter Handke, genauer: jenem Handke ab 1979. Davor, in seiner früheren Schaffensphase, verfängt er sich in einer ähnlichen Sackgasse wie der *Nouveau Roman*. Sein Weg aus dieser heraus, der im Werk *Langsame Heimkehr* kulminiert, soll im Folgenden kurz skizziert werden.

2.3 Der frühe Handke und seine poetologische Wende 1979: Vom Negativen ins Affirmative

„Kleist, Flaubert, Dostojewski, Kafka, Faulkner, Robbe-Grillet haben mein Bewußtsein von der Welt geändert.“ (Handke 1981, 20) Dieser Satz steht in Handkes Essay *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, der bereits 1967 geschrieben wurde und Handkes poetologisches Selbstverständnis erklärt. Darin ist auch belegt, wie wichtig Robbe-Grillet für den jungen Handke war: „Seit Anfang beziehungsweise Mitte der 1960er-Jahre lagen programmatische Texte von Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute und Michel Butor in deutscher Übersetzung vor [...]“ (Estermann 2014, 110) Doch nicht nur Robbe-Grillet wird von Handke umfassend rezipiert, sondern auch Roland Barthes, Theoretiker des *Nouveau Roman* seit seiner ersten Stunde.

So finden sich im *Elfenbeinturm* viele Forderungen, die bereits der *Nouveau Roman* gestellt hatte. Ein paar Beispiele:

„Es wird so getan als sei die Beschreibung dessen, was positiv ist (sichtbar, hörbar, fühlbar ...) in sprachlich vertrauten, nach der Übereinkunft gebauten Sätzen eine *natürliche, nicht gekünstelte, nicht gemachte Methode*. Die *Methode* wird überhaupt für die Natur gehalten.“ (Handke 1981, 20)

Diese Methode zu überwinden, wird sich Handke in seinem gesamten Werk bemühen. Wie er sie zu überwinden sucht, wird sich jedoch ändern. Im *Elfenbeinturm* schreibt er diesbezüglich noch:

„Überhaupt scheint mir der Fortschritt der Literatur in einem allmählichen Entfernen von unnötigen Fiktionen zu bestehen. Immer mehr Vehikel fallen weg, die Geschichte wird unnötig, das Erfinden wird unnötig; es geht mehr um die Mitteilung von Erfahrungen, sprachlichen und nicht sprachlichen, und dazu ist es nicht mehr nötig, eine Geschichte zu erfinden.“ (Handke 1981, 24)

Im Geist dieser Worte entstehen Handkes Werke der 1960er-Jahre, die ihn berühmt machen: *Die Hornissen* und *Publikumsbeschimpfung* (beide 1966), *Der Hausierer* und *Kaspar* (beide 1967). Dazu kommt jene Rede, die Handke bei der Tagung der Gruppe 47 in Princeton hielt und die Handkes Bedeutung in der Literaturszene über Nacht ebenso förderte, wie sie jene

der Gruppe 47 schmälerte. Denn neben dem französischen *Nouveau Roman* gab es den Neuen Realismus in Deutschland, ein Name, der auf den gleichnamigen Essay von *Kiepenheuer & Witsch*-Lektor Dieter Wellershoff zurückgeht und zu dem die Autoren des Verlags *Rolf Dieter Brinkmann*, Nicolas Born, Günter Seuren, Günter Steffens, Günter Herburger und Paul Pörtner zählen. (Estermann 2014, 97)

Während das Feuilleton bald eine Nähe zwischen dem französischen *Nouveau Roman* und dem deutschen Neuen Realismus ausmachen will, hält sich Handke mit Kritik an Zweiterem nicht zurück. Im *Elfenbeinturm* notiert er dazu:

„So scheint mir die Methode des Realismus, wie sie im Augenblick noch immer im Schwang ist, verbraucht zu sein [...] Dieser Auffassung von der Wirklichkeit geht es um eine sehr einfache, aufzählbare, datierbare, pauschale Wirklichkeit. Sie hält es mit der Genauigkeit der Daten, die die Dinge stumpf beim Namen nennen, aber nicht mit der Genauigkeit der subjektiven Reflexe und Reflexionen auf diese Daten. Sie übersieht den Zwiespalt zwischen der subjektiven, willkürlich erfundenen Geschichte, die sie von der Literatur immer noch erwartet, und der dieser erfundenen Geschichte notwendig angepaßten, damit schon verzerrt gezeigten gesellschaftlichen Wirklichkeit.“ (Handke 1981, 24-25)

Handke bezeichnet dies auch als „trivialen Realismus“. (Handke 1981, 21) Noch deutlicher formuliert Handke seine Kritik in dem Aufsatz *Zur Tagung der Gruppe 47 in den USA*, in dem er sich um eine Klarstellung seiner Position bemüht (der Aufsatz erschien nach seiner Rede bei der Tagung):

„Ich habe nichts gegen die Beschreibung, ich sehe vielmehr die Beschreibung als notwendiges Mittel an, um zur Reflexion zu gelangen. Ich bin für die Beschreibung, aber nicht für die Art von Beschreibung, wie sie heutzutage in Deutschland als ‚Neuer Realismus‘ proklamiert wird.“ (Handke 1981, 29)

Was das Problem mit jener „Beschreibungsimpotenz“ ist, formuliert Handke so:

„Die Sprache wird nur benützt. Sie wird benützt, um zu beschreiben, ohne daß aber in der Sprache selber sich etwas rührt. Die Sprache bleibt tot, ohne Bewegung, dient nur als Namensschild für die Dinge. [...] Es wird vernachlässigt, daß die Welt nicht nur aus den Gegenständen besteht, sondern auch aus der Sprache für diese Gegenstände. Indem man die Sprache nur benützt und nicht in ihr und mit ihr beschreibt, zeigt man nicht auf die Fehlerquellen in der Sprache hin, sondern fällt ihnen selber zum Opfer. Das ‚Glas der

Sprache‘ soll endlich zerschlagen werden. Durch die Sprache kann nicht einfach durchgeschaut werden auf die Objekte.“ (Handke 1981, 30)

Handkes Kritik verdankt dem *Nouveau Roman* viel. Neue realistische Tendenzen wollen das, was Robbe-Grillet „Literatur der Tiefe“ nennt, um jeden Preis vermeiden. Was jedoch dazu führt, dass ihre Sprache bloß stumpf-beschreibend wird und jegliche schöpferische Kraft verliert. Es wird nicht auf Sprache als Mittel der Weltwahrnehmung und -konstruktion reflektiert. Sie wird als bloßes Instrument gebraucht. Damit geht ihre ideologische Wirkung nicht verloren, sie wird bloß verschleiert.

Es verwundert daher nicht, dass die frühen Werke Handkes in höchstem Maße sprachkritisch sind. Im Stil anders als Robbe-Grillet, wollen sie doch dasselbe erreichen: Bedeutungen subvertieren, Machtverhältnisse umstürzen, auf die Gefahren der Sinnggebung hinweisen. In einer Dissertation von Gisela Rimke Qureshi über die Verbindung von Handke und Robbe-Grillet werden die grundlegenden Motivationen der beiden Autoren so zusammengefasst:

„Increasing doubts in the efficiency of verbal expression to represent the world adequately and meaningfully open up an unbridgeable gulf between language and reality in the novels of Peter Handke [...] and Alain Robbe-Grillet. Claiming that their discours does not function as an illustration of non-verbal material but that language signifies language exclusively, the [...] authors celebrate the autonomy of language. Thus an overriding interest in deconstructing the myth of the natural, and in neutralizing the instituted meaning of language, appears as the pimary motivation of their novels.“ (Qureshi 1978, iv)

Zu sagen, *was etwas ist* oder *wie es wirklich ist*, das ist höchst politisch und nicht selten Keimzelle von faschistischem und autoritärem Denken. Die Sprache liegt in den Ketten der Ideologie. Sie aufzubrechen, das ist Handkes großes Projekt in seiner frühen Phase. Dieter Hensing sieht in Handkes frühen Werken eine Poetik der Vermeidungsstrategien und der Negierung literarischer Traditionen; nicht nur sprachkritisch sind sie, sondern auch ideologiekritisch und wahrnehmungskritisch. (Hensing 1988)

Es ist eine Phase, die – ähnlich wie Robbe-Grillet und der *Nouveau Roman* – als destruktiv oder negierend bezeichnet werden kann (wir erinnern uns, wie Hensing die Literatur des

jungen Handkes nannte: Vermeidungsstrategien). Das Misstrauen jeglichem Erzählen gegenüber steht im Vordergrund. Wie wir sehen werden, gerät Handke damit in ähnliche Probleme, wie sie zuvor für den *Nouveau Roman* skizziert worden sind. Aus diesen Problemen befreien kann er sich erst mit einer Bejahung der Erzählung – und durch ähnliche Methoden, wie sie Deleuze in *Differenz und Wiederholung* entwickelt.

2.3.1 Der junge Handke: Vermeidungsstrategien

Gegen die Produktivität von Robbe-Grillet's Ansatz des *Nouveau Roman*, den auch der junge Handke verfolgte, spricht sich Dieter Hensing in einem Aufsatz aus:

„Wenn so ausdrücklich vom neuen Roman und vom Roman der Zukunft gesprochen wird, erwartet man ein wirkliches Gegenkonzept. Das liegt aber nicht vor. Der neue Roman ist zunächst nichts anderes als die Reduktion und Vermeidung des alten.“ (Hensing 1988, 97)

Handke möchte mit Erzähltraditionen, Handlung, Phrasen, literarischen Konventionen überhaupt brechen. Alles, was ihm ein Regelwerk vorzugeben scheint, gerät in den Verdacht, autoritär zu sein, die Gesetze des Establishments, die es abzuwerfen gilt. Damit folgt der junge Handke dem Zeitgeist der 60er-Jahre. Aber wie kann man alle Regeln der Literatur brechen, solange man immer noch Literatur schreibt?

Auf dieses zwiespältige Verhältnis macht Hensing aufmerksam:

„Eine in diesem Sinne neue Literatur ist nicht auf Anhieb zu verwirklichen. Handkes Werk ist auf lange Zeit eine Mischung von zweierlei Tendenzen. Da ist die Abwehr des Überkommenen: Negierung, Auseinandersetzung, Vermeidung, vorbehaltliche Wiederverwendung, und da ist der Ansatz zu Neuem, der sich aber unter der Vorherrschaft der Abwehr- und Überwindungsstrategien nur sehr allmählich zu entfalten vermag. Zugespitzt formuliert: Wo der Zwang der alten Formen abgeschüttelt wird, droht der Zwang der Vermeidung.“ (Hensing 1988, 101)

Bereits einige Jahre zuvor kommt Helmut Heissenbüttel zur gleichen Schlussfolgerung, als er schreibt: „Handkes noch relativ kurzer Weg zeigt, wie die Illusion der erneuerten Unmittelbarkeit, des unbekümmerten renovierten poetischen Anscheins, nur um so auswegloser ins Dilemma hineinführt.“ (Heissenbüttel 1971, 7)

Der Fiktion lässt sich nicht in der Fiktion entkommen, der Literatur nicht durch Literatur. Die Negation stößt dort auf ihre Grenzen, wo sie den verneinenden Gegenstand (die Literatur und ihre Konventionen) bejahren muss, da sie ohne nicht ausgedrückt werden könnte.

Was bleibt einem also übrig? Die Re-Poetisierung, die Wiederholung (im Sinne von: Zurückholen) der Poetik, der Fiktion, der literarischen Stilmittel. Statt das Bekannte zu negieren, wiederholt man es. Doch hallt in dieser Wiederholung noch etwas nach vom Klang der Negation. Handke musste das Gebäude der Fiktion zerstören, um es nach eigenen Vorstellungen wieder aufbauen zu können. Dies geschieht um 1970 herum, wenn sein Werk in eine neue Schaffensphase eintritt. Jene Phase, mit der wir uns besonders beschäftigen wollen und deren literarische Mittel ähnlich den philosophischen Theorien Deleuzes sind.

2.3.2 Die Wende 1979: Der „realistic turn“

Wir haben gesehen, wie stark der frühe Handke vom *Nouveau Roman* beeinflusst ist; er teilt dessen Forderungen genauso wie dessen Grenzen. Als diese Grenzen zu offenkundig wurden, kam es zu dem, was Estermann den „realistic turn“ Handkes nennt. Es kommt zu „[...] Handkes ‚Rückbesinnung‘ aufs Erzählen, die Umwendung der frühen radikalen Ablehnung narrativer Zusammenhänge in einer konstruktiven und produktiven Auseinandersetzung mit möglichen alternativen Erzählformen [...]“ (Estermann 2014, S. 104).

Handkes Stil verändert sich, er findet erst hier seine originäre Stimme. Nicht mehr die knappen, abbrechenden, sich selbst eingrenzenden Sätze von Werken wie *Die Hornissen*, *Der Hausierer*, *Publikumsbeschimpfung* oder *Kasper*, sondern die langen, melodischen, sanften und um sich selbst kreisenden, sich selbst reflektierenden (wenn man so will: sich wiederholenden) Satzkonstrukte aus Werken wie *Der kurze Brief zum langen Abschied*, *Wunschloses Unglück* und schließlich *Langsame Heimkehr*, *Die Lehre der Sainte-Victoire* und *Die Wiederholung* – jene drei Werke also, die im Zentrum dieser Arbeit stehen, da sie den Höhepunkt dieser neuen Poetologie Handkes bilden (und diese auch skizzieren).

Sie kann – im Gegensatz zu Handkes früherer Poetik, die als negativ, negierend, geschlossen bezeichnet werden kann – offenes Erzählen, affirmativ oder bejahend (gegenüber dem Erzählen als Moment der Wirklichkeitserfahrung) genannt werden.

Handke möchte nicht mehr bloß die Fiktionalität und Künstlichkeit literarischer Werke dekonstruieren und aufzeigen. Er hat erkannt, dass damit allein wenig gewonnen ist, zumal die Demaskierung der Fiktionalität im Kostüm der Fiktion geschieht. Vielmehr ist sein Ziel nun ein utopisches: die Methode des Erzählens, die Poetik selbst als Mittel zurückzuerobern, die Wirklichkeit zu begreifen. Er hat die Erkenntnisse des *Nouveau Romans* nicht vergessen: Es ist nicht die Wirklichkeit, wie sie ist. Eine solche Beschreibung wäre, wie bereits erwähnt, totalitär; ein vorgespielter Objektivismus.

Doch Handke verfällt ob dieser Unmöglichkeit der Objektivität nicht mehr in die Wortkargheit, die Repetition, in das Durchbrechen aller Sprachgewohnheiten, das letztlich ins Schweigen (und damit in eine literarische Machtlosigkeit) führt. Vielmehr lässt er die Mechanik der Erzählung aus allen Sätzen dringen, gibt mit jeder Beschreibung deutlich zu erkennen, dass das, was da geschieht, Erzählung ist. Dadurch gelangt Handke zu einem offenen Erzählen, das sich starren Bedeutungen entzieht nicht durch die Negation, sondern gerade durch die Bejahung des Erzählens. Handke erzählt nicht *eine* Geschichte (wie im traditionellen Realismus) oder *keine* Geschichte (wie im *Nouveau Roman*), er erzählt. Punkt. Und durch dieses allumfassende, offene Erzählen bleiben die Bedeutungen in der Schwebe, ständig offen, widersetzen sich klaren Bestimmungen.

Wir wollen im nächsten Teil näher darauf eingehen und zeigen, wie nah diese Methoden der Philosophie Deleuzes in *Differenz und Wiederholung* sind. Eine zentrale Idee von Deleuze kam bereits vor: das Offenhalten von begrifflichen Bedeutungen durch die Bejahung, die Affirmation. Die Bejahung der Künstlichkeit über dem „Authentischen“, des Fiktionalen über dem „Wirklichen“, des Geschaffenen über dem „Ungeschaffenen“.

Im folgenden Teil dieser Arbeit sollen die ersten beiden Zeitsynthesen Deleuzes, die weit über die Zeit hinausgehen und eingreifen in die Wahrnehmung, die Subjektivität sowie die Konstitution des Selbst, mit Handkes Werken *Die langsame Heimkehr*, *Die Lehre der Sainte-Victoire* und *Die Wiederholung* in Verbindung gebracht werden.

3 Handke & Deleuze: Die Wieder-holung der Wirklichkeit

In diesem Kapitel sollen die Verflechtungen und sich spiegelbildlich ergänzenden Romane *Die Wiederholung*, *Langsame Heimkehr* und *Die Lehre der Sainte-Victoire* von Peter Handke mit den ersten beiden Zeitsynthesen von Gilles Deleuze aufgezeigt werden. Diese drei Romane stehen für das affirmative, offene Erzählen Handkes, das literarisch das zum Ausdruck bringt, was Deleuze in seinen drei Zeitsynthesen theoretisch auslegt. Ohne einander beeinflusst zu haben (wohl aber durch die Vermittlung des *Nouveau Roman*), entspringen sowohl Deleuzes Synthesen als auch Handkes Werke demselben Drang: einen Weg zu finden, die Wirklichkeit zu bejahren, ohne sich von ihr unterdrücken zu lassen. Eine Methode, die Welt wirken zu lassen, bevor das Subjekt sie unterwirft.

3.1 Erste Synthese der Zeit

In der ersten Synthese der Zeit versucht Deleuze eine Möglichkeit zu finden, wie der Mensch in der Gegenwart existieren kann, ohne diese immer schon nach eigenen Vorstellungen einzurichten. Wie ist es möglich, den Moment zu uns sprechen zu hören? Und nicht das in ihn hineinzulegen, was wir hören wollen? Vor dieser Aufgabe steht auch der Protagonist Filip Kobal in Handkes *Wiederholung*, der auf der Suche nach einer imaginierten Herkunft und Vergangenheit nach Slowenien aufbricht. Doch versucht er, zu begreifen, was und wer er selbst ist. Allerdings findet diese Suche nicht als Emanzipationsgeschichte eines erstarkenden Selbstbewusstseins statt, sondern als passives Offenhalten für die Erfahrungen der Welt. Nicht Kobal ist es, der die Welt formt, sondern umgekehrt, die Welt formt Kobal.

3.1.1 Alles ist Betrachtung!

Dieses Zitat aus Plotins *Enneaden* flechtet Deleuze in jene Passage ein, in der er die Subjektivität als Produkt der Betrachtung, die Differenz als das Neue und die Wiederholung als Bedingung der Möglichkeit sowohl der Betrachtung als auch des Neuen zeichnet (Deleuze 2007, 104–105). Wir werden später darauf zurückkommen, doch zunächst liest sich dieser knappe Satz auch wie eine Zusammenfassung der Schriften von Peter Handke.

Die Betrachtung als Ursprung des Ichs lässt sich in vielen Handke-Werken finden, besonders auch in der *Wiederholung*.

Der Betrachtung kommt also eine zentrale Bedeutung zu. Doch wie können wir überhaupt betrachten? Was macht die Betrachtung der Welt mit uns, den ahnungslosen Augenzeugen?

Bereits zu Beginn des zweiten Kapitels macht Deleuze klar, dass Wiederholung etwas ist, das uns widerfährt: „Die Wiederholung ändert nichts am sich wiederholenden Objekt, sie ändert aber etwas im Geist, der sie betrachtet [...]“ (Deleuze 2007, 99).

Er betont das paradoxe Wesen der Wiederholung: ein Schlag und noch ein Schlag ergeben zwei Schläge (etwa einer Uhr), doch die beiden einzelnen Schläge haben sich in den zusammengezogenen „zwei Schlägen“ aufgelöst. Die Wiederholung hat also ein *Ansich*, das nicht zu fassen ist. Es ist eine Bewegung in der Welt, ein Vorkommnis, doch nichts, was sich intellektuell abstrakt erkennen ließe.

Was die Wiederholung in den betrachtenden Geist einführt – was der Geist der Wiederholung „entlockt“ (Deleuze 2007, 99) – ist die Differenz, das Neue.

„Zwei Schläge“ unterscheiden sich von „einem Schlag“ durch die Wiederholung des ersten Schlags, der dadurch allerdings nicht zum zweiten Schlag wird; viel eher lösen sich erster und zweiter Schlag im Begriff „zwei Schläge“ auf. Diese Differenzbeziehung, die erst durch die Wiederholung ermöglicht wird, schafft etwas Neues. Das Vermögen, das diese Wiederholungen (er)fasst, ist nach David Hume die Einbildungskraft. Deleuze schreibt darüber:

„Sie [*die Einbildungskraft, Anm. M. H.*] zieht die Fälle, die Elemente, die Erschütterungen, die homogenen Augenblicke zusammen und verschmilzt sie zu einem qualitativen inneren Eindruck mit einem gewissen Gewicht.“ (Deleuze 2007, 99)

Für Deleuze ist das Moment der Wiederholung ein Kontraktionsmoment – durch das Zusammenziehen von erstem und zweitem Schlag entsteht der Begriff „zwei Schläge“. Darin wird auch die Zeit möglich: „Die Zeit bildet sich nur in der ursprünglichen Synthese, die sich auf die Wiederholung der Augenblicke bezieht.“ (Deleuze 2007, 100)

Die Gegenwart besteht nun aus diesen „zwei Schlägen“, doch die Zeit bleibt hier nicht stehen. Für Deleuze sind Zukunft und Vergangenheit Dimensionen der Gegenwart,

Konsequenzen der Kontraktion. Die beiden ersten Schläge, die die Einbildungskraft in der Kontraktion festhalten, sind die Vergangenheit; die Erwartung eines dritten, vierten und fünften Schlages ist die Zukunft (Deleuze 2007, 100).

Das alles ist geschehen, ohne dass das Subjekt auch nur einen Finger krümmen oder einmal blinzeln musste. Die Synthese der Zeit ist passiv, Zeit geschieht dem Subjekt, sie wird nicht von ihm hervorgebracht:

„Diese Synthese [*der Zeit, M. H.*] muß in jeder Hinsicht ‚passive Synthese‘ genannt werden. Sie ist zwar konstitutiv [*für das Subjekt, M. H.*], aber darum noch nicht aktiv. Sie wird nicht vom Geist hergestellt, erstellt sich aber *im* betrachtenden Geist, geht jedem Gedächtnis und jeder Reflexion voraus. Die Zeit ist subjektiv, allerdings ist dies die Subjektivität eines passiven Subjekts.“ (Deleuze 2007, 100)

Das ist ein wichtiger Schachzug von Deleuze: Indem er die Zeit, die Entstehung von Gegenwart (in der sich auch Vergangenheit und Zukunft ereignen) sowie die Wiederholung aus dem Bereich des Subjekts nimmt, überführt er sie in den Bereich der Objektivität. Man kann sie vielleicht im Gegensatz zu Naturgesetzen als *Naturprozesse* bezeichnen.

Die Zeit zieht am betrachtenden Subjekt vorbei. Die Dauer des Augenblicks, also der Gegenwart, ist abhängig von der Dauer der Kontraktion; daher kann es verschieden lange Gegenwarten geben bzw. können verschieden lange Gegenwarten unterschiedlicher Subjekte parallel existieren.

Entscheidend ist aber nun, wie das betrachtende Subjekt auf diese vorbeiziehende Zeit reagiert. Unbeherrscht wie wir sind, müssen wir eingreifen, uns einmischen und die Zeit in eine aktive Synthese überführen:

„Die Vergangenheit ist dann nicht mehr die unmittelbare Vergangenheit der Retention, sondern die reflexive Vergangenheit der Repräsentation, die reflektierte und reproduzierte Besonderheit. Entsprechend ist auch die Zukunft nicht mehr die unmittelbare Zukunft der Antizipation und wird stattdessen zur reflexiven Zukunft der Vorhersage, zur reflektierten Allgemeinheit des Verstandes.“ (Deleuze 2007, 101)

In diesem Zitat finden sich zahlreiche Begriffe, die bei Deleuze negativ konnotiert sind: Reflexion, Repräsentation, Vorhersage. Die aktiven Synthesen des Gedächtnisses (Erinnerung) und des Verstandes (Vorhersage) werden der passiven Synthese der

Einbildungskraft (die reine Beobachtung) gegenübergestellt; noch schlimmer, sie überlagern diese. Der Mensch verlernt, zu schauen, indem er sich Urteile bildet, Prognosen wagt, vorgefertigte Erklärungsmuster und Denkbilder in den Ozean der Zeit einarbeitet. Um eine etwas derbe Metapher zu gebrauchen: Aus Farbkleckszen werden Stilleben; doch in dem Stilleben ist die Farbe, und somit die Möglichkeit der Bewegung verloren gegangen.

Wir haben nun die drei Instanzen kennengelernt, die sich in der Wiederholung finden: das *Ansich*, das paradoxe Wesen der Wiederholung, das die Wiederholung an sich unbegreiflich macht; das *Fürsich* der passiven Synthese, die Kontraktion der Elemente, die an uns vorbeiziehende Zeit; und das *Füruns* der aktiven Synthesen, unser Versuch, Kontrolle zu erlangen über unsere Beobachtungen, die Phänomene zu unterwerfen. (Deleuze 2007, 101)

3.1.2 Abstieg in die Innerlichkeit

Hier liegt ein entscheidender Punkt, an dem sich Handke und Deleuze treffen: Es gilt, dieser Reflexion zu entkommen. Wir müssen die passive Synthese zurückgewinnen, hinabsteigen zur reinen Beobachtung. Wir wollen darauf später zurückkommen; zunächst wollen wir analysieren, wie Deleuze die Beziehung zwischen dem Subjekt und seiner Wahrnehmung denkt.

Deleuze hält an dem Punkt fest, dass die Passivität der Aktivität vorangeht und dass die perzeptiven Synthesen auf organische Synthesen verweisen „wie die Sinnlichkeit der Sinne auf eine primäre Sinnlichkeit, die wir *sind*. Wir sind Kontraktionen aus Wasser, Erde, Licht und Luft, nicht nur bevor wir diese erkennen und repräsentieren, sondern noch bevor wir sie empfinden.“ (Deleuze 2007, 102)

Wir nehmen mit unserer Materialität und Organizität Teil an der Kontraktion, an der Wiederholung, an der Zeit. Der Körper arbeitet nicht nur, bevor der Verstand es tut, er geht auch in dem auf, was zuvor als Naturprozesse beschrieben wurde. Damit ist er dem Verstand immer schon voraus.

Die Natur ist heterogen, doch die Wiederholung bindet sie in verdauungsgerechte Happen zusammen, in verstandesgerechte Zeichen:

„All das [*Wiederholung, Kontraktion, aktive und passive Synthesen, Anm. M. H.*] bildet ein reichhaltiges Gebiet von *Zeichen*, die jedesmal das Heterogene umhüllen und das Verhalten anregen. Denn jede Kontraktion, jede passive Synthese ist konstitutiv für ein Zeichen, das in den aktiven Synthesen interpretiert oder entfaltet wird.“ (Deleuze 2007, 103)

Diese Zeichen gehören für Schriftsteller zum Beruf. Doch Peter Handke misstraut ihnen ebenso wie Deleuze. Wie bereits dargelegt, erfährt Handke Ende der 60er, Anfang der 70er eine „Sprachkrise“, die schließlich zu einer Wende in seinem Schaffen führen wird. Die Welt mit ihren chaotischen und ins Unendliche differenzierten Phänomenen, die sich ihm aufdrängen und einbrennen, vermag er nicht mehr in zusammenhängende Sätze zu bringen. Die Worte und Gegenstände fallen auseinander, die Beobachtungen verweigern sich der Möglichkeit, von ihnen sinnvoll zu erzählen (Herwig 2012, 164). Er befindet sich damit zwischen der passiven und aktiven Synthese, die Zeichen werden wahrgenommen, können aber nicht interpretiert werden.

„Die Angst vor den Zeichen und Dingen, das Zerfallen des Bewusstseins, sei keine Krankheit [...] erklärt Handke 1973 in seiner Rede zum Büchner-Preis. [...] das Zerfallen seiner Wahrnehmung in tausend Splitter [...] setzt Handke um in das ‚hoffnungsbestimmte poetische Denken, das die Welt immer wieder neu anfangen läßt, wenn ich sie in meiner Verstocktheit schon für versiegelt hielt‘.“ (Herwig 2012, 165; Handke 1974, 80)

„Die Welt immer wieder neu anfangen lassen“ ist eine Methode, Deleuzes Denken in die Tat umzusetzen. In seinem Roman *Die Wiederholung* hat Handke diese Sprachkrise bereits überwunden und nähert sich auf verschiedene Weisen der reinen Beobachtung an.

Doch bevor wir zeigen, wie Handkes Literatur Deleuzes Denken aufgreift, wollen wir noch einmal auf das Zitat aus den *Enneaden*: „Alles ist Betrachtung“, zurückkommen.

Es ist eine kluge Kritik gegenüber dem Empirismus, die sich sowohl bei Deleuze als auch im Schreiben Peter Handkes wiederfindet. Die Kontraktionen und Wiederholungen der passiven Synthese werden von uns Subjekten beobachtet und als Gewohnheiten registriert. Gewohnheit als Acker des Lebens, auf dem wir unsere Charakterzüge, unsere Vorlieben und Ängste, kurzum: unsere Persönlichkeit, pflanzen. Doch die Empiristen liegen falsch darin, diesen äußerlichen Gewohnheiten all ihre Aufmerksamkeit zu schenken.

„Ihre [*die Psychologie, es könnte aber genauso gut die Empirie gemeint sein, M. H.*] rasende Angst vor Introspektion bewirkt, daß sie nur das beobachtet, was sich bewegt. Sie fragt, wie man Gewohnheiten durch Handeln annimmt.“ (Deleuze 2007, 103)

„Rasende Angst vor der Introspektion“ ist ein Urteil, das auch Handke gegenüber der Gesellschaft fällt und das er in seinen Werken umkehrt in eine radikale, ausschließliche Introspektion. Doch, und das scheint die neue Wendung, eine Introspektion durch Beobachtung der *Erfahrung* – nicht der innersubjektiven, psychologischen Prozesse. In einem Aufsatz von Christoph Eykman über die Beschreibung des Alltäglichen in der modernen Literatur heißt es über Handke: „Ding und Mensch, so scheint es, brauchen einander. Der Mensch erfährt innere Sammlung und Gestalt im Anblick des dürftigen Objekts (Handke).“ (Eykman 2007, 683)

„Nimmt man Gewohnheiten durch Handeln an ... *oder im Gegenteil durch Betrachtung?*“, fragt Deleuze. Die Frage „lautet vielmehr, ob nicht das Ich selbst eine Betrachtung ist, ob es nicht an sich selbst eine Betrachtung ist [...]“ (Deleuze 2007, 103).

Die gleiche Ichwerdung beschreibt Handke in *Die Wiederholung*, als der junge Filip Kobal auf der Suche nach seinem verschollenen älteren Bruder das slowenische Karstgebirge durchstreift. Verängstigt und allein scheint er sich selbst in einem gefährlichen Abstieg zu verlieren:

„Zuerst sprang die Bangigkeit über in einen Schreck, so als sei es nun so weit, und der Schreck in ein Grauen, mit dem er, nur noch ein Auswuchs, reglos seine Abschaffung erwartete. Diese kam jedoch nicht; dafür die Anwesenheit eines fremden, wie er fremder nicht sein konnte, welcher Ich war.“ (Handke 1984, 241–242)

Im Schrecken der Desorientierung erwartet das Subjekt seine Abschaffung. Die Ordnung ist zerfallen, der Weg nicht mehr zu sehen, und der Erzähler weiß sich keinen Ausweg. Ihm bleibt bloß noch die Flucht in die Fremdheit des eigenen Innersten, die Ich-Form verwandelt sich in die dritte Person Singular. Im Unpersönlichen jedoch die Entdeckung:

„Aus dem Grauen wurde ein Staunen [...] und aus dem Auswuchs ein Geschöpf [...] war es doch bei dem Erscheinen des Ich, als würde man gerade erschaffen: Augen, die sich rundeten, Ohren, die nichts taten als lauschen. (Heute allerdings will es sich mir nicht wieder zeigen;

die Verwunderung über jenes unfäßbare „ganz Ich!“ scheint für immer von mir gewichen; [...]“ (Handke 1984, 242)

Die Augen runden sich und die Ohren lauschen. Die Eindrücke und Beobachtungen nehmen Besitz von dem Subjekt, beseelen es, erschaffen das Ich. Es ist endlich, wenn auch nur für einen Augenblick, ganz Ich, ganz bei sich.

„Und der da erzählte“, schreibt Handke bereits am Anfang der *Wiederholung*, „das war gar nicht ich, sondern es, das Erleben selber.“ (Handke 1984, 16)

„Wir sind Betrachtungen, wir sind Einbildungen, wir sind Allgemeinheiten, wir sind Ansprüche, wir sind Befriedigungen“, schreibt Deleuze. Als würde er Handkes Roman weiterspinnen (oder Handke Deleuzes philosophisches Werk), heißt es etwas später: „Betrachten heißt entlocken. Immer muß etwas anderes betrachtet werden, das Wasser, Diana oder die Wälder, damit man von einem Bild seiner selbst erfüllt wird.“ (Deleuze 2007, 104–105)

Genauso in Handkes *Wiederholung*: In der minutiösen und detaillierten Betrachtung der Natur des Karstgebirges und des Isonzotals, der bäuerlichen Arbeitsweise und der jugoslawischen Bürger, die der Erzähler auf seinem Weg trifft, findet er einen Weg zu sich selbst.

3.1.3 Der Doppelgänger im Spiegel

Der Weg zu sich selbst führt Filip Kobal also im selben Moment von sich weg, von der Ich-Perspektive in die unpersönliche dritte Person Singular hinein. Erst in der konzentrierten, verdichteten und konsequenten Wahrnehmung des Außen oder des Eigenen, das zum Äußeren wurde, ist der Abstieg in die eigene Innerlichkeit möglich. So betrachtet können wohl sowohl Deleuze als auch Handke als „transzendente Empiristen“ gelten. (Rölly 2012)

Bereits zu Beginn wurde geschrieben, dass die *Wiederholung* überhaupt erst die Bedingung der Möglichkeit schafft für die Betrachtung sowie für das Neue, bei Deleuze auch: die Differenz. Dabei geht Deleuze von einer Umkehrung der platonischen Ausgangslage aus: Die Differenz rührt nicht von den Urbildern her, vielmehr rühren die Urbilder von der Differenz her. Es gibt keine zugrundeliegende Identität, kein Urbild, aus dem heraus wir uns selbst als Abbild schaffen:

„Das Selbe, das Ähnliche sind durch die ewige Wiederkehr erzeugte Fiktionen. Es liegt hierin nun kein Irrtum mehr vor, sondern eine *Illusion*: eine unvermeidliche Illusion an der Quelle des Irrtums, eine Illusion allerdings, die von ihm geschieden werden kann.“ (Deleuze 2007, 165)

Welche Rolle die ewige Wiederkunft spielt, erklärt Deleuze so: „Das Selbe sagt sich von dem aus, was sich unterscheidet und different bleibt. Die ewige Wiederkehr ist das Selbe *des* Differenten, das Eine *des* Vielen, das Ähnliche *des* Unähnlichen.“ (Deleuze 2007, 165)

Deleuze ist der Antiplatonist, mit dem die Verkehrung aller Gesetze Einzug hält: Das Differente bringt das Selbe als Trugbild hervor; das Eine ist die Totgeburt des Vielen; das Unähnliche ist der Sumpf, aus dem das Ähnliche verblichen und erkaltet hervorgezogen wird. Chaos, darauf wird noch zurückzukommen sein, ist nicht das Gegenstück des Kosmos, also der Ordnung, das es zu beseitigen gilt. Nicht die Weltenschöpfung Hesiods ist es, der Deleuze folgt, in der das Chaos bekämpft wird und in der jüngere Generationen (zunächst die Titanen, dann die Olympischen Götter) die älteren vernichten zum Preis einer unverrückbaren Ordnung. Eher der Mythos eines vedantischen Urmeeres evoziert Deleuze, in dem sich das Eine indifferent auflöst, in dessen Wellen sich alle Dinge, die sein können, spiegeln, und dessen dunkle Oberfläche, unter der die Urbilder schlummern, undurchdringlich jedes Licht reflektiert.

Eine literarische Figur, die eine solche Idee ausdrückt, ist der Doppelgänger. Tatsächlich ist das Motiv des Doppelgängers in der Literatur immer schon als ein genuin modernes gedeutet worden. Dabei gibt es einen wichtigen Unterschied in der Verwendung: Den Doppelgänger als Motiv der Komödie kennt bereits die Antike, etwa wenn Zeus in Plautus *Amphitruo* sich in den titelgebenden König verwandelt, um seine Frau zu verführen (in Plautus Werk gibt es sogar einen zweiten Doppelgänger, in Gestalt von Jupiters Sohn Merkur). (Plautus 1986)

Doch solche Doppelgänger bleiben oberflächliche Kopien. Sie werden am Ende meist von den „Originalen“ entlarvt. Diese Entlarvung funktioniert nur, weil sich die Originale ihrer Identität völlig sicher sind. *Amphitruo* weiß: Es gibt ihn nur einmal. Er ist er selbst und niemand anderer. Daher muss sein Doppelgänger ein Trugbild sein, ein Schatten, ein Betrüger. Und aus dem Spiel mit dieser Entlarvung zieht die Komödie ihren Witz.

Doch das ist nicht der Doppelgänger der Moderne, nicht Deleuzes Doppelgänger. Diese Doppelgänger brechen die Identität ihrer vermeintlichen Originale auseinander und lassen die Figuren erkennen, dass Identität nicht in ihnen wohnt; dass sie fragil ist und selbst bloß ein Trugbild, dessen Herr der Doppelgänger ist. Am Ende ist nicht mehr auszumachen, wer nun das Original ist und wer die Kopie. Dostojewskis Goljadkin ist das Paradebeispiel dieses Doppelgängers, doch das Motiv der Verdoppelung findet sich bei vielen modernen Autoren. Der *Nouveau Roman*, von dem eingangs schon die Rede war, bedient sich des Motivs ebenso wie Handke in seiner *Wiederholung*. Denn der Doppelgänger ist eng mit der Wiederholung verbunden, wiederholt er immerhin eine andere Person – und stellt somit ihre Identität radikal infrage. Er ist der *wiederkehrende Spiegel*, wie ein später Roman Robbe-Grilletts heißt, der direkt in Deleuzes und Handkes Folge stehen könnte.

In Handkes Werk gibt es zwei Szenen, in denen Doppelgänger auftreten. Zu Beginn des Romans, als der Protagonist aus seiner Jugend erzählt, taucht ein gleichaltriger Junge auf, der eines Tages beschließt, den Protagonisten nachzuahmen. Ein klassisches Kinderspiel, das hier jedoch zu einer Identitätskrise ausartet:

„Lief ich los, lief auch er; blieb ich stehen, stoppte auch er; zuckte ich mit den Wimpern, zuckte auch er. Dabei schaute er mir nie in die Augen [...] Auf diese Art ahmte er mich weniger nach, als daß er mich beschattete, und ich war der Gefangene meines Schattens.“
(Handke 1986, 28)

Dieser Schatten legt sich über den Protagonisten, auch wenn das andere Kind gar nicht in der Nähe ist:

„Der andere wurde allgegenwärtig – auch wenn er nicht in Person neben mir war. War ich einmal froh, verlor ich sofort die Freude, weil ich sie in Gedanken von meinem Feind geöffit und damit bestritten sah. [...] Im Schattenspiel verloren sie auf der Stelle ihre Echtheit. Und wo ich mich am lebendigsten fühlte, in der Versenkung, da drängte sich nun der Widersacher schon bei der geringsten Annäherung zwischen mich und den Gegenstand, ob dieser ein Buch, ein Wasserplatz, eine Feldhütte oder ein Auge war, und schnitt mich ab von der Welt.“
(Handke 1986, 28)

Abgeschnitten von der Welt, durch die Infragestellung der eigenen Identität – zum Beobachter der eigenen Bewegungen degradiert. Es ist eine Situation, in der der junge Protagonist, noch nicht zur Reflexion fähig, um sein Leben fürchtet. Die Identität ist für ihn

noch etwas Lebensnotwendiges – er versteht die Passivität, durch die ihn die Wiederholung seines gesamten Handelns treibt, noch nicht als Möglichkeit, sich der Differenz hinzugeben, sich neu zu entwerfen, die Dinge der Welt *wahrhaftig* zu schauen, d. h. ohne sie seiner Subjektivität zu unterwerfen.

Diese Reflexionsfähigkeit erlangt der Protagonist Filip Kobal in dem bereits zitierten Höhepunkt des Buches, als er sich völlig allein im Karstgebirge wiederfindet. Es ist wichtig, hier eine längere Passage zu zitieren, um die plötzlichen Wechsel der Erzählposition sichtbar zu machen:

„Ich war nun an der südseitigen Baumgrenze und hatte eine zwar weite, doch geruhsame Wanderung vor mir. Im Weitergehen ergriff den Wanderer [*Wechsel von erster in dritte Person, M. H.*] freilich etwas anderes als die Angst vor dem Gewitter, dem wilden Tier oder dem Absturz. Der Lehrer, von seinen Alleinexpeditionen als junger Erdkundler erzählend, sagte, er habe sich da immer erst frei gefühlt, sowie ‚die letzten Jägerzeichen‘ hinter ihm geblieben seien: Ich dagegen, weitab von jeder Siedlung, in einem Gebiet, wo, fast mit Gewißheit, außer mir lang niemand hingeriete [...] bekam es nun zu tun mit Bangigkeit, der Angst vor einem Monstrum – welches ich selber war. Verschwunden jeder Anhaltspunkt einer Welt, an ihrer Stelle die Fahlheit, durch welche, gehetzt vom jäh aufgeschossenen Bluthund im Inneren, blindlings das Ungeheuer mit Namen ‚Allein‘ irrte. Und wieder der Ruck, der zugleich die Besinnung war. Mußte ich ihn mir selber geben, oder geschah er? Er geschah, und der ihn dem Irrenden gab, das war ich.“ (Handke 1986, 241)

In dieser Passage finden sich zahlreiche Punkte, um die Bedeutung der Wiederholung und ihrer Motive für Handkes Werk festzustellen. Die Wechsel der Erzählperspektive, ganz unvermutet wird der aktive Erzähler zum passiven Beobachter, das Subjekt der Welterschaffung zum Objekt des Naturgeschehens. Diese Entrücktheit macht dem Subjekt Angst, es bringt ihm die Monstrosität seines Daseins vor Augen. Denn jeder Anhaltspunkt, jede Möglichkeit, eine Ordnung zu etablieren und aufzubauen, ist verschwunden, und ohne Orientierungspunkt öffnet das Chaos seine weiten Schwingen. Nun ist es ein Ruck, der den Protagonisten wieder zur Besinnung bringt, wieder in die Position des Subjekts hineinwirft. Doch, das werden die nächsten Seiten eindeutig zeigen (siehe dazu Abschnitt 2), er ist verändert. Die Erfahrung seiner eigenen Äußerlichkeit hat ihn erst hinabgeführt in sein Innerstes. Und Handke weiß: Dieser entscheidende Ruck geschieht uns mindestens genauso, wie wir ihn uns durch eigene Kraft geben können. Er bringt es auf den Punkt in diesem letzten Satz, der Subjekt und Objekt, Erkennenden und Irrenden, aktiv und passiv

miteinander verflochten: „Er geschah, und der ihn dem Irrenden gab, das war ich.“ (Handke 1986, 242)

Nun kommen wir nach diesem „Erweckungserlebnis“ zur zweiten Doppelgänger-Szene, die sich am Ende des Buches befindet. Kobal sitzt in einem Bus, der durch das jugoslawische Slowenien fährt, als ein junger Soldat einsteigt und sich vor ihn setzt:

„Die Aufmerksamkeit selbst, betrachtete ich seinen Scheitel, einen vielfach gebrochenen Wirbel, in dem ich, von hinten, mich selber sah. [...] Endlich würde dieser erfahren, wer er war [...]; endlich hatte er vor sich die Hauptperson aus der Kindheit, seinen Doppelgänger, der, da war er ganz sicher, irgendwo in der Welt zugleich mit ihm aufwuchs und eines Tages, ganz bestimmt, einfach da sein wird als der wahre Freund [...]; endlich blickte er in den untrüglichen Spiegel!“ (Handke 1986, 256)

Elegant verschiebt Handke erneut die Perspektive, Kobal spricht nicht mehr von sich in der ersten Person, sondern ist erneut der Betrachtete, der sich selbst in seinem Doppelgänger auflösen kann und dadurch erst zu sich findet. „Endlich würde dieser erfahren, wer er war“ – Handke lässt offen, ob damit der Soldat oder Kobal gemeint ist, womöglich auch beide. Und wie passend der Begriff des „untrüglichen Spiegels“, wo doch in der platonischen Lehre Spiegel nur Trugbilder hervorbringen können und daher Teufelszeug sind. Sich im Spiegelbild zu finden, in der Wiederholung und der dadurch entstandenen Differenz, das ist es, was uns Deleuze und Handke vermitteln wollen.

Es ist der „Blitz, der in der Nacht eine anhaltende Aktivität der Trugbilder, ihr unterirdisches Wirken und die Möglichkeit ihrer eigenen Welt bezeugt. Besagt dies nicht noch mehr, an dritter Stelle, daß das Trugbild Anlaß bietet, *sowohl* den Begriff des Abbilds, als *auch* den Begriff des Urbilds anzufechten?“ (Deleuze 2007, 168)

Nicht den Begriff, möchte man hier einwerfen, sondern den Status; nicht die Reihe Urbild-Abbild-Trugbild, sondern das Chaos der unzähligen Trugbilder ist es, dem wir folgen sollten:

„Dies ist nicht mehr das platonische Bestreben, den Kosmos dem Chaos gegenüberzustellen, als ob der Kreis Abdruck der transzendenten Idee wäre, die ihre Ähnlichkeit einer widerspenstigen Materie auszudrücken vermag. Gerade das Gegenteil ist der Fall: die immanente Identität des Chaos mit dem Kosmos, das Sein in der ewigen Wiederkunft, ein weit eher unwuchtiger Kreis.“ (Deleuze 2007, 168)

Filip Kobal erreicht letztlich „jenen Punkt, an dem sich alles wesentlich ändert, an dem sich das Abbild selbst zum Trugbild verkehrt, an dem schließlich die Ähnlichkeit, die geistige Nachahmung, der Wiederholung weicht.“ (Deleuze 1986, 168)

3.2 Zweite Synthese der Zeit

Die erste Synthese der Zeit fand in der Gegenwart statt. In ihr entlarvte Deleuze die Konstitution des Subjekts als einen passiven Prozess, der uns zustößt und nicht von uns (oder unserer „Essenz“) ausgeht. Es sei hier der Grundgedanke aller Zeitsynthesen (und allgemein von „Differenz und Wiederholung“) wiederholt: eine Metaphysik ohne Grund, ohne letzte und erste Ursache, ohne Essen und Substanz.

Die zweite Synthese der Zeit ergibt sich direkt aus einem Problem, das mit der ersten einhergeht: „Die erste Synthese der Zeit ist, wenngleich ursprünglich, dennoch innerzeitlich. Sie konstituiert die Zeit als Gegenwart, allerdings als Gegenwart, die vorübergeht. [...] Dies ist das Paradox der Gegenwart: Sie konstituiert die Zeit, geht aber in dieser konstituierten Zeit vorüber. Wir dürfen der notwendigen Konsequenz nicht ausweichen: *Es ist eine andere Zeit als diejenige geordert, in der sich die erste Synthese der Zeit vollzieht.* [Herv. i. O.]“ (Deleuze 110–111)

Die Gegenwart geht vorüber (man denke an die Kontraktionsmomente), Momente der Erkenntnisse, wie jener des Filip Kobals, der für einen kurzen Augenblick „ganz Ich“ gewesen ist, gehen vorüber. Zustände werden so zu Phasen, die ineinander übergehen. Damit wird ein wichtiges Element der klassischen Literatur kritisiert, wie es auch schon der *Nouveau Roman* getan hat: die Wandlung des Helden, der von einem Zustand in einen höheren gehoben wird. Daraus konstituiert sich das typische *Happy End*: Der Feind ist besiegt und der Held neuer König; der Widersacher ausgeschaltet und die Ehe glücklich geschlossen. Eine Art von Endlichkeit, von Abgeschlossenheit, von Gewissheit und nicht zuletzt von finiter Ordnung in einem vitalen Chaos wird damit evoziert. Gegen diese „Literatur der Tiefe“, die sich ausnimmt, alle Prozesse des Individuums festsetzen zu können, wollen wir zeigen, wie es mit Deleuzes zweiter Synthese gelingt, eine Literatur der Phasenverschiebungen, der Verschachtelung zu zeichnen.

3.2.1 Frühere und aktuelle Gegenwart

Um das Paradox der Gegenwart anschaulicher zu machen, führt Deleuze die Unterscheidung zwischen Grund und Gründung ein. Das Gedächtnis wurde in der ersten Synthese bereits als aktive Synthese eingeführt: Wir fassen Dinge, die wir erlebt haben, zusammen und leiten daraus Bedeutungen und Bestimmungen ab. Das Gedächtnis basiert auf der Gewohnheit: Wiederkehrende, wiederholende Momente werden in einen trügerischen Soll-Zustand zusammengefasst.

Wenn die Gegenwart vorübergeht, so muss sie irgendwohin verschwinden. Wie eine Anziehungskraft, muss es ein Phänomen geben, das einen Augenblick aus der Gegenwart herauszieht und Platz schafft für den nächsten. Dies ist für Deleuze die Gründung: „Tatsächlich ruht alles auf der Gründung.“ (Deleuze, 111) Aber wohin verschwindet die Gegenwart?

Deleuze zeigt auf, dass die Vergangenheit nicht bloß „die frühere Gegenwart selbst [ist], sondern das Element, in dem man diese intendiert.“ (Deleuze, 111) Deleuze spricht hier von der „früheren“ und „aktuellen“ Gegenwart: Die aktuelle Gegenwart ist jene der ersten Synthese der Zeit, während die „frühere Gegenwart“ jene unmittelbare Vergangenheit darstellt, die noch in die Gegenwart hineinwirkt (oder, vice versa, von der Gegenwart geordnet wird). Diese beiden Gegenwarten laufen allerdings nicht sukzessive, sondern parallel ab:

„Es gehört zum Wesen der Repräsentation, dass sie nicht nur etwas, sondern ihre eigene Repräsentativität repräsentiert. [...] die aktuelle Gegenwart enthält vielmehr notwendig eine zusätzliche Dimension, in der sie die frühere re-präsentiert und in der sie auch sich selbst repräsentiert.“

In dieser aktiven Synthese kommt es zu den Phänomenen der Reproduktion (des Vergangenen im Gegenwärtigen) und der Reflexion (des Gegenwärtigen durch das Vergangene). Oder wie Deleuze formuliert: „Reproduktion der früheren Gegenwart *und* Reflexion der aktuellen.“ (Deleuze, 112) Anders, als in der ersten Synthese der Zeit, wo es zu einer Kontraktion von Augenblicken kommt, aus denen die Gegenwart entsteht, wird aus der zweiten Synthese der Zeit eine Schachtelung dieser Gegenwarten. Man könnte hier an die Technik der Mustererkennung denken, wie sie etwa Künstliche Intelligenz so perfekt

beherrscht: Aus Milliarden an Informationen (Erfahrungen) wird eine frühere Gegenwart kondensiert, die in die aktuelle Gegenwart hineinwirkt und ihr Muster (wieder-)erkennt, diese identifiziert und einordnet. Damit wird der Raum für Singuläres, Neues, die Möglichkeit auf Ungeordnetes jedoch stetig verkleinert, weil solche Phänomene gar nicht mehr als singulär, als einzigartig wahrgenommen werden können.

Bei Peter Handke kommen diese Gehilfen der Repräsentation, die frühere und aktuelle Gegenwart, im Werk *Langsame Heimkehr* und am Beispiel des Protagonisten Valentin Sorger gut zum Ausdruck. Sorger plagt das Problem, das Deleuze adressiert: die Determiniertheit seiner Gegenwart durch die gegenwärtig gewordene Vergangenheit. Starre Ordnung statt produktives Chaos.

Zu Beginn der Geschichte lebt Sorger, ein Geologe, in Alaska. Dort hat er sich zusammen mit seinem Kollegen Laufer von der Zivilisation zurückgezogen, um seine Studien voranzutreiben und ein gewichtiges Werk fertigzustellen. Die Welt kann er nur noch im Raster seiner wissenschaftlichen Systematik interpretieren und wahrnehmen.

„Es beschäftigte ihn ja schon seit langem, daß offenbar das Bewußtsein selber mit der Zeit in jeder Landschaft sich seine eigenen kleinen Räume erzeugte, auch da, wo es bis zum Horizont hin keine Abgrenzungsmöglichkeit zu geben schien.“ (Handke 1984, 112)

Diesen „Raum-Formen“ möchte Sorger entkommen; seine wissenschaftliche Arbeit wird zunehmend von einer poetischen abgelöst:

„Es wurde ihm dabei deutlich, wie sehr sich seine Vorstellungen von der geplanten Abhandlung geändert hatten; in das Interesse an den langzeitigen Naturräumen hatte sich eine Betroffenheit durch Raum-Formen eingemischt, die gleich wo (nicht allein in der Natur) sich bloß episodisch bildeten, indem ‚ich, Sorger‘ sozusagen ‚ihr Augenblick‘ wurde, der sie zugleich zu Zeit-Erscheinungen machte. Aber gab es überhaupt eine Terminologie für die vorbeischlüpfenden, der Erinnerung kaum Worte und Bilder lassenden Einmaligkeiten?“ (Handke 1984, 199)

Die Problematik dieser letzten Frage findet sich in Deleuzes früherer und aktueller Gegenwart. Die Frühere verhinderte, die Aktuelle ohne Repräsentationen, Erwartungen, Urteile wahrzunehmen. Die Dinge einfach Dinge sein zu lassen. Am Beginn von *Langsame Heimkehr* ist Sorger bereits dabei, sich von seinem alten Leben zu verabschieden und in ein

neues, offenes aufzubrechen. Er bereitet seine Rückkehr aus der Arktis vor. Dort hatte er begriffen, wie einzwängend die Formen waren, und die Formlosigkeit gesucht. Er hatte gelernt, die Freiheit zu begreifen, die in den Zwischenräumen lag:

„In der Betrachtung der Risse begannen diese allmählich auf ihn zurückzuwirken, zerstückelten ihn aber nicht wie den Boden, sondern schlossen all seine Zellen (jetzt erst nachfühlbare Leere), zu einem harmonischen Ganzen zusammen [...]“ (Handke 1984, 71)

Aus dem ordnenden, aktiven Sorger wird der passive, der zulässt, dass ihm etwas widerfährt. Er zwingt seinen Blick nicht mehr der Welt auf, sondern öffnet sich, um von der Welt angeblickt zu werden. Tatsächlich ist oft davon die Rede, dass Sorger angeblickt wird, den Blick der Welt auf sich spürt und sich unter ihm wandelt.

Im entscheidenden Moment seiner Zeit in Alaska, kurz bevor er zurück an die Ostküste fliegt, trifft Sorger einen Betrunkenen, der eine Reifenkette bei sich führt. Im dunklen Schneegestöber fürchtet Sorger bereits sein Ende, als der Betrunkene die Kette hebt, um zuzuschlagen. Letztlich schlägt er diese jedoch nur auf Sorgers Koffer und fällt dann um. Dieses Erlebnis öffnet Sorger jedoch für die Formlosigkeit jenseits der Repräsentation der früheren Vergangenheit:

„Als das Wesen die Kette zum Schlag hob, war Sorger momentlang tot gewesen; jetzt lebte er wieder, doch die Formlosigkeit ließ nicht nach: in dem Unmaß jeden Augenblicks pulste schon wieder der nächste Formlosigkeitspunkt – wie in einem böartigen Schmerz erschien er sich punkthaft und grenzenlos: als Punkt elend schwer und als Unmaß elend gewichtslos.“ (Handke 1984, 90)

Die Formlosigkeit, obwohl Befreiung, ist zu diesem Zeitpunkt dem Wissenschaftler Sorger noch unheimlich und fremd.

Das Problem der Repräsentation, der Einzwängung der Wirklichkeit, ist Sorger damit hinreichend bewusst und von Handke zum Beginn der *Heimkehr* gemacht. In fast schon Deleuz'scher Terminologie heißt der erste Teil „Vorzeitformen“.

Doch wie reagiert Sorger, nachdem ihm seine Probleme bewusst geworden sind? Nicht in der Verneinungspoetik des *Nouveau Roman* und des frühen Handkes, der Poetik einer Verweigerung und Zurückgezogenheit. Sorger bleibt nicht in Alaska, obwohl ihn der

Abflug ängstigt. Vielmehr entscheidet er sich für eine Affirmation der Formlosigkeit, sieht das Formlose als Chance, sich daraus eine immer wieder zerfallende und neu zu errichtende Welt zu bauen – und ist sich auch der daraus ableitenden Verantwortung, der Verantwortung des Dichters, bewusst: „Nein, er wollte nicht nichts sein.“ (Handke 1984, 67) Sorger entscheidet sich dafür, nicht in der formlosen Dunkelheit der Arktis zu bleiben, sondern sich in die lichterfüllte Welt der Repräsentation zu begeben, allerdings mit einem völlig neuen Bewusstsein, als „[...] Valentin Sorger mit einem anderen Koffer aus dem namenlosen, schon winterlich dämmrigen Landstrich [...] in die Welt der Namen zurückflog.“ (Handke 1984, 92)

Damit ist der Konflikt für das restliche Buch etabliert: Wie wird Sorger, erst einmal zurück in der „Welt der Namen“ es schaffen, sich gegen die Repräsentation, gegen die Form zu widersetzen? Dies ist genau jene Frage, die auch Deleuze in der zweiten Synthese der Zeit beschäftigt. Wie entkommen wir unserer Vergangenheit und öffnen uns jeden Augenblick für das Neue, das Formlose, das Lebendige? Wie können wir die aktuelle Gegenwart ohne die Fesseln der früheren wahrnehmen?

Bevor wir uns der Antwort zuwenden, seien die ersten beiden Zeitsynthesen und ihre Verbindung bis hierhin noch einmal übersichtlich zusammenzufassen: In der ersten Synthese der Zeit gab es die passive Synthese der Einbildungskraft (die reine Betrachtung, die die „lebendige Gegenwart in der Zeit konstituiert“) und die aktive Synthese der Reflexion (die Deutung dieser Betrachtung). In der zweiten Synthese der Zeit gibt es nun eine aktive Synthese des Gedächtnisses (das Verschachteln von früheren und aktuellen Gegenwarten) und eine passive Synthese des Gedächtnisses, die die reine Vergangenheit hervorbringt. Ähnlich wie in der ersten passiven Synthese der Zeit bietet die reine Vergangenheit die Möglichkeit auf ein Denken ohne Repräsentation, Reflexion, Substanz oder Bestimmung.

3.2.2 Reine Vergangenheit & Wiedererinnerung

Deleuze führt uns ein logisches Paradox vor: Wenn es Vergangenheit nicht schon immer gegeben hat, wie hätte dann Gegenwart jemals vergehen können? Gleichzeitig scheint es kontraintuitiv, davon auszugehen, dass es eine Vergangenheit bereits vor der Gegenwart gegeben haben könnte. Es ist ein wenig wie die große kosmologische Frage: Was war vor

dem Urknall, wenn der Urknall der Beginn der Zeit sein soll? Es ist klar, dass es hierfür ein Denken außerhalb der Zeitlichkeit geben muss. Deleuze teilt dieses Problem in drei Paradoxien auf.

Erstes Paradox: „Das Paradox der Gleichzeitigkeit der Vergangenheit mit der Gegenwart, die sie *gewesen* ist.“ (Deleuze 113) Das bedeutet, bereits während etwas stattfindet, existiert bereits eine Vergangenheit davon.

Darauf folgt das zweite Paradox:

„Das Paradox der Koexistenz. Wenn nämlich jede Vergangenheit gleichzeitig zu der Gegenwart ist, die sie gewesen ist, so koexistiert die *gesamte* Vergangenheit mit der neuen Gegenwart, bezüglich welcher sie nun gewesen ist.“

In der Vergangenheit also können Augenblicke der Gegenwart geschehen und vergehen, um Platz zu machen für neue. Darum ist die reine Vergangenheit keine Dimension der Zeit, sondern die Synthese der Zeit insgesamt. Die Vergangenheit macht Zeit als Vergängliches überhaupt erst möglich und Gegenwart und Zukunft zu ihren Dimensionen.

In einem zentralen Abschnitt über die Rolle der Vergangenheit schreibt Deleuze:

„Man kann nicht sagen: Sie war. Sie existiert nicht mehr, sie existiert nicht, sondern sie insistiert, sie besteht [*consiste*], sie *ist*. Sie insistiert mit der früheren Gegenwart, sie besteht [*consiste*] zusammen mit der aktuellen oder neuen. Sie ist das Ansich der Zeit als letzter Grund des Übergangs.“ (Deleuze 114)

Damit kommt Deleuze zum dritten und letzten Paradox: dem der Präexistenz.

„Jede Vergangenheit ist gleichzeitig zur Gegenwart, die sie gewesen ist, jede Vergangenheit koexistiert mit der Gegenwart, bezüglich welcher sie vergangen ist, aber das reine Element der Vergangenheit allgemein ist gegenüber der Gegenwart, die vergeht, präexistent.“ (Deleuze 114)

Der *Grund* ist also eine Vergangenheit, die niemals gegenwärtig wird, oder wie Deleuze auch schreibt: „ein substantielles Element der Zeit“.

Mit dem Phänomen der reinen Vergangenheit wollen wir uns später noch eingehender beschäftigen. Zuerst müssen wir uns auf das konzentrieren, was sie möglich macht: eine

Abfolge von Gegenwarten, eine Verschachtelung von früheren und aktuellen Gegenwarten. Aber noch mehr: Die Möglichkeit auf (Wieder-)Erkennen, auf das Identifizieren von Strukturen und Mustern, die aus der früheren in die aktuelle Gegenwart hineingespült werden. Reproduktion und Reflexion.

Es ist leicht, zu verstehen, dass Deleuze diesem Prozess misstrauisch gegenübersteht. Er läuft seinem ganzen Programm eines Denkens fern der Repräsentation zuwider. Doch wie so oft findet sich in einer Bewegung auch die (Möglichkeit ihrer) Gegenbewegung.

Denn die Abfolge der Gegenwarten hat zwei Momente; neben dem Moment der Wiedererkennung (Etablierung einer Herrschaft der Bedeutung) auch einen, der die Möglichkeit radikaler Veränderung in sich birgt, von einem Bruch mit der Repräsentation. Deleuze führt aus:

„Empirischen Charakter nennen wir die Abfolge- und Simultaneitätsbeziehungen zwischen Gegenwarten, aus denen wir bestehen, ihre Assoziationen gemäß Kausalität, Kontiguität, Ähnlichkeit und selbst Gegensatz. Noumenalen Charakter aber die Beziehungen virtueller Koexistenz zwischen Ebenen einer reinen Vergangenheit, wobei jede Gegenwart nur eine dieser Ebenen aktualisiert und repräsentiert. Kurz, was wir in empirischer Hinsicht als Abfolge von Gegenwarten erleben, die sich unter dem Gesichtspunkt der aktiven Synthese unterscheiden, ist zugleich *die stets anwachsende Koexistenz von Vergangenheitsebenen in der passiven Synthese*.“ (Deleuze, 116)

In der Terminologie Deleuzes sind Kausalität und Ähnlichkeit immer mit aktiven Synthesen verbunden, also kognitiven und psychologischen Aktivitäten der Subjekte. Sie konstruieren sich so eine zusammenhängende Welt, die nur zu oft in starre Kategorien verfällt und somit immer der Gefahr einer Totalität ausgeliefert bleibt.

Die Virtualität hingegen ist der Gegenentwurf einer solchen Welt. Sie macht es möglich, dass sich radikale Veränderungen aktualisieren, die es nach den Gesetzen der Repräsentation gar nicht geben dürfte (etwa der Aufbruch von Sexualitäts- und Genderbegriffen in einer heteronormativen Welt).

Die empirische Ebene ist die der materiellen Wiederholung. Hier werden unabhängige Augenblicke wiederholt und zusammengezogen, bis sie die von uns wahrgenommene Gegenwart ergeben (wir erinnern uns: Ein Schlag und noch ein Schlag werden zwei Schläge). Dabei wird diesen indifferenten Momenten ihre Differenz „entlockt“. Deleuze

spricht von einer „nackten“ und „aktuellen“ Wiederholung (sie liegt offen zutage, sie kann in aktiven Synthesen von uns konstruiert werden).

Die noumenale Ebene ist die der geistigen Wiederholungen. Hier geht es im wahrsten Sinne des Wortes ums „Ganze“: Das Ganze (des Lebens) wird auf verschiedenen koexistierenden Ebenen wiederholt. Hier umfasst die Differenz nicht mehr die verschiedenen, aufeinanderfolgenden Augenblicke, sondern die unterschiedlichen Ebenen, von denen stets nur eine aktualisiert werden kann. Diese Wiederholung wird von Deleuze „bekleidet“ oder virtuell genannt. Diese Wiederholung geschieht ohne unser Zutun, sie kann von uns auch nicht aktiv gewollt oder hervorgebracht werden. Sie geschieht in den passiven Synthesen, sie geschieht uns. Wir können für diese Wiederholungen aber offen bleiben (mehr dazu später). Wie Deleuze schreibt: „Die passiven Synthesen sind offensichtlich subrepräsentativ.“ (Deleuze 117)

In diesen passiven Synthesen, in dieser bekleideten Wiederholung liegt die Möglichkeit der Freiheit, wie Deleuze schreibt: „Freiheit heißt, die Ebene wählen.“ (Deleuze 116)

Was für eine Freiheit ist hier gemeint? Wohl jene fernab der Kausalität. Es ist die Freiheit, ein anderer Mensch zu werden. Aus einem gewalttätigen Leben in ein friedliches zu wechseln, von einem hassenden in ein liebendes (oder umgekehrt). Mit den koexistierenden Ebenen, von denen immer nur eine aktualisiert werden kann (während unzählige andere virtuell existieren, bereit, aufgenommen zu werden), erklären sich die Sprünge in der Geschichte von Individuen und Gesellschaften, scheinbar kontraintuitive Wendungen, Risse und Brüche im „Geist der Geschichte“. Einmal mehr dreht Deleuze Urbild und Abbild um: Hinter der Logik der Geschichte, die eine Ebene aktualisiert und als repräsentierendes Muster über die Vergangenheit legt, steckt eine Vielzahl an virtuellen Geschichten.

Nun soll eine oben bereits kurz angerissene Frage wieder aufgenommen werden:

„Uns stellt sich aber vor allem die Frage, ob wir in die passive Synthese des Gedächtnisses eindringen können. In gewisser Weise das Sein an sich der Vergangenheit leben, wie wir in die passive Synthese der Gewohnheit leben. Die ganze Vergangenheit bewahrt sich an sich, wie aber können wir sie für uns retten, wie in dieses Ansich eindringen, ohne sie auf die frühere Gegenwart, die sie gewesen ist, oder auf die aktuelle Gegenwart, bezüglich der sie vergangen ist, zu reduzieren. Wie lässt sie sich *für uns* retten?“ (Deleuze 117)

Einmal mehr geht es um die Rettung der passiven Synthese. Deleuze gibt hier eine literarische Antwort: durch die Wiedererinnerung (im Gegensatz zum aktiven Gedächtnis). Als Beispiel nennt er Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*.

Dieses lange Romanwerk beginnt damit, dass der Erzähler bei Tee ein Madeleine verzehrt und sich beim Geruch dieses Gebäcks unwillkürlich erinnert. Er erinnert sich nicht bloß an einen bestimmten Moment; gewissermaßen erinnert er sich an das Ganze seines Lebens, dessen zentraler Punkt der Kindheitsort Combray ist. Combray wirkt als archimedischer Punkt der Erinnerung und des Selbst des Erzählers, aber, so betont Deleuze:

„Combray taucht nicht in der Art wieder auf, wie es gegenwärtig war oder sein könnte, sondern in einem Glanz, der nie erlebt wurde, als eine reine Vergangenheit, die schließlich ihre doppelte Unreduzierbarkeit offenbart: auf die Gegenwart, die sie gewesen ist, aber auch auf die aktuelle Gegenwart, die sie sein könnte – dank einer Verkeilung beider.“ (Deleuze 117)

Das *Ansich* Combrays taucht unwillkürlich auf, in einem Strudel der Erinnerung, den der Erzähler nicht mehr steuert, sondern der ihm geschieht. Deleuze bedient sich an der Terminologie Freuds, um seinen Punkt weiter auszuführen. Die Wiedererinnerung führt nicht von einer gegenwärtigen Liebe auf die vergangene (konkrete) Liebe zur Mutter oder zu einer verflossenen „ersten großen Liebe“ (in Prousts Fall etwa Gilberte). In diesem Fall wären wir wieder im Spiel von Substanz und Repräsentation gefangen.

Vielmehr kann die reine Vergangenheit nun verkleidet unterhalb der Repräsentation auftauchen: „[...] als *die* Jungfrau, die niemals erlebt wurde, jenseits der Geliebten und jenseits der Mutter, in Koexistenz mit der einen und gleichzeitig zur anderen.“ (Deleuze, 118) Eingelassen in eine Matrix, deren Mittelpunkt sich ständig verschiebt, nie zu fixieren ist, leer bleibt. Ronald Bogue schreibt über Deleuzes‘ Interpretation der *Recherche*: „The *Recherche* produces truths, neither discovering preexisting truths nor creating them ex nihilo, but bringing them forth through an experimentation on the real; and it produces effects, both within the work itself and in readers.“ (Bogue 2003, 59)

Ich möchte hier einen anderen Abschnitt aus Prousts *Recherche* wählen, den Deleuze nicht aufgreift, der mir allerdings als das interessanteste Stück des ganzen Werkes gilt. Es handelt sich um eine Leerstelle (ob diese von Proust intendiert war oder bei dem Ausmaß des

Werkes einfach untergegangen ist, sei dahingestellt). Es handelt sich dabei um den wohl berühmtesten Abschnitt der ganzen Recherche, *Eine Liebe Swanns*.

Auf den ersten Blick bleibt dieser Abschnitt literarisch hinter Prousts restlichem Werk zurück. Die Erzählung ist in der dritten Person verfasst, nicht wie der übrige Teil des Romanwerks in der ersten Person. Auch scheint die Handlung geschlossen: Der Leser erfährt von der Beziehung zwischen dem reichen, kultivierten Swann und der Kurtisane Odette. Zwei unterschiedliche soziale Milieus prallen aufeinander, wilde Begierde wechselt sich mit noch wilderer Eifersucht ab. Man könnte meinen, dieser Abschnitt ist nichts anderes als eine motivische Parallele und ein thematischer Vorgriff zu den späteren Beziehungen des Erzählers Marcel. Mit dieser Funktion allein wäre der Text reichlich banal.

Tatsächlich besteht das Besondere dieses Abschnitts nicht in dem, was darin geschrieben steht, als vielmehr in dem, was fehlt. In den letzten Absätzen der Erzählung distanziert sich Swann nach einem langen Hin und Her radikal von Odette: „Wenn ich denke, dass ich mir Jahre meines Lebens verdorben habe, dass ich sterben wollte, dass meine größte Liebe einer Frau galt, die mir nicht gefiel, die nicht mein Genre war!“ (Proust 2017, 552)

Der nächste Teil des Romans spielt nun wieder in der Gegenwart des Ich-Erzählers, wohl ungefähr zehn Jahre nach den Erlebnissen, die in *Eine Liebe Swanns* geschildert werden. Wir sehen Swann nun durch die Augen des Ich-Erzählers und müssen verwundert feststellen, dass dieser Odette geheiratet hat und die beiden eine gemeinsame Tochter, Gilberte, haben.

Wie es dazu kam, was diese Wandlung in Swann hervorrief, wird nirgendwo adressiert oder erklärt. Es bildet die radikalste Leerstelle dieses weit über tausend Seiten langen Romanwerks.

Diese Leere ist tatsächlich eine „reine Vergangenheit“, in der sich zahlreiche virtuelle Gegenwarten finden. Bei jeder Lektüre kann der Leser eine andere aktualisieren. Die Lücke muss ausgefüllt werden, doch es gibt keinen festen Grund für Erinnerungen. Damit wird die Erinnerung letztlich als Fiktion entlarvt, als Spiel mit zahlreichen Möglichkeiten. Das schenkt den Romanfiguren Swann und Odette eine seltsame Freiheit: die Freiheit, eine Ebene wählen zu können, immer eine andere Ebene wählen zu können, auf der sich ihre Geschichte entwickelt.

3.2.3 Die Affirmation des Chaos: Die reine Vergangenheit als produktives Element bei Handke

(Wieder-)Erinnerung spielt eine zentrale Rolle in Handkes Werken, vor allem in den hier behandelten Werken *Die Wiederholung*, *Langsame Heimkehr* und *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Immer wieder evoziert der Anblick der Gegenwart eine verdrängte, vergessene, essenzielle Erinnerung, die als Fundament des Denkens entlarvt, subvertiert und neu erzählt wird. Hier wird die Rolle der Dichtung für Handke offensichtlich: Sie ist es, die Repräsentation durchbrechen, neu verhandeln, neu konstituieren kann. Sie kann die aktuelle Gegenwart umschreiben.

Nachdem Sorger an der Ostküste gelandet ist, in der „Welt der Begriffe“, zeichnet er am ersten Tag seiner Rückkehr ein Landschaftsbild. Doch dieser schöpferische Akt verwandelt das, was er bisher bloß als Landschaft wahrgenommen hatte:

„Der Zeichner war etwas auf der Spur, und seine Striche, zuerst eng übereinandergesetzt, fast pendantisch, zeigten breitere Abstände; waren nur noch auf das Ereignis aus. Aufgeregt merkte er, wie sich der formlose Lehmhaufen verwandelte und zu einer Fratze wurde; und er wusste dann, daß er sie schon gesehen hatte: im Haus der Indianerin, als hölzerne Tanzmaske, welche ‚das Erdbeben‘ darstellen sollte.“ (Handke 1984, 116–117)

Erinnerungen, die plötzlich emporsteigen und das Gewohnte durchbrechen; die ohne logische Kausalität Orte, Zeiten und Menschen miteinander verbinden. Es ist jenes Chaos, jener „Grund“, von dem Deleuze spricht, der hier im schöpferischen Akt angezapft wird. Kurz darauf schreibt Handke:

„Der Zusammenhang ist möglich“, schrieb er unter die Zeichnung. „Jeder einzelne Augenblick meines Lebens geht mit jedem anderen zusammen – ohne Hilfglieder. Es existiert eine unmittelbare Verbindung: ich muß sie nur freiphantasieren.““ (Handke 1984, 117)

Freiphantasieren ist das Stichwort von Handkes Poetik und erinnert auch an Deleuze, der in Kunst eine Möglichkeit sieht, durch Wiederholung zu einer Neudeutung der Welt zu gelangen. Wieder-Holung der Wirklichkeit meint die Beschreibung dieser und die dabei immer schon inhärente Veränderung dieser.

In *Die Lehre der Sainte-Victoire* kommt die produktive Kraft der reinen Vergangenheit noch stärker zum Ausdruck. Das Buch entstand 1984, es schließt direkt an *Langsame Heimkehr* an. Der namenlose Ich-Erzähler (noch deutlicher Handke selbst, als das bereits sein Alter Ego Valentin Sorger war) kehrt nach Europa zurück und beschreibt seine Reise durch Frankreich, vor allem rund um die Gegend des Bergs Sainte-Victoire, der von Paul Cézanne, einem der großen Wegbereiter der Moderne, oft gemalt worden war. Dieses dritte Buch entfernt sich noch radikaler als *Die Wiederholung* und *Langsame Heimkehr* von Plot und Struktur und nimmt immer wieder essayistische Züge an, wird stellenweise zu einer Poetik. Darin heißt es bereits zu Beginn:

„Durch diese Anmerkung des Wissenschaftlers hat sich mir, über das bloße Wiedererkennen hinaus, ein Bild der Einheit zwischen meiner ältesten Vergangenheit und der Gegenwart gezeigt: In einem weiten Augenblick des ‚stehenden Jetzt‘ sehe ich die Leute von damals – Eltern, Geschwister und sogar noch die Großeltern – vereint mit den heutigen, wie sie sich über meine Farbangaben zu umliegenden Dingen belustigen.“ (Handke 1984, 10)

Das stehende Jetzt bezeichnet eine zeitlose Dimension, in der Vergangenheit und Gegenwart ineinander verschwimmen. Die „älteste Vergangenheit“ ist eine Vorzeit, die selbst nicht erlebt wurde, aber stets präsent ist als Prisma, durch das die Welt interpretiert wird. Doch in diesem Fall ist dieses Prisma kein Gefängnis mehr, sondern ein künstlerisches Werkzeug, mit dem der Dichter neue Weltentwürfe bauen kann. Der radikale Bruch mit dem, was Deleuze „Urbilder“ nennt, die Ausgangspunkte der Repräsentation, bezeichnet Handke so: „Andere zu entwurzeln, sei das ärgste Verbrechen – sich selbst zu entwurzeln, die größte Errungenschaft.“ (Handke 1984, 35) Und erneut begegnet uns das Wort „freiphantasieren“, das Handke bereits in der langsamen Heimkehr verwendet. Es sei hier eine längere Passage zitiert, die wunderbar die Affirmation des Chaos, des Brodelns unter den Bedeutungen der Dinge, der reinen Vergangenheit als Möglichkeit der Ausgrabung noch ungekannter Bedeutungszusammenhänge ausdrückt:

„In Grillparzers Armer Spielmann las ich dann: ‚Ich zitterte vor Begierde nach dem Zusammenhang.‘ Und so kam wieder die Lust auf das Eine in Allem. Ich wußte ja: Der Zusammenhang ist möglich. Jeder einzelne Augenblick meines Lebens geht mit jedem anderen zusammen – ohne Hilfsglieder. Es existiert eine unmittelbare Verbindung; ich muß sie nur freiphantasieren. [...] War das Vertrauen auf solche, die Erzählung zusammenhaltende Analogien also nicht immer wieder eine Vermessenheit?“ (Handke 1984, 79)

Handke spricht davon, dass er nichts „erfindet“, sondern „realisiert“ –

Bedeutungszusammenhänge werden von ihm nicht neu in die Welt gebracht, sondern sind immer schon vorhanden, kämpfen miteinander und überlagern sich, und oft genug nehmen wir nur eine Bedeutung wahr, die alle anderen verdrängt hat. Doch die Literatur ist eine Möglichkeit, die anderen wieder sichtbar zu machen. Auch das ist eine Wieder-Holung von Wirklichkeit(en).

Bei Deleuze liegt in der reinen Vergangenheit die Virtualität der Gegenwart verborgen, wie die Bestandteile der Welt am Grund des vedantischen Urmeers verborgen liegen.

Unausweichlich werden sich die Formen der Wirklichkeit durch die Wellen erheben, so könnten wir Deleuze verstehen, aber solange das nicht der Fall ist, fällt kein Licht durch das dunkle Wasser. Welche Formen uns begegnen, ist in dieser Virtualität noch nicht festgelegt, noch verhandel- und wandelbar. Auch wenn uns die Repräsentation anderes glauben lassen will, unsere Vorstellungen und Erwartungen lenkt, bis hin zu selbsterfüllenden Prophezeiungen, sind Brüche mit der symbolischen Ordnung möglich. Die Möglichkeit solcher Brüche, die Fragilität der Wirklichkeit, wird dort erkennbar, wo die reine Vergangenheit durchschlägt. Etwa in Prousts Madeleine-Szene. Oder eben in den drei „sprachkritischen“ Werken Handkes, die genauso gut „repräsentationskritisch“ genannt werden könnten.

Für Handke ist es Voraussetzung der Literatur, mit den Abbildern zu brechen und nach Urbildern zu forschen, nur um letztlich zu bemerken, dass auch diese fehlen, dass es keinen Ursprung gibt, keinen Anker des semiotischen Koordinatensystems. Aber das ist eben kein Grund mehr zur Verzweiflung, der Verweigerung oder Negation. Die Krise ist überwunden, das Chaos wird affirmiert, ist es doch Quelle unerschöpflicher Produktivität. Die reine Vergangenheit als Nährboden unbegrenzter dichterischer Möglichkeiten. Sie ermöglicht es, die Welt, selbst wenn sie einmal beschrieben wurde, immer wieder neu zu beschreiben. Die Kreide von der Tafel zu löschen und neu zu beginnen, immer wieder neu. „Danach dachte Sorger wunderbar Sinnloses und schlief wieder ein, voll Sehnsucht nach einer erfundenen Welt, welche die wirkliche, diese durchdringend, in Erfindung aufhobe.“ (Handke 1984, 163–164) Über die Kraft der Affirmation für Deleuze, die er mit dem Willen zur Macht von Nietzsche verbindet, schreibt Ronald Bogue: „Ultimately, what Deleuze finds in the affirmative will to power is an artistic sensibility—a will to form and create, to enhance affectivity, to induce and undergo metamorphosis and transformation.“ (Bogue 2003, 12)

Wie sich dieser Wille zur Affirmation literarisch ausdrückt, sieht man etwa in der Beobachtung einer amerikanischen Straße bei Handke:

„War diese Schönheit auf der gebuckelten Avenue wieder nur flüchtig [...] Würde der einmalige Schauplatz des gelben Lichts, des grellweißen Dampfes und des wie darauf hingeatmet sich vor und zurück bewegend Baumschattens gleich wieder für alle Zeit in der Ewigen Formlosigkeit verschwunden sein?“ (Handke 1984, 189)

Den Höhepunkt seiner Heimkehr findet der Geologe Valentin Sorger in einem völlig banalen Ort, einem Coffeeshop, wo er Kaffee trinkt und Zeitung liest. Doch wie bereits in der *Wiederholung* ist es die passive, von eigenen Gedanken und Repräsentationen freie Wahrnehmung der Wirklichkeit, die ihn öffnet für die Unbestimmtheit der Welt. Keine Heraushebung aus der Zeit findet statt, sondern eine Verbindung aller Tage miteinander, eine Sinnstiftung, die nichts abschließt, sondern alles offen hält:

„Die ‚Göttin Zeit‘ nahm den unversehens, mitsamt den Blechaschenbechern und Zuckergläsern (die zu Prunkgefäßen wurden), saalartig glitzernden Coffee Shop aber nicht aus dem Datum des Tages heraus, sondern verband ihn umgekehrt mit den vergangenen Tagen, bis der Raum (statt fremd nur immer heimeliger werdend) in sich alle zu einer Menschmöglichkeit weiterhelfenden Erfindungen, Entdeckungen, Töne, Bilder und Formen der Jahrhunderte trug.“ (Handke 1984, 176)

Bei Handke findet sich eine künstlerische Umsetzung von Deleuzes Idee der reinen Vergangenheit. In den aktiven Synthesen der vergangenen und aktuellen Gegenwart führen wir eine Kette von Zeichen weiter, die eine Logik, Natürlichkeit oder Notwendigkeit vorgeben, die Illusion ist. Hier kommt es zur aktiven Wiederholung dessen, was wir für die natürliche Ordnung der Dinge halten. Doch das ist nicht Handkes *Wiederholung*, die bekleidete Wiederholung der passiven Synthese, die Wiedererinnerung einer Vergangenheit, die so nie stattgefunden hat. Die Urbilder als getarnte Abbilder entlarvt, hinter denen sich kein Omphalos verbirgt, auf den sich alle Bedeutungen zurückführen lassen. Hinter ihnen ist – Chaos, virtuelle Gegenwarten, die um ihre Aktualisierung kämpfen, miteinander streitende Wirklichkeiten. Das ist für Deleuze der Dauerzustand: Konflikt zwischen Bedeutungssystemen, Ordnungen, Strukturen der Wahrnehmung. Dieser Widerstreit birgt den Keim der Freiheit. Für diesen Streit gilt es, offen zu bleiben. Die Wirklichkeit so oft zu wiederholen, bis sich zwischen den Wiederholungen der Riss auftut

und dieses Chaos hindurchschimmert. Der Mensch kann dies nicht erzwingen, er kann aber eben – passiv – offenbleiben. Oft schreibt auch Handke davon, „offen zu bleiben“ für die Formen der Welt, für ihre Verwandlungen. So betrachtet ist die reine Vergangenheit, der Grund ohne Gründung, die Bedingung jeglicher Poesie. Es ist nicht, wie der romantische Geniegedanke besagt, dass der Dichter aus Nichts etwas schafft. Vielmehr erkennt er bei Handke, dass immer schon alles vorhanden ist. Das zu wählen, was Erwartungen hinterläuft, Ordnungen bricht, Systeme verschiebt, ist die Kraft und Aufgabe von Handkes Poetik in seinen „sprachkritischen“ Werken. Damit teilt er das Ziel von Deleuze in *Differenz und Wiederholung*.

EPILOG

Aus Gründen des Umfangs kann diese Arbeit die dritte Zeitsynthese nur in ihren Grundzügen anschnitten. Auch sie ließe sich in den besprochenen Werken Handkes literarisch verwirklicht finden, jedoch sei dies für eine spätere, umfangreichere Arbeit aufgehoben.

Bevor wir uns dieser dritten Synthese in knapper Form widmen, seien noch einmal die wichtigsten Punkte dieser Arbeit wiederholt und ihr Argumentationsstrang abschließend dargelegt. Der *Nouveau Roman* wurde als gemeinsamer Bezugspunkt und Ideengeber sowohl für Deleuzes *Differenz und Wiederholung* als auch für Handkes Werk gezeigt. Der *Nouveau Roman* versuchte mit einer „Literatur der Oberfläche“, sich das „Reich der Bedeutung“ durcheinanderzubringen.

Mit der Negation der Bedeutung gerieten die Nouveaux Romanciers jedoch bald an ihre Grenzen. Das entdeckte auch Handke. Ein Übergang von seinem Frühwerk zu seinem offenen Erzählen ist dieser Erkenntnis zu verdanken. Nicht mehr die Negation, sondern die Affirmation der Erzählung als gestaltendes, subversives, revolutionäres Element steht nun im Vordergrund. Am Ende der Geschichte steht nicht das Schweigen, sondern eine andere Geschichte (und nach ihr wieder eine andere, ad infinitum).

Die Bewegungen, die Handke in seinen Werken *Die Wiederholung*, *Langsame Heimkehr* und *Die Lehre der Sainte-Victoire* vollzieht, lassen sich mit Deleuzes Zeitsynthesen philosophisch deuten und erklären. Die erste Synthese der Zeit ermöglicht eine Erfahrung der Gegenwart, die nicht gebrochen ist von Erwartungen, Vorannahmen, Ideologien. Sie macht den Menschen offen für die Wirklichkeit, zum Objekt ihres Wirkens, nicht mehr zum bestimmenden Subjekt.

Die zweite Zeitsynthese wendet diese Offenheit in die Vergangenheit. Sie ergründet, wie es möglich ist, sich nicht von der gelebten und erlebten Vergangenheit bestimmen zu lassen. Dafür führt Deleuze die „reine Vergangenheit“ ein, in der virtuelle Gegenwarten miteinander um ihre Aktualisierung streiten. Was nichts anderes bedeutet als: Die Ereignishaftigkeit, die Singularität des Erlebten, wird bewahrt und jeder Moment birgt die Möglichkeit, nicht nur die Sicht auf das, was ist, sondern auch auf das, was immer schon gewesen war, radikal zu verändern. Sich von der Vergangenheit *freizuphantasieren*, wie Handke es nennt. Ein Befreiungsschlag von den Fesseln der Identität.

Die dritte Zeitsynthese von Deleuze ist demnach in die Zukunft gerichtet. Die „leere Form der Zeit“ (Deleuze, 122) ist offen, unbesetzt, frei. Er nimmt die Figur des Hamlet als Vorbild. Hamlets Schicksal scheint vorausgezeichnet. Er muss Rache am Bruder seines Vaters nehmen, da dieser seinen Vater tötete und seine Mutter ehelichte. Von Anfang an scheint er bestimmt, determiniert, unfrei. Die dritte Zeitsynthese nun fragt, was passiert, wenn Hamlet sein Schicksal, seine Bestimmung erfüllt. Deleuze spricht davon, dass die schicksalhafte Tat, die Rache des Vaters

„eine geheime Kohärenz besitzt, die die des Ichs ausschließt, sich gegen das ihnen angegliche Ich wendet, es in tausend Stücke auseinanderschleudert, als ob der Zeuger einer neuen Welt durch den Ausbruch dessen, was er zum Mannigfaltigen erweckt, fortgerissen und zerstreut würde: Das Ich hat sich dem Ungleichen an sich angeglichen.“ (Deleuze, 123)

Hamlet hat seine Bestimmung erfüllt und den Vater gerächt, damit hört er auf, Hamlet zu sein.

Die Rache des Vaters lag stets zugleich hinter und vor Hamlet. Es hat sein Verhalten, seine gesamte Person genauso aus der Vergangenheit bestimmt, wie es ihn in der Zukunft erwartet. Durch diese Art der Wiederholung (des Schicksalhaften) wird das Neue hervorgebracht: die Tat. Deleuze beschreibt, wie Revolutionäre, erst indem sie ihre Revolution als Wiederholung einer vergangenen Revolution sehen, sich durch diese legitimieren und sich mit dieser identifizieren (etwa die Französische Revolution von 1798 und die Römische Republik), ihre Revolution und das dadurch entstehende Neue erst möglich machen.

Nun besteht der entscheidende Schritt darin, sich dem Ereignis der Tat, dem tatsächlich Neuen, zu überantworten. Erst dann hört man auf, Hamlet zu sein, und kann etwas Neues werden; so rettet man die passiven Synthesen für sich. In diesem kleinen Riss der zirkulären Ordnung liegt Hoffnung:

„Die Ordnung der Zeit hat den Kreis des Selben nur darum aufgebrochen, sie hat die Zeit nur darum auf die Reihe umgelegt, um am Ende der Reihe einen Kreis des Anderen zu bilden. [...] Damit wurde der Grund auf einen Ungrund hin überschritten, auf ein universales Zu-Grundegehen, das in sich selbst kreist und nur das Zu-Kommende [*à-venir*] wiederkehren lässt.“ (Deleuze, 125)

Etwas später beschreibt Deleuze es schön: „Die Synthese der Zeit bildet hier eine Zukunft, die [...] die Unabhängigkeit des Werks im Verhältnis zu seinem Autor oder Akteur affirmiert.“ (Deleuze 127)

Das gesamte Streben der drei Synthesen kommt hier zum Ausdruck: In der Erfüllung des Vorherbestimmten, des Ausweglosen, das insofern eine Wiederholung ist wie die Arbeit des Sisyphos, bricht ein Moment hervor, in dem der Mensch sinn- und ziellos geworden ist und in diesem Moment frei, leer, seine Geschichte neu zu (er)schreiben. Genau nach diesen Momenten suchte auch Handke immer wieder. Nach den Momenten, in denen durch Sprache alle Bezeichnungen abfallen, sich erschöpfen, ihre Funktion erfüllt haben und nutzlos im Raum hängen. Genau in diesem Moment lassen sie sich packen und neu anordnen oder, um in den passiven Synthesen zu bleiben, erhalten eine eigene Dynamik, fügen sich zu Mustern, die der Mensch staunend erfahren kann, aber selbst nicht hervorbringt.

Das ist die Wieder-Holung der Wirklichkeit. Durch die verschiedenen Formen der passiven Wiederholung der Wirklichkeit zu ihrem Recht verhelfen, ihr die Möglichkeit zu geben, immer anders zu sein, immer wieder neu hervorgebracht zu werden. Darin liegt der Keim der Freiheit, einer Freiheit, die den Menschen sogar von sich selbst befreit. Und wenn auch nur für die Dauer eines Satzes.

Literaturverzeichnis

Aristoteles (1994). *Poetik*. Reclam

Barthes, Roland. (1956). Probleme des literarischen Realismus. *Akzente* 3

Bogue, Ronald (2003). *Deleuze on Literature*. Routledge.

Borges, Jorge Luis (1992). *Das Aleph*. Fischer

Camus, Albert (1996). *Der Fremde*. Rowohlt

Coenen-Mennemeier, Brigitta (1996). *Nouveau Roman*. J.B. Metzler

Deleuze, Gilles (2007). *Differenz und Wiederholung*. Verlag Wilhelm Fink

Estermann, Anna (2014). Vom „bloß sprachlichen“ zu einem „allumfassenden Realismus“. Handkes „realistic turn“ um 1970. In: Estermann, Anna & Höller, Hans (Hg). *Schreiben als Weltentdeckung. Neue Perspektiven der Handke-Forschung*. Passagen Verlag

Eykman, Christoph (2007). Alltägliche Dinge im philosophischen und literarischen Schrifttum der Moderne. *Neophilologus*, 91, 673-685.

Flaubert, Gustave (2014). *Madame Bovary*. Dtv

Handke, Peter (1981). *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Suhrkamp

Handke, Peter (1984). *Die Wiederholung*. Suhrkamp

Handke, Peter (1984). *Langsame Heimkehr*. Suhrkamp

Handke, Peter (1984). *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Suhrkamp

Heissenbüttel, Helmut (1971). Peter Handke. In: Arnold, Ludwig Heinz (Hg). *Text + Kritik. Peter Handke*. Richard Boorberg Verlag

Hensing, Dieter (1988). Eine Literatur der Vermeidungsstrategien. Zum literarischen Wandel der sechziger Jahre. In: Knapp, Gerhard & Labrousse, Gerd (Hg). *Wandlungen des Literaturbegriffs in den deutschsprachigen Ländern seit 1945*. Rodopi

- Hensing, Dieter (1988). Eine Literatur der Vermeidungsstrategien – Zum literarischen Wandel der sechziger Jahre. In: Knapp, Gerhard P., & Labrousse, Gerd (Hg). *Wandlungen des Literaturbegriffs in den deutschsprachigen Ländern seit 1945*. Rodopi
- Hofmann, Werner (2010). *Das Atelier: Courbets Jahrhundertbild*. C.H. Beck
- Kafka, Franz (1998). *Der Process*. Reclam
- Kohl, Stephan (1977). *Realismus. Theorie und Geschichte*. Fink
- Morrisette, Bruce (1963). *Le romans de Robbe-Grillet*. Les Éditions de Minuit
- Proust, Marcel (2017). *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Band I: Unterwegs zu Swann & Im Schatten junger Mädchenblüte*. Suhrkamp
- Qureshi, Gisela Rimke (1978). *Language and Reality. A Study of three experimental novelists: Peter Handke, John Barth, and Alain Robbe-Grillet*. Dissertation, Purdue University.
- Robbe-Grillet, Alain (1965). *Argumente für einen neuen Roman. Essays*. Carl Hanser Verlag
- Robbe-Grillet, Alain (1966). *Die Jalousie oder Die Eifersucht*. Reclam
- Robbe-Grillet, Alain (1989). *Die Radiergummis*. Suhrkamp
- Rölly, Marc (2012). *Gilles Deleuze. Philosophie des transzendentalen Empirismus*. Turia + Kant
- Sartre, Jean-Paul (1975). *Der Ekel*. Rowohlt
- Wehle, Winfried (1972). *Französischer Roman der Gegenwart. Erzählstruktur und Wirklichkeit im Nouveau Roman*. Erich Schmidt Verlag