

Thorsten Carstensen (Hg.)

DIE TÄGLICHE SCHRIFT

Peter Handke als Leser



[transcript] Lettre

Thorsten Carstensen (Hg.)
Die tägliche Schrift

Lettre

Thorsten Carstensen (PhD), geb. 1979, lehrt als Associate Professor of German an der Indiana University-Purdue University Indianapolis. Seine Forschungsschwerpunkte sind die österreichische Literatur seit 1900, Kulturkritik der Wiener Moderne, Architekturdiskurse in der Literatur und englischsprachige Gegenwartsliteratur. Er hat u.a. zu Peter Handke, Hermann Bahr, Thomas Bernhard, Ernst Jünger, J.M. Coetzee, Paul Auster und dem Kino der Coen-Brüder publiziert.

THORSTEN CARSTENSEN (Hg.)

Die tägliche Schrift

Peter Handke als Leser

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2019 transcript Verlag, Bielefeld

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-4055-7

PDF-ISBN 978-3-8394-4055-1

<https://doi.org/10.14361/9783839440551>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter

www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Einleitung: „Ich muß zu Meinesgleichen!“

Lesen, Ahnenkult und Autorschaft bei Peter Handke
Thorsten Carstensen | 9

I. LESESTRATEGIEN

Wär nicht das Auge sonnenhaft...

Lektüre eines Dichters, der das Buch der Schöpfung liest
Peter Strasser | 41

„Memphis ist ein Zeitmaß“

Peter Handkes langsames Lesen der Gegenwart
Heike Polster | 51

„Der Traum vom umfassenden, alldurchlässigen Buch“

Existentielles Lesen und Schreiben in Handkes *Versuchen*
Jutta Heinz | 69

Mit(ge)lesen

Handkes *Sacramento (Eine Wildwestgeschichte)*
Anna Estermann | 87

II. ANRUFUNG DER AUTORITÄTEN

„Ich liebe ihn!“

Grillparzer als „Ahnherr“ Handkes
Birthe Hoffmann | 109

„Varianten in der Wiederholung“

Peter Handkes Stifter-Rezeption
Maria Luisa Roli | 133

Peter Handkes Moderne(kritik)

Karl Wagner | 153

Rück mir auf den Leib, Du stille Welt

Poetisch-existentielle Verwandtschaften zwischen Peter Handke und Heimito von Doderer

Helmut Moysich | 163

„Ibn ‘Arabī lebt“

Peter Handke und der Eros der Mystik

Chiheb Mehtelli | 179

III. VARIIERENDE WIEDERHOLUNGEN

Handkes monologisches Spiel mit Beckett

Die Stimme der Frau in *Bis daß der Tag euch scheidet* oder *Eine Frage des Lichts*

Eleonora Ringler-Pascu | 199

„Ein Rabe ist niemals nur ein Rabe“

Peter Handke, Bob Dylan und Martin Heidegger

Anja Pompe | 217

Werkimmanente Intertextualität bei Peter Handke

Selbstzitat, -fortschreibung, -kommentar und -parodie

Oliver Kohns | 231

Bruder Wolfram und die aventure

Peter Handkes *Die Obstdiebin* als Zeitreise ins eigene Werk

Alexander Honold | 243

Handke verfilmt / Handke verfilmt sich selbst

Wenders' und Handkes verwegene Übersetzungen

Oliver C. Speck | 249

Im Land der Leere

Spanische Lektüren Peter Handkes

(Ein Bericht ohne Anspruch auf Vollständigkeit)

Anna Montané Forasté | 269

IV. DAS BUCH DER WELT

Schreibende Wiederverzauberung der Welt

Peter Handke als Märchenleser

Werner Bies | 291

Landschaften lesen

Möglichkeiten und Grenzen der Landschaftspoetik Peter Handkes

Christoph Parry | 309

Unterwegs zur gerechten Sprache

Peter Handke liest Philippe Jaccottet

Thorsten Carstensen | 327

Peter Handke und Paris

Prosapoetische Stadt- und Ich-Lektüren

Jörg Wörmer | 351

Autorinnen und Autoren | 377

Einleitung: „Ich muß zu Meinesgleichen!“

Lesen, Ahnenkult und Autorschaft bei Peter Handke

THORSTEN CARSTENSEN

„Manchmal, die Geistesverwandten lesend, kann man in der Zeit sitzen wie in einem (niemand sonst sichtbaren) Fürstentzelt“¹

PETER HANDKE

Die 221 Notizbücher, die Peter Handke von 1975 bis 2015 gefüllt hat, erweisen sich als beredte Zeugnisse einer auf das tägliche Schreiben und Lesen ausgerichteten Lebensführung.² Das außergewöhnliche Spektrum der Einträge illustriert die Weltanschauung eines Schriftstellers, dessen Werk das Vorrecht der Phantasie, die Gabe zur kindlich-naiven Freude und Tugenden wie Geduld, Aufmerksamkeit und Wahrhaftigkeit zelebriert. Wollte man das Projekt der Journale auf einen Nenner bringen, so ließe sich sagen: Hier wird der Autor zum passionier-

1 Peter Handke, *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982–1987)*, Salzburg/Wien 1998, S. 528. (Nachfolgend zitiert unter der Sigle FF.)

2 Die in diesen Jahren entstandenen Notizbücher umfassen etwa 33.000 Seiten und bilden das Herzstück des Handke-Vorlasses im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Siehe hierzu neuerdings Katharina Pektor, „Leuchtende Fragmente. Über Peter Handkes Notizbücher und Journale“, in: Attila Bombitz/dies. (Hg.), *„Das Wort sei gewagt“*. Ein Symposium zum Werk von Peter Handke, Wien 2019, S. 253–287; Ulrich von Bülow, *Das stehende Jetzt. Die Notizbücher von Peter Handke. Gespräch mit dem Autor und Essays von Ulrich von Bülow*, Marbach am Neckar 2018. Vgl. ders., „Die Tage, die Bücher, die Stifte. Peter Handkes Journale“, in: Klaus Kastberger (Hg.), *Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*, Wien 2009, S. 237–252.

ten, geradezu pflichtbewussten Sammler, dem das genaue Lesen einen Rahmen zur Selbstvergewisserung bietet und der im Schreiben seine „schriftliche Existenz“³ in Beziehung zum Gelesenen setzt, stets darauf bedacht, fruchtbare Zusammenhänge „frei[z]uphantasieren“.⁴ Karl Wagner hat diese „Osmose von Schreiben und Lesen“⁵ treffend beschrieben: „Indem er [Peter Handke] liest, reflektiert er, was schreibend heute möglich sein könnte oder sollte.“⁶

Zwar findet man in den Notizbüchern auch Federn und getrocknete Pflanzen, Zeichnungen, Fotos, Briefmarken und Eintrittskarten. In erster Linie aber manifestiert sich Handkes Sammelleidenschaft auf der Ebene der Schrift: Die Einträge reichen von Selbstermahnungen und rhetorischen Fragen bis zu Auszügen aus Wörterbüchern;⁷ Traumbilder, Bewusstseinsreflexe und Selbstgespräche notiert der Autor ebenso wie Erinnerungsfetzen, Textbausteine für Roman- und Dramenprojekte, imaginierte Kurzdialoge oder auf der Straße aufgeschnappte Bemerkungen der Passanten. So gewähren die Notizbücher Einblicke in die Denkweise des Schreibenden, der festhalten will, „was einem so nebenbei als Form, als Sprachform begegnet“,⁸ und der dabei zum beherzt Eingreifenden wird, im Stile jener meist einsamen Helden, wie er sie an den Filmen John Fords schätzt:

Damals habe ich kleine Notizbücher gezogen wie eine Art von Waffe. Wie im Western James Stewart, oder wer auch immer, plötzlich einen Revolver zieht. Aber eine Waffe, die eigentlich eine freundliche ist, was ein Paradox ist, das in dem Fall aber eigentlich stimmt. Und so ist es bis jetzt geblieben.⁹

3 Tanja Angela Kunz, „Volo ut sis. Konnotationen des Anderen im Werk Peter Handkes“, in: Anna Kinder (Hg.), *Peter Handke. Stationen, Orte, Positionen*, Berlin/Boston 2014, S. 73–92, hier S. 83.

4 Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt am Main 1980, S. 100. (Nachfolgend zitiert unter der Sigle LSV.)

5 Karl Wagner, „Handke als Leser“, in: ders., *Weiter im Blues. Studien und Texte zu Peter Handke*, Bonn 2010, S. 191–205, hier S. 193.

6 Ebd., S. 202. Der Leser Handke sei „eine der besten Schulen des Lesens“ (S. 191), so Wagner; sein Werk vermittele eine unvergleichliche „Bestärkung im und für das Lesen“ (S. 193).

7 Die Beschäftigung mit mehreren Sprachen – Slowenisch, Spanisch, Griechisch, Arabisch – kommt in den Auszügen aus den jeweiligen Wörterbüchern zum Ausdruck; auch auf diese Einträge hat Handke für den Druck weitestgehend verzichtet.

8 Ulrich von Bülow, „„Wait and see!“ Peter Handke im Gespräch“, in: ders., *Das stehende Jetzt*, S. 5–64, hier S. 9.

9 Ebd.

Zu einem ganz wesentlichen Teil setzt sich die Textmasse der Notizbücher allerdings aus Zitaten zusammen. Diese offenbaren, wie umfassend und zugleich eigentümlich Peter Handke sich in den Jahrzehnten seines Schreibens mit der Literatur- und Philosophiegeschichte auseinandergesetzt hat. Friedrich Hölderlin, Adalbert Stifter, Hermann Lenz, Ilse Aichinger, Patricia Highsmith, Meister Eckhart, Blaise Pascal, Baruch de Spinoza, Ludwig Wittgenstein, Walter Benjamin, der Koran, das Johannesevangelium: Handke liest kreuz und quer all jene Bücher, die das eigene Schreiben begleiten, beglaubigen und produktiv erweitern können. Seine Lektüren folgen dabei jener Vorgehensweise des Sammlers, die Aleida Assmann als „spezifische und spezialisierte Form von Aufmerksamkeit“ beschrieben hat und die „zu Entdeckungen und Formen von unabhängiger, selbstbestimmter Wertschätzung“ führt: „Aufgrund der Verengung seines Visiers ist die Welt für den Sammler nicht unübersichtlich, sondern geordnet, denn er oder sie weiß ganz genau, was für sie relevant, interessant, wichtig oder wertvoll ist und was nicht.“¹⁰

Nachvollziehen lässt sich Handkes intensive Beschäftigung mit den „Genosen“¹¹ anhand der unzähligen Lektürespuren in den Notizbüchern,¹² welche sein emphatisches „Lese-Verlangen“ (FF 240) widerspiegeln. Beharrlich exzerpiert er Textstellen, versieht sie mit Kommentaren und setzt sie in Relation zum eigenen Schaffen, wobei bereits die Niederschrift eines Zitates Bedeutsamkeit stiftet: „Zitierte literarische Sätze sind [bei Handke] Bestätigungen ihrer Geltung.“¹³ Bemerkenswert ist der Umstand, dass gerade die anhaltende Lektüre von Vorgängertexten hilft, die eigene Autorschaft zu behaupten. Durch das geduldige Sich-Vergleichen mit den Klassikern, so notiert Handke einmal in den *Phantasien der Wiederholung*, könne er sich selbst finden – und damit zu einer eigenen Sprache für die Darstellung der Welt gelangen.¹⁴ Als „jemand ohne Geschichte

10 Aleida Assmann, „Sammeln, Sammlungen, Sammler“, in: Kay Junge/Daniel Šuber/Gerold Gerber (Hg.), *Erleben, Erleiden, Erfahren. Die Konstitution sozialen Sinns jenseits instrumenteller Vernunft*, Bielefeld 2008, S. 345–353, hier S. 346.

11 So nennt Handke die „Klassiker“. Peter Handke, *Die Geschichte des Bleistifts*, Salzburg/Wien 1982, S. 232. (Nachfolgend zitiert unter der Sigle GB.)

12 Beim Übertragen aus den Notizbüchern in die Journale hat Handke auf das Gros der Lektürezitate ebenso verzichtet wie auf zahlreiche werkbezogene Einträge und Bild- und Skulpturenbeschreibungen. Vgl. Bülow, „Die Tage, die Bücher, die Stifte“.

13 Christoph Bartmann, *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß*, Wien 1984, S. 124.

14 Peter Handke, *Phantasien der Wiederholung*, Frankfurt am Main 1983, S. 53. (Nachfolgend zitiert unter der Sigle PW.)

aus einer Familie ohne Geschichte“,¹⁵ der sich aufgrund seiner Heimatlosigkeit offen „für jede Art Heimat der Anderen“¹⁶ wähnt, liest Handke die Werke ebendieser ‚Anderen‘ nicht zuletzt im Vertrauen darauf, das eigene Vorgehen glaubig zu sehen.

Betrachtet man das Werk Peter Handkes als ein großes „Abenteuer der Varianten in der Wiederholung“,¹⁷ dann lassen sich die einzelnen Texte als Ergebnisse jener existentiellen „Gefühle einer geistigen Beheimatung, einer ‚Wahlverwandtschaft“¹⁸ lesen, die sich bei der Beschäftigung mit den Vorgängern einstellt. Folglich schwinden die drängenden Zweifel an der Berechtigung des Schreibens, die das Journal Ende der siebziger Jahre verzeichnet, im Zuge der bewussten Arbeit an und mit der Tradition, in der künstlerische und biographische Herkunftsgeschichte zur Synthese gelangen – einer Tradition, die Handke selbst entwerfen muss und fortan immer wieder aufs neue hinterfragen und justieren wird: „Mein Ausruf ist: Ich brauche dich! Aber wen rede ich an? Ich muß zu Meinesgleichen. Aber wer ist Meinesgleichen? In welchem Land? In welcher Zeit?“¹⁹

15 Peter Handke, *Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 – 1977)*, Salzburg 1977, S. 182. (Nachfolgend zitiert unter der Sigle GW.)

16 Peter Handke, *Vor der Baumschattenwand nachts. Zeichen und Anflüge von der Peripherie 2007–2015*, Salzburg/Wien 2016, S. 258. (Nachfolgend zitiert unter der Sigle BAU.)

17 So Handkes umschreibende Charakterisierung der romanischen Baukunst des Mittelalters. Peter Handke, *Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990*, Wien/Salzburg 2005, S. 167. (Nachfolgend zitiert unter der Sigle GU.)

18 Oswald Panagl, „Übersetzen als Entdeckungsreise. Peter Handkes Auseinandersetzung mit den griechischen Tragikern“, in: Anna Estermann/Hans Höller (Hg.), *Schreiben als Weltentdeckung. Neue Perspektiven der Handke-Forschung*, Wien 2014, S. 257–271, hier S. 257. Zum Schreiben als Heimatsuche vgl. Ulrich Weinzierl, „Kummer ist ein schönes Wort“, Gespräch mit Peter Handke, in: *Die Welt*, 7. November 2009: „Ich weiß, dass ich eine Pflicht habe: Die ganze Welt sollte Heimat sein. [...] Aber es gelingt mir nicht. Für mich sind alle Orte Flüchtigkeiten. Irgendwann merkt man, dass man nirgendwo wurzelt, die Orte keine Dauer haben. Außer Sprache vielleicht. Wenn ich am Schreibtisch sitze, das mache ich wirklich nicht jeden Tag, es ist eher die Ausnahme, dann denke ich: Das ist Heimat jetzt, ja [...]“

19 Peter Handke, *Langsame Heimkehr*, Frankfurt am Main 1979, S. 141. Vgl. dazu Hans Höller, *Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945. Das Werk Peter Handkes*, Berlin 2013, S. 34–36.

SCHULTERBLICKE: HANDKES FORTSCHREIBUNGEN DER TRADITION

Seit seinen Anfängen vollzieht sich Peter Handkes Schreiben als so ernsthaftes wie spielerisches Weiterdenken der „vorsichtig schönen“ (GW 150) Wahrnehmungs-, Schreib- und Lebensformen vergangener Epochen. Handke begreift sein Schreiben als Auseinandersetzung mit den „großen alten Geschichten“²⁰ und deren Erzählweisen; sein Umgang mit der Tradition ist als variierende Fortschreibung der als tauglich identifizierten Modelle gestaltet. Schon der Erzähler in *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972) erkennt in der Beschäftigung mit den Vorgängern ein konstruktives Bildungsprogramm: „Und solange ich dieses Vergnügens eines meinerwegen vergangenen Jahrhunderts empfinde, solange möchte ich es auch ernstnehmen und überprüfen.“²¹

Dem Verfahren der „Wiederholung als Arbeit an der kulturellen Überlieferung“²² korrespondiert jener Schulterblick, den Handkes Protagonisten durchgängig praktizieren. Abgeschaut hat sich der Autor diesen Blick aus der Lektüre von Thomas Wolfes autobiographischem Bildungsroman *Look Homeward, Angel. A Story of the Buried Life* (1929).²³ Dessen deutsche Übersetzung (*Schau heimwärts, Engel! Eine Geschichte vom begrabnen Leben*, 1932) gehört zu jenen Texten der amerikanischen Literatur, die Handke nachhaltig beeinflusst haben. Die Reihe der von ihm verehrten amerikanischen Erzähler reicht von Walt Whitman, Henry David Thoreau und Nathaniel Hawthorne bis zu William Faulkner, Walker Percy und John Cheever – Schriftsteller, die er nicht zuletzt deshalb schätzt, weil in ihren Werken „keinerlei Kunstgriff oder Kniff“ (BAU 267) zu spüren sei. Das Gros der amerikanischen Literatur des späten 20. Jahrhunderts und der Gegenwart – namentlich die Romane von Philip Roth und Jonathan Franzen – erscheint ihm dagegen wie gut gemachtes Handwerk, das „einem Strickmuster, einem Schema“ folge:

Lesen ist doch ein Abenteuer. In einem Buch, auch in einem Gesellschaftsroman, muss sprachlich die Suchbewegung drin sein. Es gibt keine epische Literatur ohne lyrisches

20 Peter Handke, *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land*, Frankfurt am Main 1989, S. 26.

21 Peter Handke, *Der kurze Brief zum langen Abschied*, Frankfurt am Main 1972, S. 142.

22 Jürgen Egyptien, „Die Heilkraft der Sprache. Peter Handkes *Die Wiederholung* im Kontext seiner Erzähltheorie“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Peter Handke. Text + Kritik* 24 (5. Auflage), München 1989, S. 42–58, hier S. 43.

23 Peter Handke, *Versuch über den Stillen Ort*, Berlin 2012, S. 48f.

Element. Aber das ist aus der amerikanischen Literatur völlig verschwunden. Es muss Ausbrüche geben, ein beherrschtes Sichgehenlassen, nicht dieses rezepthafte Schreiben. Es muss vom Autor etwas ausgehen, ob das nun aus seiner Verlorenheit oder aus seinem Schmerz kommt. Wenn man beim Autor nur das Machen sieht, um das Wort Mache zu vermeiden, genügt das nicht.²⁴

„Mir fehlt das Wittern des Romanciers. Aber ich habe einen epischen Geist?“ (BAU 254): Gegen die amerikanische „Shortstoryhaftigkeit“, die „amerikanische Aufbereitung des Stoffes“ setzt Handke bis heute ein Schreiben, das „Abweichungen“ machen will und sich von „tief empfunden[en]“ Bildern leiten lässt.²⁵ Indem sein Schreiben die Abkehr vom „Romangehabe“²⁶ als permanente Anbindung an die „Überlieferung“²⁷ herausstellt, entfaltet es eine moderne Dialektik, der zufolge der radikale Bruch mit früheren Ordnungen ein „Begehren nach Ersatzordnungen“²⁸ freisetzt.

Angefangen mit dem programmatischen Aufsatz „Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms“ (1967), der von der Literatur „ein Zerbrechen aller endgültig scheinenden Weltbilder“ forderte und in Heinrich von Kleist, Gustave Flaubert, Fjodor Dostojewski, Franz Kafka, William Faulkner und Alain Robbe-Grillet auch gleich einige künftige Leitsterne benannte,²⁹ hat Handke sich im Laufe der Jahrzehnte seinen eigenen Kanon ‚großer‘ Literatur erschaffen. Beständig kreisen die Journale um die Frage, worin die ‚Größe‘ von Literatur denn eigentlich bestehe. „Ein großes Buch ist auch jenes, das einen dazu bringt, andere große Bücher zu lesen“ (FF 240), heißt es diesbezüglich einmal. Solche Bücher sind

24 Ulrich Greiner, „Eine herbstliche Reise zu Peter Handke nach Paris. ‚Erzählen‘, so sagt er, ‚ist eine Offenbarung““, Gespräch mit Peter Handke, in: *Die Zeit*, 25. November 2010.

25 Peter Handke/Michael Kerbler, *...und machte mich auf, meinen Namen zu suchen: Peter Handke im Gespräch mit Michael Kerbler*, Klagenfurt 2007, S. 35.

26 Peter Handke/Herbert Gamper, *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper*, Zürich 1987, S. 41.

27 Ebd., S. 147. Zum Begriff der „Überlieferung“ vgl. Peter Handke, *Über die Dörfer*, Frankfurt am Main 1981, S. 100.

28 Cornelia Blasberg, „Peter Handke und die ewige Wiederkehr des Neuen“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 38 (1997), S. 185–204, hier S. 204.

29 Peter Handke, „Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms“ [1967], in: ders., *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt am Main 1972, S. 19–28, hier S. 20. Vgl. PW 95: „Ich bin erlöst – seit ich mit fünfzehn William Faulkner las [...]“.

„durchleuchtet und luftig genug“,³⁰ um im Leser Gleichmaß,³¹ Staunen und Geduld (BAU 89)³² zu erzeugen, und machen doch zugleich „tatenlustig und tatenfreudig“ (BAU 250). Zurück bleibt ein Leser, der „nicht mehr einsam“ ist bzw. die Einsamkeit als „herrlich“ begrüßt: „Und der Leser fühlt sich schön werden – so schön, wie er ist“ (BAU 62f.). ‚Groß‘ und somit zitierfähig ist Literatur für Handke dann, wenn sie ästhetisch – vor allem durch den Rhythmus der Sätze³³ – fasziniert und sich dank ihrer „Form des Kindlichen“ (GU 123) allen Ideologien widersetzt. So konfrontiert sie den Leser mit einer „Suchbewegung“ (BAU 114) und lässt ihn „benommen“ und doch „erholt“ (GB 26) zurück. Damit der Literatur dies gelingt, muss die Architektur der Sätze beim Lesen jene „Verlangsamung (Stauung, Besänftigung)“ (GB 145) des Bewusstseins erzeugen, die nach Handke Voraussetzung für die produktive Kraft der Phantasie ist. Anstatt eine „im nachhinein zurechtarrangiert[e]“³⁴ Historie erzählen zu wollen, solle sich die Literatur auf das Gewöhnliche, Nebensächliche besinnen. Denn große Schriftsteller, so Handkes unerschütterlicher Anspruch, nähmen die „Verpflichtung der Alltäglichkeit“ (GB 80) ernst: „Alle Lektüre hat keinen Sinn, wenn sie nicht die Tagtäglichkeit lehrt (das ruhige Erleben der Tagtäglichkeit)“ (GB 225).

Dem Autor Peter Handke geht es darum, sich innerhalb dieser globalen Gemeinde Gleichgesinnter zu verorten, sich unter die „Großen“ zu mischen, wenngleich als „kleiner, kleiner Angehöriger“ (GU 210).³⁵ Handkes Werk gleicht mittlerweile einem „Echoraum der Fremd- und Selbstbespiegelungen“,³⁶ da der Beschäftigung mit dem Fremden immer auch das Bedürfnis innewohnt, Eigenes

30 Peter Handke/Jože-Jaki Horvat, *Noch einmal vom Neunten Land. Peter Handke im Gespräch mit Jože Horvat*, Klagenfurt/Salzburg 1993, S. 65.

31 Handke/Gamper, *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, S. 109.

32 Vgl. Handke/Kerbler, *...und machte mich auf, meinen Namen zu suchen*, S. 37f.

33 Vgl. Bartmann, *Suche nach Zusammenhang*, S. 124: „‚Hommage‘ an Stile anderer Autoren und Restauration einer Poetizität der Rede, die sich an klassischen Vorbildern orientiert, sind Aspekte des Zitierens bei Handke.“

34 Vorbildlich erachtet Handke in dieser Hinsicht Hermann Lenz' während des Nationalsozialismus angesiedelten Roman *Andere Tage* (1968). Peter Handke, „Jemand anderer: Hermann Lenz“ [1973], in: ders., *Als das Wünschen noch geholfen hat*, Frankfurt am Main 1974, S. 81–100, hier S. 97.

35 Immer wieder verzeichnet das Journal auch Momente der Dankbarkeit angesichts einer Lektüre: „Von Dürrenmatt ‚Das Versprechen‘ gelesen: ein Bedürfnis, sich zu bedanken; für den Entwurf eines nicht den Tatsachen gehorchenden Lebens“ (GW 129).

36 Gerhard Melzer, „Die immerwährenden Regentropfen im Wegstaub. Wieder gelesen: *Der kurze Brief zum langen Abschied*“, in: *literatur/a, Jahrbuch* 12 (2011), S. 78–80.

wiederzuerkennen. Handkes Lektüren der ‚Vorfahren‘ gestalten sich selten systematisch; im Sinne eines dichterischen ‚Ahnenkults‘³⁷ zielen sie vielmehr auf die Etablierung von geistigen Verwandtschaftsverhältnissen. Exemplarisch belegt dies Handkes Heidegger-Rezeption, die sich kaum als direkter ‚Einfluss‘ im Werk niederschlägt. Vielmehr erwartet er, in den Texten des Philosophen eine „theoretische Bestätigung“ der eigenen Schreibpraxis zu finden.³⁸ Generell zeichnen sich die intertextuellen Anspielungen bei Handke dadurch aus, dass sie dem schreibenden Subjekt Autorität verleihen und „den Dichter alten Typs“³⁹ in seiner Position stärken sollen. Wenn es in dem Roman *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* (1997) heißt, der Leser mittelalterlicher Epen könne sich sicher sein, dass dem Loblied auf eine Landschaft unmittelbar „ein Schreckensbild“⁴⁰ folge, ist damit ein ganz wesentliches Prinzip von Handkes Erzählen benannt, das den Hang zur Idyllik immer dann konterkariert, wenn am Horizont einer scheinbaren Friedenslandschaft Militärflugzeuge sichtbar werden oder die Regentropfen im Staub eines Feldwegs „Krater“ (IN 78) hinterlassen.

Dass Handke insbesondere jene Texte liest und zitiert, die ihn dazu anregen, seine Ideen von der angemessenen Wahrnehmung und Weitergabe der Welt zu überprüfen und fortzuentwickeln, veranschaulicht auch seine Beschäftigung mit den Briefen des englischen Romantikers John Keats. So zitiert er im Mai 1988 aus dem berühmten poetologischen Brief, den Keats am 22. November 1817 an seinen Freund Benjamin Bailey richtet:

37 Die Suche nach „Meinesgleichen“ ist durchaus als doppeldeutig zu verstehen: Handkes variierte Wiederholung jener Weltzugänge, wie sie die „Großen“ der Literatur-, Philosophie-, Religions-, Kunst-, Architektur- und Filmgeschichte entwickelt haben, verläuft parallel zum fortwährenden Dialog mit den familiären Vorfahren und der heilsamen Aufarbeitung der Dorfkindheit: „Ich bin ein Anhänger des Ahnenkults, ich möchte mit den Vorfahren in ein Gespräch kommen, weil das großartige Menschen waren, die zugrunde gegangen sind. Deswegen fühle ich mich ihnen verpflichtet, meinewegen.“ Greiner, „Eine herbstliche Reise zu Peter Handke nach Paris.“

38 Ulrich von Bülow, „Raum Zeit Sprache. Peter Handke liest Martin Heidegger“, in: Kinder (Hg.), *Peter Handke. Stationen, Orte, Positionen*, S. 111–140, hier S. 112. Ähnliches hat die Forschung für Handkes durchaus umfangreiche Nietzsche-Lektüre festgestellt: Michael Vollmer, *Das gerechte Spiel. Sprache und Individualität bei Friedrich Nietzsche und Peter Handke*, Würzburg 1995.

39 Anne-Kathrin Reulecke, *Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur*, München 2002, S. 80f.

40 Peter Handke, *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus*, Frankfurt am Main 1997, S. 72. (Nachfolgend zitiert unter der Sigle IN.)

„Sicher bin ich mir nur der Heiligkeit der Neigungen des Herzens und der Wahrheit der Imagination. Was die Imagination als Schönheit ergreift, das muß Wahrheit sein, ob es zuvor existiert hat oder nicht“ (John Keats); und weiter: „Ich (konnte) noch nie erfassen, wie man durch folgerndes Denken etwas als Wahrheit fassen kann“; und weiter: „Oh, alles für ein Leben der Empfindungen statt der Gedanken!“ (GU 181)⁴¹

Man könnte sich diese Sätze durchaus Handkes Journal als Motto vorangestellt denken, ist es doch die von Keats beschriebene, vor jeder begrifflichen Festlegung angesiedelte Konstellation von Wahrheit, Schönheit und dichterischer Imagination, die sein Werk nachhaltig prägt.

Die Traditionslinien, in die Peter Handke sich mit seiner „Frohbotschaft von der Erneuerungsfähigkeit der Welt“⁴² fortwährend einschreibt, entstehen stets aufs Neue durch den Zusammenhang der geborgten Motive und Konstellationen. Da die Beiträge des vorliegenden Bandes die rigorosen, auch im Spätwerk andauernden „Auf- und Umräumarbeiten am Kanon“⁴³ ausführlich behandeln, seien diese hier nur kursorisch beschrieben. Wie man aus Interviews und Journalen weiß, sind Handkes schriftstellerische Anfänge durch die Lektüre von Autorinnen und Autoren wie Patricia Highsmith, Georges Simenon und Raymond Chandler sowie den oben genannten Robbe-Grillet und Faulkner begleitet. Schon *Der kurze Brief zum langen Abschied* entwirft dann jenes Nebeneinander von Popkultur und Weltliteratur, das Handkes Lesen und Schreiben bis heute bestimmt. So steht diese Bildungsgeschichte auch nur teilweise im Zeichen von Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser* und Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich*; mit John Ford tritt als weiterer Lehrmeister jener amerikanische Western-Regisseur auf, dessen Filme erheblichen Einfluss auf Handkes Vorstellung eines epischen Storytellings ausgeübt haben.⁴⁴ In den siebziger Jahren fungieren insbesondere

41 Vgl. die von Handke zitierten Passagen im Original: John Keats, *Selected Letters*, hg. von Robert Gittings, Oxford 2002, S. 35–38.

42 Helmuth Kiesel, „Verklärung und Heilszuversicht. Peter Handkes ‚Über die Dörfer‘“, in: Jan-Heiner Tück/Andreas Bieringer (Hg.), *„Verwandeln allein durch Erzählen“: Peter Handke im Spannungsfeld von Theologie und Literaturwissenschaft*, Freiburg im Breisgau 2014, S. 55–68, hier S. 67.

43 Karl Wagner, „‚I’m not like everybody else‘. Handke und die Weltliteratur (in Auswahl)“, in: ders., *Weiter im Blues*, S. 206–220, hier S. 216.

44 Vgl. demnächst: Thorsten Carstensen, „Learning from John Ford: History, Myth, and Geography in the Fiction of Peter Handke“, in: Tim Zumhoff/Nicholas Johnson (Hg.), *Show, don’t Tell: Education and Historical Representations on Stage and Screen in Germany and the USA*, Bad Heilbrunn 2020.

Franz Kafka und Johann Wolfgang von Goethe als wesentliche Bezugspunkte für das Bedenken der eigenen ästhetischen Verfahren. In dem Filmbuch *Falsche Bewegung* (1975) dienen wiederum Gustave Flauberts *L'éducation sentimentale* und Joseph von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* als Begleittexte für Wilhelms Bildungsreise, und aus den Journalen wird ferner ersichtlich, dass zu Handkes Lektüren dieser Zeit auch so disparate Texte wie Homers *Odysee*, Jean-Jacques Rousseaus *Les rêveries du promeneur solitaire*, Henry James' *The Europeans* und Hermann Hesses *Unterm Rad* zählen.

Als Handke Ende der 1970er Jahre im Zuge seiner Schreibkrise nach Vorbildern für ein neues episches Erzählen sucht, das er mit Attributen wie ‚Ruhe‘, ‚Freude‘ und ‚Gleichmaß‘ kennzeichnet, treten Franz Grillparzer, Adalbert Stifter, Paul Cézanne und Baruch de Spinoza (*Die Lehre der Sainte-Victoire*, 1980) als Deutungsmuster und sinnstiftende Instanzen hinzu. Dass Handke Anfang 1979 auch Friedrich Hölderlins *Hyperion* intensiv rezipiert, weiß man nicht erst seit *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994), wo der „Leser“ sich allerdings von der Deutschtümeligkeit der Hölderlinschen Gedichte abgestoßen fühlt.⁴⁵ *Der Chinese des Schmerzes* (1983) ist in seinem Fokus auf die schöne Alltäglichkeit als Wiederbegegnung mit Vergils *Georgica* angelegt, die im Übrigen auch für *Die Wiederholung* (1986) einen wichtigen Intertext darstellen.⁴⁶ Konkrete Impulse für die Neuausrichtung der Erzählform gehen darüber hinaus nicht nur von den „URBILDER[N]“ (FF 113, Herv. i.O.) der Vorsokratiker aus, sondern auch von Homers Erzählweise, die „[j]ede noch so kleine Zwischenhandlung“ besingt (GB 85), und Thukydides' spezieller Art der chronologischen Verknüpfung (GB 227). Der antike griechische Historiker, dessen Vorbildfunktion bereits in der *Kindergeschichte* (1981) durchschien, wird zur Referenz für die Epopöen des Alltags, die Handke in *Noch einmal für Thukydides* (1990) sammelt. In der langen spanischen Reiseerzählung *Der Bildverlust* (2002) spielt Handke mit Bezügen auf Cervantes' *Don Quixote*;⁴⁷ neben den Texten der Mystikerin Teresa von

45 Peter Handke, *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*, Frankfurt am Main 1994, S. 487ff. (Nachfolgend zitiert unter der Sigle NB.) Zu einer zweiten einschneidenden Hölderlin-Lektüre kommt es zur Jahreswende 1987/88 (vgl. GU 27–67).

46 In der *Wiederholung* ist Handkes Arbeit an der Tradition besonders evident. Vgl. dazu Werner Michler, „Teilnahme. Epos und Gattungsproblematik bei Peter Handke“, in: Klaus Amann/Fabjan Hafner/Karl Wagner (Hg.), *Peter Handke. Poesie der Ränder*, Wien/Köln/Weimar 2006, S. 117–143, hier S. 119f.

47 Vgl. Georg Pichler, „Aber vielleicht haben die Ritterschaft und die Verzauberungen heutzutage andere Wege zu nehmen als bei den Alten“. Peter Handke und Cervantes“,

Ávila findet außerdem die arabische Tradition Eingang in dieses Epos. *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* (2004) fügt der Stoffgeschichte um die titelgebende Figur eine weitere Variation hinzu. Und in *Die morawische Nacht* (2008) wird wiederum dem österreichischen Dramatiker Ferdinand Raimund, diesem „Orakel“ und „Zauber Märchenschreiber“,⁴⁸ ein zentraler Platz in der Riege der Vorgänger zugewiesen; er gilt Handke vor allem als Referenz für das eigene Theaterschaffen.⁴⁹ In den mittlerweile fünf *Versuchen* ist die Liste der intertextuellen Verweise schließlich zu umfangreich, als dass man diese hier aufzählen könnte.

Besondere Bedeutung kommt Wolfram von Eschenbachs *Parzival* zu. Der mittelalterliche Roman ist, wie Katharina Pektor gezeigt hat, seit den 1980er Jahren durch „eher unterschwellige Rekurse auf Formen, Motive und Strukturen“⁵⁰ in Handkes Werk allgegenwärtig. Nicht um eine inhaltliche Wiederholung des Parzival-Mythos geht es Handke, sondern um die Aneignung zentraler Formenelemente des Romans, insbesondere seiner spezifischen ‚epischen‘ Erzählweise,⁵¹ die als ertragreiches Modell für jenes „Gaukelspiel“⁵² mit den Weltlandschaften erkannt wird, wie es die großen Reiseepen betreiben. Selbst in der *Obstdiebin* (2017), dem „Letzten Epos“, werden Wolframs Erzähllandschaften noch einmal evoziert. Die andere Achse der *Parzival*-Rezeption betrifft das Fragemotiv, mit dem Handke nicht nur im Theaterstück *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land* (1989), sondern auch in Erzählungen wie dem *Bildverlust* erkenntnistheoretische Aspekte ästhetisch realisiert, indem er ein „kontrolliert skeptisches, selbstbezügliches Fragen“⁵³ inszeniert.

Bereits in der *Lehre der Sainte-Victoire*, in der Handke die Begegnung mit dem Werk Cézannes in eine Erzählung von familialer und künstlerischer Soziali-

in: *Handkeonline* (30.1.2013), <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/pichler-2007.pdf> (Stand: 10.3.2019).

48 Peter Handke, *Die morawische Nacht*, Frankfurt am Main 2008, S. 364f. (Nachfolgend zitiert unter der Sigle MN.)

49 Handke/Kerbler, *...und machte mich auf, meinen Namen zu suchen*, S. 42.

50 Katharina Pektor, „Schütteln am Phantom Gottes‘. Handkes Wiederholung von Wolframs *Parzival*“, in: Kinder (Hg.), *Peter Handke. Stationen, Orte, Positionen*, S. 93–107, hier S. 93.

51 Vgl. ebd., S. 97f.

52 Peter Handke, *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*, Frankfurt am Main 2002, S. 243. (Nachfolgend zitiert unter der Sigle BV.)

53 Ebd., S. 102.

sation verwandelte,⁵⁴ zeigte sich, dass sich der „Mythos der Nachfolge“⁵⁵ keineswegs auf die literarisch-philosophische Tradition beschränkt. Die Notizbücher der späten achtziger Jahre machen die ganze Palette der Aneignung deutlich, wobei Handke immer wieder auch, wie Anja Pompe gezeigt hat, „aus dem Reservoir des Profanen“⁵⁶ schöpft. Zu den schönen Formen der Vergangenheit gehören neben den Filmen, die Handke in Kinos und auf Hotelzimmern sieht, auch die Lieder der unbeirrt aufgesuchten Jukeboxen. Somit verwundert es nicht, dass seine Texte immer wieder, ausdrücklich oder paraphrasiert, Klassiker des modernen Pops und Schlagers zitieren.⁵⁷ Darüber hinaus zieht es Handke zu den romanischen Sakralbauten Frankreichs und Spaniens, wo er in der aufmerksamen Betrachtung jener szenischen Darstellungen, wie sie beispielsweise an den Portalen der Kathedrale Saint-Trophime in Arles und der Kirche Santo Domingo in Soria zu bestaunen sind, die Prinzipien des eigenen Erzählens überdenkt.⁵⁸ Die Auseinandersetzung mit der Romanik, die ihren Niederschlag in zahlreichen ekphrastischen Beschreibungen und gelegentlichen Bleistiftskizzen findet, gestaltet sich nicht als kunsthistorische Rezeption, sondern als begeistertes Sich-Einfühlen in eine ästhetische Tradition, als deren Nachfolger und Vermittler sich der Autor selbst versteht. Das Betrachten der Kirchen und Klöster aus der Entfernung, die schrittweise Annäherung und schließlich das Studium der Reliefs und Wandmalereien – bei Handke wird all dies zum körperlichen Erlebnis.

Sich an der „Überlieferungskette“⁵⁹ abzarbeiten, heißt für Handke freilich auch, Elemente dieser Kette – etwa die oben erwähnten amerikanischen Gegenwartsautoren – bewusst aus der eigenen ästhetischen Ordnung zu verbannen. Während er Franz Grillparzer für „eine verehrungswürdige Gestalt“⁶⁰ hält und

54 Vgl. grundlegend Ingeborg Hoesterey, „Mit Cézanne auf der Hochebene des Philosophen. Der visuelle und philosophische Intertext in Handkes *Lehre der Sainte-Victoire*“, in: dies., *Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne*, Frankfurt am Main 1988, S. 101–129.

55 Rolf Günter Renner, *Peter Handke*, Stuttgart 1985, S. 158.

56 Anja Pompe, *Peter Handke. Pop als poetisches Prinzip*, Wien/Köln/Weimar 2009, S. 12.

57 Handkes Hinweis, er fühle sich „mehr den Sängern zugehörig als den Dichtern (Van Morrison, Neil Young, Bob Dylan, John Fogerty ...)“ (GU 419), sollte man ernst nehmen, macht dieser Widerstand gegen eine automatische Präferenz für den intellektuellen Höhenkamm doch einen wesentlichen Aspekt seiner Arbeit am Kanon aus.

58 Ausführlich dazu: Thorsten Carstensen, *Romanisches Erzählen. Peter Handke und die epische Tradition*, Göttingen 2013.

59 Wagner, „„I’m not like everybody else““, S. 214.

60 Handke/Kerbler, *...und machte mich auf, meinen Namen zu suchen*, S. 42.

Heimito von Doderer ihm als der einzige Österreicher gilt, der es „vielleicht *fast* geschafft hat“, episch zu schreiben,⁶¹ lehnt er Robert Musil ab, da dieser eben „überhaupt kein Epiker“ gewesen sei, sondern ein referierender „Essayist“.⁶² Thomas Mann gilt ihm derweil als „schrecklich schlechter Schriftsteller“, der in bürgerlicher Selbstgefälligkeit beim Schreiben stets seine „Gemeinde“ der Leser vor Augen gehabt habe.⁶³ Der „Sammler“ Peter Handke weiß also in der Tat ganz genau, wer und was für ihn und sein Tagewerk des Schreibens relevant ist – und wo die Grenzen zu ziehen sind: „Zum Schreiben gehört ein lyrischer Grund, der mich auffängt, oben und unten (Goethe und Hölderlin; aber nicht Kleist oder Büchner); es ist die Weltliebe“ (GB 246).

(NICHT) SICH MESSEN: DAS VORBILD GOETHE

„Natürlich: nicht sich messen an oder mit Goethe. Aber an ihm doch das eigene Maß finden“ (FF 523): Zweifelsohne nimmt das Werk Johann Wolfgang von Goethes in Handkes Lesekosmos eine herausragende Rolle ein, ist es doch ein verlässlicher Lebensbegleiter bzw. „Reiseerhalter“ (GB 194) und eine stetig sich erneuernde Inspirationsquelle: „Mit Heraklit kann man sagen: Mit jeder Goethe-Lektüre steigt man in einen anderen Fluss.“⁶⁴ Dabei fungiert die Weimarer Instanz nicht als strenger Maßstab, sondern als „schwergewichtige ästhetische Orientierungsgröße“ einerseits und „literaturpolitische Beglaubigungsinstanz“ andererseits.⁶⁵ Die Texte dieses oft spielerischen „Angeber[s]“⁶⁶ halten das Koordinatensystem bereit, innerhalb dessen Handke Ende der siebziger Jahre seine Wende

61 Ebd., S. 48 (Herv. i.O.). Vgl. GW 312: „Zeichen eines großen Schriftstellers (Doderer): man nimmt von ihm auch praktische Ratschläge für den Alltag an“.

62 Handke/Kerbler, *...und machte mich auf, meinen Namen zu suchen*, S. 48f. Zu Handkes vehementer Musil-Kritik vgl. Karl Wagner, „Musil und Handke: kein Vergleich“, in: ders., *Weiter im Blues*, S. 235–250.

63 Peter Handke/André Müller, *André Müller im Gespräch mit Peter Handke*, Weitra 1993, S. 63f.

64 Von Bülow, „‘Wait and see!’ Peter Handke im Gespräch“, S. 49. Vgl. PW 41: „Wenn ich Goethe lese, habe ich auch Lust zu den eigenen Sachen (auch diese nachzulesen); er macht sie nicht nichtig, wie das so viele Zeitungssätze tun.“

65 Norbert Christian Wolf, „Der ‚Meister des sachlichen Sagens‘ und sein Schüler. Zu Handkes Auseinandersetzung mit Goethe in der Filmerzählung *Falsche Bewegung*“, in: Amann/Hafner/Wagner (Hg.), *Poesie der Ränder*, S. 181–199, hier S. 183.

66 Von Bülow, „‘Wait and see!’ Peter Handke im Gespräch“, S. 53.

zum Klassischen einleitet.⁶⁷ Goethe ist damals einer jener „Retter“ (GB 170), die Wege aus der Schreibkrise weisen, sein Werk ist monumental und einladend zugleich: „Ich stellte mir gerade vor, daß [...] man seine Tage ganz mit Goethe verbringen könnte, und daß es im Leben nichts Besseres gäbe als das.“ (GB 167) Die vor diesem Hintergrund formulierte Maxime hat ihre Gültigkeit auch Jahrzehnte später nicht verloren: „Bei Goethe bleiben (auf ihm bestehen)“ (GB 233).

Wie die Forschung hinlänglich gezeigt hat, sind nicht wenige Texte Handkes als Umschreibungen und Anverwandlungen von Themen und Konstellationen gestaltet, die dem Werk Goethes entnommen sind.⁶⁸ Erstmals zeigt sich diese „affirmative intertextuelle Bezugnahme“⁶⁹ in der Filmerzählung *Falsche Bewegung*, indem der Text ein an der Ästhetik Goethes geschultes Wahrnehmungskonzept zur Schau stellt, das sich aus einer „ganzheitlichen Erkenntnisbewegung“⁷⁰ ableitet; strukturelle Goethe-Bezüge sind aber beispielsweise auch noch in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* zu erkennen. Ferner ließe sich Handkes Projekt der Dauer als Anknüpfung an Goethes in der *Farbenlehre* formulierte Vorstellung „einer Art Naturlangsamkeit“ verstehen, mit der „stationäre Völker“ wie die alten Ägypter bei der Beherrschung von Techniken wie der Färberei einen Grad der Vollkommenheit erreicht hätten, der für „schnell vorschreitende“ Völker mit höherer theoretischer Bildung unerreichbar sei.⁷¹ Und schließlich folgt

67 Vgl. zur Bedeutung Goethes in diesem Zusammenhang das Resümee von Höller, *Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945*, S. 60–68. Vgl. außerdem Anke Bosse, „„Auf ihrer höchsten Stufe wird die Kunst ganz äußerlich sein“: Goethe bei Handke“, in: dies./Bernhard Beutler (Hg.), *Spuren, Signaturen, Spiegelungen: Zur Goethe-Rezeption in Europa*, Köln/Weimar/Wien 2000, S. 381–397 sowie Georg Pichler, „Der Goethesche Nachvollzug des Schriftstellers auf Erden“. Handke und Goethe“, in: Kastberger (Hg.), *Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*, S. 281–293.

68 Mit Handkes intertextuellen Reaktionen auf Goethes Werk haben sich u.a. beschäftigt: Nikolas Immer, „Goethes Erben. Wahlverwandtes bei Handke, Walser, Wellershoff“, in: Helmut Hühn (Hg.), *Goethes „Wahlverwandtschaften“*. *Werk und Forschung*, Berlin/New York 2010, S. 459–475, hier S. 462–465; Juliane Vogel, „Wirkung in die Ferne“. Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* und Goethes *Wanderjahre*“, in: Amann/Hafner/Wagner (Hg.), *Poesie der Ränder*, S. 167–180; John Pizer, „Goethe’s Presence in Handke’s *Langsame Heimkehr* Tetralogy“, in: *Michigan Germanic Studies* 17:2 (1991), S. 128–145.

69 Wolf, „Der ‚Meister des sachlichen Sagens‘ und sein Schüler“, S. 183.

70 Ebd., S. 191f.

71 Johann Wolfgang von Goethe, *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre* [1810], in: ders., *Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. 14: *Naturwissenschaftliche Schriften*

Handkes Poetologie auch der bei Goethe angelegten Vorstellung, dass ein Kunstwerk „um sein selbst willen“ zu erschaffen sei, „aus einem frommen Begriff, unbekümmert um den Effekt“.⁷²

Vor allem die in die Journale aufgenommenen Zitate – aus den *Maximen und Reflexionen*, aber auch aus den Romanen⁷³ und Dramen – belegen die intensive Auseinandersetzung mit Goethes Schriften. Handke bewundert nicht nur Goethes Fähigkeit zur Aufmerksamkeit (GB 8) und seine Kenntnis von Materialien (GB 9); er sieht bei ihm auch den epischen Leitgedanken vorgeprägt, der in den großen Reiseerzählungen des Spätwerks zum Ausdruck kommt, nämlich dass die „allesumfassende Kunst“ darin bestünde, „von sich selber märchenhaft zu erzählen“ (FF 307). Ebenso führt er die Überzeugung, die Dichtung müsse „aus Bildern im Rhythmus“⁷⁴ entstehen, auf Goethe zurück. An Goethe das eigene Maß zu finden, heißt für Handke, die geduldige Anschauung und Beschreibung alltäglicher Dinge zur genuinen Kunst-, wenn nicht gar Lebensaufgabe zu erheben:⁷⁵ „In der Anschauung leben, länger und länger am Tag; das wäre eine Entwicklung“ (PW 46). Sie ist die Basis für Handkes Neuausrichtung seiner Ästhetik im Zuge der *Lehre der Sainte-Victoire*. Auch bei Handke ist die Geduld die wichtigste Tugend des Künstlers, der „vielleicht jahrelang“ warten müsse „auf die Offenbarung des Geheimnisses“ (FF 65) – auf einen Augenblick, da sich die Phänomene dem Schauenden zeigen, ohne sich diesem unterzuordnen. Den wartenden Betrachter überrascht die Welt als „Ort des Geschehens“;⁷⁶ an dem das Subjekt eine „seltsame Heimatlichkeit und Freundschaftlichkeit“⁷⁷ spürt und von den Dingen belebt wird.⁷⁸

II, 9., durchges. Auflage, München 1994, S. 7–269, hier S. 13. Diesen Hinweis übernehme ich von Dorothee Fuß, „*Bedürfnis nach Heil*“. *Zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauß*, Bielefeld 2001, S. 28f. Fuß erkennt darüber hinaus in Valentin Sorgers subjektiver Lektüre der Landschaft in *Langsame Heimkehr* eine Anspielung auf die Zuwendung zur Naturgeschichte, wie sie in Goethes Aufsätzen zur Geologie zum Ausdruck kommt (ebd., S. 26–28).

72 Goethe, *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre*, S. 261.

73 Vgl. etwa die Lektüre von *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, BAU 62–77.

74 Von Bülow, „‘Wait and see!’ Peter Handke im Gespräch“, S. 52.

75 Vgl. Rolf Günter Renner, „Literarische Innerlichkeit. Naturgefühl und ästhetische Anschauung bei Goethe und Handke“, in: *Text und Kontext* 1/1982, S. 9–46.

76 Peter Handke, *Noch einmal für Thukydides*, Salzburg/Wien 1995, S. 91.

77 Ebd., S. 101.

78 Grundlegend hierzu: Carsten Zelle, „Parteinahme für die Dinge. Peter Handkes Poetik einer literarischen Phänomenologie (am Beispiel seiner Journale, 1975–1982)“, in:

Handkes Lob auf die emphatische Anschauung der „sichtbaren Dinge“, die Bedingung dafür ist, dass die Welt dem Menschen „Beistand, Aufenthalt und Schatz“ werden kann,⁷⁹ offenbart die geistige Nachkommenschaft, auf die seine Texte seit Ende der siebziger Jahre rekurrieren. Mit dem Grundsatz, dass Denken und Reflexion der Anschauung entspringen sollen, schreibt sich Handke in die Tradition Goethes ein, dessen Mahnung aus der Farbenlehre er mehrfach zitiert: „Man suche nur nichts hinter den Phänomenen, sie selber sind die Lehre“ (GB 82). Goethe hatte schon im elften Buch von *Dichtung und Wahrheit* darüber reflektiert, dass sein Zugang zu einem Verständnis der Welt auf der Komplementarität von sinnlicher Wahrnehmung und Erkenntnis fuße. Vor dem Hintergrund seines Straßburger Architekturerebnisses hatte er betont, stets „durch Anschauen und Betrachten der Dinge erst mühsam zu einem Begriffe gelangen“ zu können.⁸⁰ Der Auffassung Goethes, dass ein solcher Begriff „vielleicht nicht so auffallend und fruchtbar gewesen wäre, wenn man mir ihn überliefert hätte“,⁸¹ folgt auch Handkes poetologisches Programm des handelnden Zuschauens, das an der Rettung des Sichtbaren teilhat und „[i]n die Gegenwart Glanz hineinbringen“ (GB 180) will. Handkes Überzeugung, ein tieferes Verständnis der Welt aus der sinnlichen Erfahrung der Phänomene ableiten zu können, erinnert an Goethes Bestreben, formuliert 1786 in einem Brief an Friedrich Heinrich Jacobi, „mein ganzes Leben der Betrachtung der Dinge zu widmen die ich reichen und von deren essentia formali ich mir eine adäquate Idee zu bilden hoffen kann“.⁸²

Euphorion 97:1 (2003), S. 99–117, hier S. 106. Vgl. zur phänomenologischen Methode Handkes außerdem Jürgen Wolf, *Visualität, Form und Mythos in Peter Handkes Prosa*, Opladen 1991, S. 132–164 und S. 174–180.

79 Die affirmativ eingesetzten Zitate stammen aus Philippe Jaccottets Essay *Der Spaziergang unter den Bäumen*. Peter Handke, „Langsam im Schatten: der Dichter Philippe Jaccottet“ [1988], in: ders., *Meine Ortstafeln. Meine Zeittafeln. 1967–2007*, Frankfurt am Main 2007, S. 358–370, hier S. 361.

80 Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, in: Ders., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde., hg. von Hendrik Birus u. a., Frankfurt am Main 1987ff., Band XIV, S. 544.

81 Ebd.

82 Goethe, *Sämtliche Werke*, II. Abteilung, Band II, S. 629. Dem schauenden Menschen, insistierte Goethe noch im Jahr 1827 in einer Besprechung von Jacobis Briefwechsel, offenbarten sich deshalb „die geheimsten Gesetze“ der Welt: „In dieser Consequenz des unendlich Mannichfaltigen sehe ich Gottes Handschrift am allerdeutlichsten.“ Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, 143 Bände. Weimar 1887–1919. Nachdruck München 1987, hier Band XXXXII, 2, S. 85. Vgl.

Der Kluft, die sich zwischen ihm und dem Ahnherrn auftut, ist sich Handke schon früh bewusst. An Goethes Naturbeschreibungen, so heißt es in der *Geschichte des Bleistifts*, sei zu spüren, „wie frisch die Landschaft damals noch war; so daß die einfachsten Wörter genügten, das bloße Benennen und ‚Ansa-gen‘“ (GB 169). Anders als wenige Jahre später bereits Hölderlin habe Goethe sich noch nicht im Gestus der Beschwörung mitteilen müssen (ebd.). Dass der Schriftsteller der Spätmoderne den zu beschreibenden Raum zuallererst konstruieren muss, da ihm die naive „Raumgewissheit“,⁸³ mit der Goethe sich Landschaften widmen konnte, nicht mehr zur Verfügung steht, ändert nichts an der Gültigkeit seines Unterfangens: „Goethe stand der Raum, in den er hineinschreiben konnte, im großen und ganzen frei da; einer wie ich muß diesen Raum erst schreibend schaffen (wiederholen), daher ist das, was ich tue, vielleicht lächerlich? Nein.“ (PW 75)

LESEN ALS BEKRÄFTIGUNG DER GEGENWART

Das Lesen gilt Peter Handke als „Welterfahrung“ und „Urerfahrung“, die schon der Jurastudent während der Vorlesungen „in den hinteren Reihen“ machte, bei der Lektüre von Eugène Ionesco, Anton Tschechow, Arthur Miller und Tennessee Williams.⁸⁴ So ist das Lesen bei Handke, wenn es provokativ als ‚nutzlos‘ apostrophiert wird, wohl auch als bewusster Widerstand gegen die provinzielle Herkunft zu verstehen, in der manch einer das Lesen tatsächlich als „tendenziell gefährliche Beschäftigung“ verstanden haben mag, wie Evelyne Polt-Heinzl anmerkt: „Es lenkt von der Arbeit ab und bringt auf dumme Ideen.“⁸⁵ Schon als 21-Jähriger rezensierte Handke für das ORF Landesstudio Steiermark in der Sen-

Peter Handke/Peter Hamm, *Es leben die Illusionen. Gespräche in Chaville und anderswo*, Göttingen 2006, S. 31f., wo Goethe als Vorbild für ein Erzählen genannt wird, das auf der Anschauung fußt: „Wie Goethe sagt: Du mußt einmal anfangen mit der Anschauung, und aus der Anschauung ergibt sich das Denken, die Reflexion, das Zusammendenken und vielleicht sogar das Theoretisieren, nicht?“

83 Torsten Hoffmann, *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß)*, Berlin 2006, S. 72.

84 Peter Handke/Thomas Oberender, *Nebeneingang oder Haupteingang? Gespräche über 50 Jahre Schreiben fürs Theater*, Berlin 2014, S. 34.

85 Evelyne Polt-Heinzl, „Der Leser als *der Lebendige*“, in: Katharina Pektor (Hg.), *Peter Handke. Dauerausstellung Stift Griffen*, Salzburg/Wien 2017, S. 84–85, hier S. 84.

dung „Bücherecke“; zwischen 1964 und 1966 entstanden 16 Radiofeuilletons, in denen er sich Werken von Roland Barthes, John dos Passos oder Martin Walser widmete, während er gleichzeitig die Schablonenhaftigkeit journalistischer Sprache thematisierte.⁸⁶

In nahezu allen epischen Erzählungen Handkes trifft man auf aufmerksame Leserinnen und Leser, die der „tägliche[n] Schrift“ (LSV 9) bedürfen. Das Lesen gehört bei Handke zu jenen „Riten oder selbstgegebene[n] Vorschriften“ (IN 43), mit denen die Charaktere ihren Alltag strukturieren. Das wirkliche Lesen, das sich durch die Lektüre der richtigen Bücher immer wieder neu einüben lässt (FF 85), ist für Handke „das große Innehalten und dann Innwerden“ (GU 212). Es fungiert als Chiffre für jenen Zustand der Offenheit, in dem der Mensch in der epischen Welt aufgeht und „das Rauschen“ vernimmt, „auch wenn kein Rauschen hörbar ist – und auch wenn du gar nicht tatsächlich liest“ (BAU 39). Zugleich umfasst der Akt des Lesens gerade bei Handke, wie Katharina Pektor zeigt, die ganze etymologische Bandbreite des Wortes: Das Lesen ist demnach ein „Gewahrwerden und Vergegenwärtigen von Formen durch Sprache“.⁸⁷ Der staunende Blick Handkes ist der des Lesenden, der die Schrift der Welt zu „entziffern“ trachtet, ohne sich dabei auf eine definitive „Entzifferung“ festzulegen (BAU 250). So kann der Erzähler im *Versuch über den Stillen Ort* eine öffentliche Toilette als System von „geometrischen“ Formen ‚lesen‘, um es als „Raumvermesser“ zu erfassen und weiterzugeben.⁸⁸

Das Lesen wirkt in Handkes Texten als Gegenmittel zu jener beschleunigten Übermittlung von Nachrichten, als deren Sinnbild der Autor immer wieder die Tageszeitung angeführt hat.⁸⁹ Wer aufmerksam liest, übt sich in Achtsamkeit

86 Zu Handke als ‚Literaturkritiker‘, der die Probleme der Gattung reflektiert, vgl. Lothar Struck, „Der Begleitschreiber. Einige Bemerkungen zum Kritiker und Leser Peter Handke“, in: ders., *Erzähler, Leser, Träumer. Begleitschreiben zum Werk von Peter Handke*, mit einem Vorwort von Klaus Kastberger, Klipphausen 2017, S. 13–27.

87 Katharina Pektor, „Lesen“, in: dies. (Hg.), *Peter Handke*, S. 80–83, hier S. 80.

88 Handke, *Versuch über den Stillen Ort*, S. 81.

89 Vgl. GU 470: „Eines weiß ich: Die Welt im Gehen, Schauen, Bedenken, Betrachten, Weitergehen stellt sich anders dar als die Welt in den Zeitungen“. Handkes epische Geschichten spielen denn auch, wie es in *In einer dunklen Nacht* ausdrücklich heißt, nicht in der „Zeitungszeit“ (IN 75). Zur Verachtung des Zeitungslesens bei Handke vgl. Wagner, „Handke als Leser“, S. 198. Auch mit seiner Polemik gegen die mediale Beschleunigung und Zuspitzung von Wirklichkeit schreibt sich Handke gewissermaßen in die Tradition ein, galt die Tageszeitung doch schon bei ihrer Einführung am Ende des 18. Jahrhunderts als ein Sinnbild für gesellschaftliche Dynamisierung.

und lernt, der „verfluchte[n] Aktualität“, wie es in der Erzählung *Kali* heißt, „das Leben“ entgegenzusetzen.⁹⁰ „Es gibt ein Lesen, das übergeht in ein Lauschen; auf ein solches Lesen bin ich aus“ (FF 355). Handkes Figuren tragen Bücher bei sich, in denen sie sich jederzeit, selbst im größten Lärm, vertiefen können, als existiere ihre Umwelt überhaupt nicht. Gerade um die Idee eines Lesens, mit dem man der Welt entfliehen könnte, geht es bei Handke indes nicht. Seine Figuren lesen, um sich neu mit der Welt, deren Orten und Dingen zu verbinden. „Nichts, was besser beim Schauen hilft und es lenkt, als das gute Lesen, Wort für Wort“ (FF 386), lautet die vielfach variierte Maxime. In dem Stück *Das Spiel vom Fragen* ist es der Mauerschauer, der nach der Lektüre des japanischen Dichters Matsuo Basho verkündet: „Also lesen! Zwar gibt die Wissenschaft dem Volksmund recht, Lesen verderbe die Augen, aber ich habe es anders erfahren. Kein beweglicheres und schärferes Schauen als durch das Lesen. Ganz Auge. Hervor, Buch, Frucht und Keim des Lichts!“⁹¹

Das Lesen als „Existenzform“⁹² ist für Handke weder Zeitvertreib noch Weltflucht, sondern „verstärktes Dasein“ (FF 350), denn: „Das Buch verlängert die Sonne ins innerste Herz“ (FF 351). Dem Akt des Lesens wird dabei die Kraft einer alltäglichen Erleuchtung zugeschrieben, die den Lesenden transformiert, indem sie zugleich den Raum belebt, in dem das Lesen stattfindet:

Gestern, beim Lesen am Felsfenster morgens, fühlte ich mich in einem Licht- und Farbenraum, der das ganze verzweigte Haus, bis in die hintersten Kammern und Nischen, erschloß, und ich, lesend, war die diesem Raum entsprechende Farben- und Licht-Komplementärfigur, eine Form festen Lichts bis in die innersten Gehirnwindungen. (FF 360)

Lesen heißt für Handke, dass der „Sonnengeruch“ aus dem Buch steigt (BAU 11). Der Bezug auf die Tradition des mittelalterlichen Epos ist in dem Roman *In einer dunklen Nacht* darum keineswegs nostalgisch motiviert; vielmehr ermöglicht das Lesen im *Iwein* die „tägliche Raumfahrt“ (GB 176) zu den Naturdingen und frischt damit – in Analogie zum Projekt der tätigen Erinnerung – den Sinn für die Gegenwart auf. Dem namenlosen, „lesehungrige[n] Apotheker“ (IN 114),

Hartmut Rosa, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt am Main 2005, S. 191f.

90 Peter Handke, *Kali. Eine Vorwintergeschichte*, Frankfurt am Main 2007, S. 57.

91 Handke, *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum Sonoren Land*, Frankfurt am Main 1989, S. 89. Entsprechend gilt im Umkehrschluss: „Er hat sich die Augen verdorben vom Nicht-Lesen“ (BAU 41).

92 Polt-Heinzl, „Der Leser als *der Lebendige*“, S. 84.

dem die Lektüre das nahrhafte und durch nichts zu ersetzende „Morgenbrot“ (ebd.) ist, helfen die Beschreibungen der Sommerlandschaft in Chrétien de Troyes' französischer Fassung des *Yvain*, „die jetzige, heutige Sommerwelt“ zu erkennen, sie „klarer vor Augen“ zu sehen (IN 47). So wie er sich „bis in die Scheitelspitzen“ (IN 46) massiert fühlt, wenn er barfuß über die Wurzelrillen und Buheckern des Waldbodens schreitet, ist auch das Lesen der „mittelalterlichen Ritter- und Zauberepen“ (IN 47) eine Strategie, um jenem meist zur Mittagszeit einsetzenden Gefühl der Entfremdung, das viele Protagonisten Handkes erleben, zu begegnen. Im Lesen fühlt sich auch der Apotheker bereit „zur nächsten Aventüre“ (ebd.). Kann es also überraschen, dass dieser unwahrscheinliche Held, nachdem er rasch „noch eine Seite im Epos“ (IN 75) gelesen hat, prompt – kaum dass er sich, ganz der moderne Ritter, hinter das Lenkrad seines Autos geschwungen hat – zum Protagonisten einer kontemporären Aventüre gerät?

Auch in *Kali* ist es mit Chrétien de Troyes' *Lancelot* ein mittelalterlicher Artusroman, dessen Lektüre paradoxerweise ein anderes Bild unserer Gegenwart, verankert in der Vorstellung einer langen Dauer, sichtbar macht:

Aber das ist ja von jetzt! Das handelt ja klar von heute. Und ich dachte, es gehe um Längstvergangenes. Es ist die Geschichte von Europa, dem anders aktuellen, von unserem Europa. Jeder noch so kleine Landstrich, von dem das Buch erzählt, jede Furt durch einen Bach, jede Brücke, jede Passhöhe, jeder Nebenweg, jeder Viehsteig ist jeweils das ganze Europa, steht, liegt, fließt, verläuft in ganz Europa. Und in dieses von damals bis jetzt, und jetzt, andauernde unsrige Europa ist Deutschland ebenso eingebettet wie Flandern, wie die Pyrenäenhalbinsel, wie die Karpaten, wie Konstantinopel.⁹³

Eine schöpferische Bekräftigung der Gegenwart bewirkt das nächtliche Lesen – als „Sich-in-die-Welt-hinaus-Lesen“ (BV 174) – auch für die Bankfrau in *Der Bildverlust*. Weit entfernte Dinge werden auf wundersame Weise hörbar, die Dinge im Umkreis zeigen sich in ihren Einzelheiten und gar wie „augenblicks neugeschaffen“ (BV 175):

Da stand der Stuhl, mitsamt seinen Holzwurmlöchern. Dort bog sich die Türklinke. Dort lehnte, lehnte wie nur je, die Leiter, was für eine Erfindung, eine Leiter! Auf der Landstraße der Milchlastwagen mit den enggeschichteten, aneinanderklickenden vollen Milchkannen [...]. Im hintersten Horizont der aufratternde Zug – schon die längste Zeit unterwegs, doch hörbar geworden erst jetzt durch ihr Lesen [...]. (BV 174)

93 Handke, *Kali*, S. 43f.

Als Vorbild für ein Schreiben, dem es gelingt, die Welt so zu versprachlichen, dass sie dem Leser in authentischen Bildern neu vor Augen steht, evoziert Handke die *Georgica* Vergils – jenes Lehrgedicht über den Landbau, das dem Leser überlieferte Regeln für die Bewirtschaftung der Natur an die Hand gibt. In *Der Chinese des Schmerzes* ist es der Sprachkundler und Hobby-Archäologe Andreas Loser, der regelmäßig „am Ende des Tages, langsam, Wort für Wort“⁹⁴ einige Zeilen aus dem Gedicht liest.⁹⁵ Ihn fasziniert vor allem Vergils begeisterte Versprachlichung der in ihrer inneren Gesetzmäßigkeit erfassten Natur sowie der „friedlichen Gerätschaften“, mit deren Hilfe der Mensch die Erde kultiviert: „die Sonne, der Erdboden, die Flüsse, die Winde, die Bäume und Büsche, die Nutztiere, die Früchte (mit den Körben und Krügen), die Geräte und Werkzeuge“ (CH 44). Die Lektüre Vergils ermöglicht Loser eine doppelte Weltaneignung. Zum einen wird ihm, dem heutigen Leser, die im antiken Gedicht beschriebene Welt dadurch wiederholbar, dass es Vergil in seinem Schreiben gelungen sei, „das dem Ding gerechte Beiwort“ zu finden: „die langsamwüchsigen Ölbäume, die leichte Linde, der helle Ahorn, die harte Hasel, der lockere Mergel, der feurige Ostwind, der klärende Nordwind, der tauspendende Mond“ (CH 45; vgl. FF 80). Demnach steht dem antiken Dichter jener naive Zugang zur Natur offen, den Handkes Erzähler sentimentalisch zurückerobern müssen. Damit hängt auch der zweite Effekt des Vergil-Erlebnisses zusammen, denn das Lesen – also der Umweg über eine Archäologie der schönen Formen – führt Loser zur Ergriffenheit von den eigentlich nur noch banalen Dingen seiner eigenen Gegenwart: „Im Aufschauen bog gerade ein Auto von irgendwoher auf die Kanalbrücke, welches dank der Verse Vergils jetzt von einem besonderen Blau schimmerte“ (CH 46).

„Lesen zur Ablenkung? Ja! Um aus der Ablenkung zurückzukehren. Zurückzukehren wohin? Zurückzukehren (siehe: ‚die Kunst als die wesentliche Ablenkung‘)“ (BAU 178) Die ‚Leserlangsamkeit‘ führt bei Handke mithin nicht fort vom Wesentlichen, sondern lenkt die Aufmerksamkeit vielmehr zurück zu den Menschen und ihren alltäglichen Verrichtungen. Das Lesen sorge für eine „Bekräftigung und Steigerung des Hierseins“ (GU 553), verspricht darum die programmatische Notiz auf der letzten Seite des Reisejournals *Gestern unterwegs*, das zugleich ein Lesetagebuch ist.

94 Peter Handke, *Der Chinese des Schmerzes*, Frankfurt am Main 1983, S. 42. (Nachfolgend zitiert unter der Sigle CH.)

95 Zur Vergil-Lektüre vgl. Barbara Feichtinger, „‚Glänz mir auf, harte Hasel‘. Zur *Georgica*-Rezeption in Peter Handkes *Der Chinese des Schmerzes*“, in: *Arcadia* 26 (1991), S. 301–321.

DAS VERSTREUTE VOLK: HANDKES LESERFIGUREN

„Der erleuchtet-leuchtende Leser: Ideal“ (BAU 171): Diese Sentenz verweist auf die doppelte Funktion, die Handke dem Lesen von Beginn an zugeschrieben hat. *Erleuchtet* ist der Leser, da der Prozess des Lesens nicht nur die Wahrnehmung der Außenwelt schärft, sondern auch den Blick für die eigenen Sehnsüchte und Bedürfnisse sensibilisiert: „Mitgehen und den eigenen Weg zu sehen, das ist Lesen.“⁹⁶ Das Lesen verleiht der Erforschung des eigenen Ichs einen größeren, produktiven Rahmen und wirkt somit identitätsbildend: „,Und‘: Lektüre des Buches und Lektüre des Selbst“ (BAU 194). Diese Konstellation prägt Handkes Werk von Beginn an. Schon im frühen „Elfenbeinturm“-Aufsatz hatte er eingangs erklärt, dass erst die Literatur ihm sein Ich zu Bewusstsein gebracht und ihm gezeigt habe, dass dieses Selbstbewusstsein „kein Einzelfall, kein Fall, keine Krankheit“⁹⁷ sei. Die dort formulierte Einsicht, er habe sich immer schon „von der Literatur verändern lassen“⁹⁸, entfaltet Handke einige Jahre später in *Der kurze Brief zum langen Abschied*, wo sich der Protagonist, wie oben angedeutet, auf seiner Bildungsreise an literarischen (und cineastischen) Vorbildern orientiert. Wenn der ideale Leser darüber hinaus auch *leuchtet*, so ist damit auf das charakterbildende Potential⁹⁹ einer täglichen Schrift verwiesen, die das Ich beflügelt und begeistert, es innerlich erfüllt: Durch das Lesen „beseelt sich“ die Seele „und wird beseelt“ (BAU 157). Das Lesen der richtigen Bücher – aber auch die ‚Lektüre‘ von Filmen, Gemälden, Bauwerken und Landschaften – eröffnet Möglichkeitsräume. Indem der Lesende das Gelesene zum Anlass dafür nimmt, seine eigene Geschichte neu zu bedenken, erlebt er „Expeditionen an Ort und Stelle“, die dem Ich durchaus gefährlich werden können, denn sie führen entweder „aufs offene Meer“ oder direkt in „die Jauchengrube, wo du ersäufst“, wie die Mutter in *Immer noch Sturm* warnt.¹⁰⁰

An das Lesen ist bei Handke auch die Idee der „Brüderlichkeit“¹⁰¹ geknüpft, bilden doch die Repräsentanten des „verstreuten, verborgenen Volk[s] der Leser“ (LSV 89) eine alternative Gemeinschaft, die dem vereinzelt Menschen

96 Handke/Hamm, *Es leben die Illusionen*, S. 87.

97 Handke, „Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms“, S. 19.

98 Ebd.

99 Vgl. hierzu Lothar Struck, „,Wie soll man leben?‘, Volk der Leser‘, Enklave, Familie – Peter Handke und das menschliche Zusammenleben“, in: ders., *Erzähler, Leser, Träumer*, S. 115–146, hier S. 124.

100 Peter Handke, *Immer noch Sturm*, Berlin 2010, S. 49.

101 Handke/Gamper, *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, S. 109.

der Moderne eine Ersatzheimat bietet.¹⁰² Der Utopie des Erzählkollektivs, wie es etwa in *Die morawische Nacht* aufgerufen wird, korrespondiert somit die Erinnerung an „den oder die Lesenden“ im nächtlichen Haus, die im Journal eine charakteristische Erhöhung erfährt, ist sie doch „das reinste, klarste, schönste Bild der Menschheit“ (FF 361f.). Zahlreich sind in Handkes Erzählungen die Beschreibungen von allein Lesenden, die man sich als Bestandteile einer epischen „Phänomenologie des Lesens“¹⁰³ denken könnte, wobei das Lesen immer auch als körperliche Tätigkeit verstanden wird. In *Die Abwesenheit* (1987) ist es der Soldat, der solchermaßen als Leser charakterisiert wird:

Der Leser zeigt sich als Handwerker, ebenso wie seine Kleidung, gerade noch ungewohnt an dem bis dahin ständig Uniformierten, sich nun sehen läßt als das entsprechende, dem Lesen den Raum verschaffende Gewand: Unter dem Leser-Rock hebt sich der Brustkorb, verbreitern sich die Schultern, und am Hals, dessen Adern anschwellen, kann der Perlmutterknopf des Leser-Hemds schimmern. Die Augen des Lesers sind schmal und in den Winkeln geschweift, wie verlängert hinauf in die Schläfen, so als bildeten die doch nahen Buchstaben und Wörter einen sehr fernen Horizont. An diesen Augen wird deutlich, daß nicht er das Buch aufnimmt, sondern das Buch umgekehrt ihn; allmählich geht er auf es über, bis er – die Ohren legen sich förmlich zurück – in ihm verschwunden und ganz Buch geworden ist. Dort wird es heller Tag sein, und ein Reiter wird an der Furt des Rio Grande stehen. (AB 102f.)

In *Mein Jahr in der Niemandsbucht* wird der Sohn dadurch charakterisiert, dass es ihm mit seiner Art des teilnehmenden Lesens gelingt, an jedem Ort der Welt „übersehen zu werden“: „Eine Zone um sich, gerade breit genug für das Umschlagen einer Seite, wovor sogar die Polterer einen Abstand bewahrten; er wurde tabu; lenkte sogar das Geschehen.“ (NB 501) Umso verstörender nimmt sich der für Handkes Texte typische Umschlag, sein Aus-der-Rolle-Fallen aus: Nicht

102 Vgl. Struck, „Wie soll man leben?“, S. 122–128.

103 Wagner, „Handke als Leser“, S. 193. Treten also bei Handke immer wieder Leserfiguren auf, deren tätiges Lesen im Modus phänomenologischer Beobachtungen überliefert werden soll, trifft man naturgemäß auch auf den entgegengesetzten Typus, jenen vorgeblichen Leser, bei dem es sich, wie DER WILDE MANN im *Untertagblues* moniert, lediglich um das „Zerrbild eines Lesers“ handelt: „He du, nimm Abstand von den Büchern. Befingere endlich anderes als die Werke. Befingere, was dir entspricht. Befingere die Fernbedienung.“ Peter Handke, *Untertagblues. Ein Stationendrama*, Frankfurt am Main 2003, S. 19f. Vgl. zu dieser Textpassage Wagner, „Handke als Leser“, S. 195f.

nur verliert der Leser seine eigene Aura, ohne die Fähigkeit zum wahrhaftigen, achtsamen Lesen ist er auch nicht länger imstande, Deutschland als Friedenslandschaft zu imaginieren: Es verwandelt sich zurück in ein Land der „Usurpatoren“ (NB 504), denen jegliches organisches Verhältnis zur Außenwelt fehlt, was sich darin ausdrückt, dass sie entweder zu laut oder zu leise sprechen. Erst als er beim Besuch eines Fußballspiels Zeuge eines idealen Lese-Aktes wird, ändert sich die Situation abermals:

Es war eine junge Frau, im Profil. Und sie streckte das Buch, noch geschlossen, zunächst von sich weg, was etwas von der Position eines Ringkampfes hatte, der gleich losgehen würde, auch durch die zurückgelehnten Schultern und die zu Boden geschlagenen Augen. Der ganze Körper der Frau war beteiligt und blieb ebenso, als sie schon beim Lesen war. Er wurde nur um ein kleines stiller, zugleich beweglicher, zusätzlich unter lautlosen, wie befeuernden Ausrufen oder Hauchen. (NB 505)

Innerlich angestoßen durch den Anblick der Leserin, gelingt es dem Sohn nun doch, in die Welt des Buches hineinzufinden, das er bereits seit längerem mit sich führt, die *Novelas ejemplares* des Miguel de Cervantes: Und so „las und buchstabierte [er], buchstabierte und las weiter und weiter“ (NB 505). Es ist das gemeinschaftliche Lesen, Seite an Seite mit der Ideal-Leserin, welches das erneute Freiphantasierens einer friedlichen Wirklichkeit erlaubt: „Und der Leser konnte denken, es gebe ein Deutschland, welches noch erst wachgeküßt werden müsse.“ (NB 506)

In *Die morawische Nacht* wird die Frau, mit der der Ex-Autor „das andere Zeitmaß“ (MN 264) der Liebe erlebt, als ideale Leserin freiphantasiert, wobei sich das Buch als Projektion erweist:

Und jetzt in der Nacht kam ihm das Erinnerungsbild, wie er, angesichts ihrer gesenkten Augenlider in der Sonne, bevor sie ihn zuletzt anblickte, überzeugt gewesen war, sie lese da vor der Herberge in einem Buch, eines, das, so schloß er aus ihren keimhaft zuckenden Wimpern, ein Buch war von der Art, wie er es sich immer erträumt hatte in der Hand eines erträumten Lesers – und wie die auf den Knien liegenden Hände der Frau, die Handteller gewölbt und nach oben gekehrt [...], leer gewesen waren. (MN 265)

Die Vorstellung eines wahrhaftigen Lesens, wie sie Handke in den Journalen anhand von Leitsätzen entfaltet, wird in *Die morawische Nacht* mehrfach ins epische Bild gesetzt. So begegnet der Ex-Autor auf einer Zugfahrt einem Mädchen, das auf den ersten Blick wie eine typische Jugendliche wirkt, zugleich aber eine vollkommen Andere darstellt:

Was sie aber sofort unterschied, war, wie sie da saß und wie sie las. Er sah sie zunächst nur zwischen den Beinen der Umstehenden durch und von dem Buch auf ihren Knien einen bloßen Ausschnitt, ohne den Titel. Aber wie sie las: Das war dir einmal eine Leserin. Sie lebte sichtlich mit dem Buch da, buchstabierte es nach, befragte es, befragte sich, war mit ihm verbunden, wurde und war mit ihm eins. Indem sie auf diese Weise las und indem das augenscheinlich ein Buch war, das sich auf solche Weise lesen ließ, zeigte sich der junge Mensch entrückt von der Umgebung – in einem anderen Element? Nein, überhaupt, im Gegensatz zu den übrigen, in einem Element, dem ihren, dem allein ihr entsprechenden, worin sie erst sie selber wurde. Und war dabei nicht etwa versunken, Entrückung hieß ja nicht Versunkenheit oder Abkapselung: bekam zugleich mit, was im Zuggang und draußen sich mitzubekommen lohnte, siehe ihre zeitweisen Aufblicke von dem Buch und die Rückblicke über die Schulter zur Glastür hinaus, beides wie veranlaßt durch ihr Lesen, nichts als das Lesen. Und er konnte sich nicht daran satt sehen, wie die Jugendliche, fast noch ein Kind?, nein, kein Kind mehr, las, und las und las. (MN 380f.)

Diese Szene des idealen, ernstesten Lesens liefert eine komprimierte Fassung von Handkes Ästhetik. Das Lesen ist eben kein Moment der Weltflucht, sondern ermöglicht, im Gegenteil, eine Neuverknüpfung von Innen- und Außenwelt, denn: „Die Literatur setzt mir die Lebensbrillen auf“ (PW 88). Die Beschreibung der Leserin im Zug versammelt jene Attribute, die bei Handke beständig mit der idealen Wahrnehmungshaltung assoziiert werden: Sie „strahlt“ einen Ernst aus und scheint doch zugleich „gewichtlos“ über dem Boden zu schweben; sie erhält sich die Offenheit für „ein Überraschtwordensein, ein inneres Augenaufgehen“; sie scheint mit dem Gelesenen „mitzumusizieren“ und bringt ein „Offen- und Schönwerden“ (MN 382) hervor, das auch den Betrachter ergreift:

Geduld ging über von „seiner“ Leserin auf ihn; und in der Folge die umfassende Vorstellung: ihr Lesen sei ein Beschützen; indem sie so las, wie sie las, half sie jemandem, der in Gefahr war. Schutz gebend wirkte solches Lesen, Geleit gebend, bewahrend. Mütterlich, so wirkte diese Leserin, die doch halb noch ein Kind war, und das auch ihren Lebtage lang bliebe. (MN 383)

Dass sich das Nachlesen des Fremden und das Horchen auf das Eigene in den Texten Handkes produktiv ergänzen, belegt auch eine Lektüreszene in dem 2017 erschienenen Epos *Die Obstdiebin*. Wenn Alexia in ihrer „Kraftkammer“ unter der Stiege in ihrem Buch liest, „in der Haltung einer Läuferin vor dem Start“,¹⁰⁴ dann gleicht dieses Lesen der Vorbereitung zu einem Aufbruch: „Indem sie auf

104 Peter Handke, *Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere*, Berlin 2017, S. 450.

dem Feldbett in der Geschichte von dem Fastkind weiterlas [...], ging die Erzählung in der Leserin in eine andere über, bekam, während sie im Lesen innehielt, eine neue Variante, eine, die nicht im Buch stand, jedoch ohne das Buch nicht hätte entstehen können.¹⁰⁵ Die Passage zitiert aber auch eines jener wiederkehrenden Leitmotive, die Handkes Werk eine innere Einheit verleihen: die Geschichte des Heiligen Alexius, der seine letzten Jahre der Legende nach unerkannt unter der Treppe des Elternhauses verbringt und schon in der *Lehre der Sainte-Victoire* mit einer fensterlosen Kammer im „Großelternhaus“ (LSV 69) assoziiert wird. Mit der Obstdiebin Alexia knüpft Handke nicht nur abermals an die Legende an, sondern er variiert auch die Geschichte der eigenen Sozialisation, geht doch dem „guten Recht, zu schreiben“ (LSV 71), die unstillbare Lust am Lesen voraus.

ZU DEN BEITRÄGEN

Der vorliegende Band präsentiert Peter Handke als einen Autor, für den das Lesen stets auch Weltaneignung ist – und der dabei insbesondere solche Werke zitiert, die ihm Möglichkeiten aufzeigen, wie die Welt im Schreiben „lesbar“ gemacht werden könnte. Die Beiträge des ersten Teils (**Lesestrategien**) untersuchen, wie und warum Handke liest, gehen indirekt aber auch der von Peter Strasser (Graz) aufgeworfenen Frage nach, „was das Lesen aus dem Leser macht, der sich auf Handke einlässt, um mit ihm, und sei’s angesichts einer Krokusblüte, zum Weltkundigen zu werden“. Im Spiegel des Lesens, so Strasser, zeige sich etwas vom künstlerischen Wollen Handkes. Strasser beschreibt Handke als einen Dichter, dessen sakrale Ästhetik darin besteht, dass er seinen Lesern die Wahrheit der Natur als zu liebende Schöpfung zu öffnen versucht.

Die heilsame Fähigkeit, am Hier und Jetzt teilzuhaben und dabei achtsam das oft Übersehene in Augenschein zu nehmen, stellt einen wesentlichen Leitgedanken von Handkes literarischem Schaffen dar. Heike Polster (Memphis) analysiert Momente des langsamen Lesens und des Innehaltens in Handkes Werk, in denen das Ich bei sich ist, geschützt vor jedweder Bedrohung durch moderne Schnelligkeit, Rationalität und Quantifizierung. So wird deutlich, dass die Langsamkeit ein kreatives Potential freilegt, das durch das Lesen – auch von Landschaften – eng an die Zeiterfahrung der Gegenwart gebunden ist. Wie eine solche Erfahrung von Zeit poetisiert werden kann, das ist eines der Grundthemen Handkes.

Jutta Heinz (Freiburg) argumentiert in ihrem Beitrag, dass dem existentiellen Schreiben Handkes, welches Texte als sinnlich erfahrbare, individuell beglaubigte Lebens- und Erfahrungsspeicher entwirft, ein existentiell verwurzelt und ethisch aufgeladenes Lesen korrespondiert. Besonders eindrücklich lässt sich diese Lesestrategie anhand der Ende der achtziger Jahre entstandenen *Versuche* beobachten, schließlich sind dort nur solche Texte und Autoren versammelt, die Handke ein bestimmtes Leseerlebnis bescheren. Diese Autoren, denen er einen „Geist des Vertrauens“ entgegenbringt, müssen deshalb auch nicht umfangreich zitiert oder gelehrt gedeutet werden. Wie Heinz darlegt, verweisen ihre Namen vielmehr auf die Gemeinschaft der wahrhaft Lesenden: Ihre Werke erschließen exemplarische Lesarten des Buches der Welt.

Anna Estermann zeigt anhand des frühen Kinofeuilletons „Sacramento (Eine Wildwestgeschichte)“, wie Handkes transmediale Lektüren darauf bedacht sind, Darstellungsformeln freizulegen. Ausgehend von eigenen Lektüreerfahrungen, will Handke bei seinen Lesern ein Bewusstsein schaffen für Funktionsweisen von Erzählmodellen und deren Geschichtlichkeit, so dass sie lernen, Verfahren zu erkennen, die Wirklichkeit nicht nur *beschreiben*, sondern auch *festschreiben*. Handkes variierende Wiederholung von Sam Peckinpahs Hollywoodfilm *Ride the High Country* zielt darauf, Routinen der Rezeption zu durchbrechen. Dem Western attestiert Handke ein Formbewusstsein, das den Genre-Film gegenüber sogenannten „Problemfilmen“ auszeichne, an denen ihn vor allem ihr Anspruch auf Realismus stört.

Der zweite Teil des Bandes befasst sich mit Handkes Anrufungen unterschiedlicher literarischer **Autoritäten**. Anlässlich der Entgegennahme des Grillparzer-Preises im Jahr 1991 verkündet er: „Ich liebe Franz Grillparzer, durch das, was ich von ihm erfahre an der Hand seines Werks, sehr.“ Birthe Hoffmann (Kopenhagen) spürt in ihrer spiegelbildlichen Lektüre der beiden Autoren formalen und thematischen Analogien nach, wobei sie Literatur als einen chronotopisch offenen Raum der Begegnung und des Gesprächs betrachtet. Auf diese Weise kann sie eine Frage erhellen, die für Handkes Schreiben ganz zentral ist: Wie lässt sich die subjektive Erfahrung von Zusammenhang und Ganzheit als sinnvolle Form durch die Sprache herstellen bzw. intersubjektiv vermitteln? Hoffmann zeigt, dass Handke diese Frage nach der Lektüre von Grillparzers *Der arme Spielmann* dahingehend beantwortet, dass er Zusammenhänge nicht anhand von Kausalität oder Chronologie erzählt, sondern als Reihe von analogen Erfahrungen, Wahrnehmungen und Reflexionen, wodurch schließlich dem Leser der Auftrag gegeben wird, den tieferen Zusammenhang zu begreifen.

Wie intensiv sich Handke mit der Literatur des 19. Jahrhunderts auseinandergesetzt hat, illustriert auch Maria Luisa Rolis (Mailand) Beitrag zu den Stif-

ter-Lektüren des Autors. Handke greift in seiner Ablehnung der „großen Stoffe“ und der damit einhergehenden Suche nach einer Sprache für ekphrastische Annäherungen an Landschaften auf eine Traditionslinie der Moderne zurück, die exemplarisch durch die Erzählkunst Adalbert Stifters verkörpert wird. In Stifters Prosa sieht Roli jenes Ideal einer sich selbst erzählenden Welt vorgeprägt, das Handkes Texte seit der *Lehre der Sainte-Victoire* beharrlich anstreben.

Bekanntlich setzt Handkes polemische Moderne-Kritik den Akzent auf die Gattung des Romans, dessen Möglichkeiten realistischer Repräsentation er für erschöpft hält. Vor allem die ‚klassischen‘ Vertreter – Joyce, Proust, Musil, Thomas Mann – markieren für ihn eher eine Sackgasse des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts als einen Weg zu neuen Möglichkeiten des Schreibens. Wie Karl Wagner (Wien/Zürich) erläutert, zieht Handke die Prämissen eines Kanons der Moderne in Zweifel, dem die Auffassung zugrunde liegt, dass der Roman den Triumph über das 19. Jahrhundert repräsentiere. Für Handke werden dadurch Werke interessant, die einen Übergang anzeigen – Werke von Autoren wie Thomas Hardy, William Faulkner, John Cheever oder Samuel Beckett, die mithilfe der alten Zeichen eine neue Weltwahrnehmung ermöglichen. Modernekritisch zu lesen, heißt deshalb auch, das Neue an alten Texten zu erkennen.

Derweil vertritt Helmut Moysich (Cagliari) die Auffassung, dass Handkes Lesen Anderer als Tätigkeit einer umfassenden Selbstverständigung als Künstler zu verstehen ist. Handke gehe es nämlich keineswegs darum, durch das Lesen Anderer einfach die eigenen Positionen bestätigt zu finden. Vielmehr diene ihm das Lesen dazu, Abweichungen im Ähnlichen zu entdecken, gemäß der Maxime von den Varianten in der Wiederholung. Moysich demonstriert diese Vorgehensweise an Handkes Lektüre der Werke Heimito von Doderers, die von einer grundsätzlich poetologischen wie auch existentiellen Selbstversicherung geleitet erscheint. Zentrale Parallelen zwischen Doderer und Handke betreffen dabei vor allem die poetisch-poetologischen Themenkomplexe des Ortes/Schauplatzes, des „Auratischen“, des „Sphärischen“ und der „Durchlässigkeit“.

Dass der im Journal notierte Ausruf „Ibn ‘Arabī lebt“ einen bislang wenig beachteten Zugang zu Handkes Denkweise eröffnen kann, zeigt Chiheb Mehtelli (Tunis). So lässt sich Handkes Rekurs auf die islamische Mystik und den Koran auch durch jene Beschwörung des poetischen Menschen erklären, wie sie im Werk Ibn ‘Arabīs anzutreffen ist. Freilich löst Handkes Re-Lektüre dessen Sichtweisen aus der arabisch-islamischen Tradition heraus und bindet sie in neue Kontexte ein. Ibn ‘Arabīs theosophische Weltanschauung, sein Konzept von der Einheit des Seins, seine Sehnsucht nach Entwerdung, Auflösung und Verschmelzung bilden, so Mehtelli, ästhetische Perspektiven, mit denen Handke seine Werke anreichert, ohne sich auf das Göttliche berufen zu müssen. Handkes

Bruch mit Ibn ‘Arabī’s Denktradition geht somit einher mit einer das eigene Schreiben revitalisierenden Übersetzung. Indem er sich auf jene Aspekte bezieht, die ihn als zeitgenössischen Leser und Dichter ansprechen, kommt es zu einer fruchtbaren Annäherung, die zugleich eine kritische Distanz wahrt.

Die Beiträge des dritten Teils, **Variierende Wiederholungen**, untersuchen die unterschiedlichen Strategien, mit denen Handke nicht nur die Texte Anderer fort- und umschreibt, sondern auch das eigene Werk konsequent zitiert und in wechselnden Kontexten befragt. Zunächst liest Eleonora Ringler-Pascu (Temeswar) Handkes dramatischen Text *Bis daß der Tag euch scheidet oder Eine Frage des Lichts* als kritisch-poetische Auseinandersetzung mit Samuel Becketts monologischem Drama *Das letzte Band*. Dabei zeichnet sie nach, wie Handke Becketts Text auf seine spezifische Weise adaptiert, deren Ziel darin besteht, überlieferte literarische Formen durch Neuschreibungen zu retten. Im Vergleich zu Becketts akribischem Schreibverfahren, dem ausgeklügelten, perfekten Textkonstrukt, erweckt Handkes Monolog den Anschein eines Textgefoges von Gedanken und Gefühlen, auf der Suche nach Zusammenhang – ein Merkmal, das für sein gesamtes Werk gilt. Zugleich führt er die Reduktion des Theaters noch einen Schritt weiter, indem er die traditionelle Dramaturgie demontiert und einen Monolog auf die Bühne bringt, der als Geflecht von Philosophie- und Literaturverweisen, von Krypto- und Selbstzitatzen gestaltet ist. Und schließlich ist Handkes Stück auch inhaltlich als frei phantasierende Wiederholung des Beckett-Dramas lesbar, präsentiert es doch mit der Frauenstimme eine Art feministische ‚Korrektur‘ des Ausgangstexts.

Einen komparatistischen Ansatz wählt Anja Pompe (Münster), indem sie mit Blick auf Edgar Allan Poes Essay *The Philosophy of Composition* drei Aspekte der Wiederholung thematisiert, um Parallelen zwischen Peter Handke, Martin Heidegger und Bob Dylan zu erhellen. So zeigt sie erstens, wie die Wiederholung als abweichende Duplizität, die Poe in der Betonung des Wechselspiels von Gleichheit und Variation entwirft, mit den Prämissen von Handkes *Don Juan*-Replik konvergiert. Zweitens legt sie dar, wie Handke die Vorstellung von der Inspiration des Dichters unterläuft und stattdessen in der *Lehre der Sainte-Victoire* die Wiederholung als kreativen Ausgangspunkt begreift. Und drittens kehrt die Wiederholung als genussvolle Komplexität, die Poe geltend macht und in seinem Gedicht „The Raven“ inszeniert, auch in Handkes Texten wieder. Wie Pompe ausführt, bilden diese drei Aspekte der Wiederholung ein Modell der Autorschaft, das Handke im Anschluss an Poe mit Dylan und Heidegger teilt.

Dass epische Erzählungen wie *Mein Jahr in der Niemandsbucht* Orte der Reflexion über das Schreiben und dessen Gesetzmäßigkeiten darstellen, zeigt Oliver Kohns (Luxemburg), indem er sich Handkes Poetik der fortlaufenden Selbst-

zitate widmet. Wie seine Ausführungen verdeutlichen, wird die Vorstellung einer Werkeinheit der Texte Handkes durch Eigenzitate und -kommentare verstärkt bzw. zuallererst hervorgebracht. Überdies gelingt durch die Selbstzitate mitunter auch eine selbstironische Durchbrechung des Handkeschen Pathos: Das intertextuelle Spiel eröffnet nicht nur Raum für Multiperspektivität, sondern erlaubt auch Humor auf eigene Kosten.

Wie sehr Handkes Schreiben seit *Mein Jahr in der Niemandsbucht* ein Projekt der ‚Selbst-Vernetzung‘ ist, zeigt Alexander Honold (Basel) mit Blick auf den Roman *Die Obstdiebin*. In seinem, so das Journal, „Letzten Epos“, verwebt Handke die Zeitreise ins eigene Werk mit der höfischen, durch Wolfram von Eschenbach repräsentierten Erzählkultur des Hochmittelalters. Der kritischen Zeitgenossenschaft tut diese werk- und literaturgeschichtliche Verankerung, wie Honold betont, jedoch keinen Abbruch, denn gerade aus der Perspektive der *Obstdiebin* lassen sich die großen Landschaftserzählungen des Spätwerks, die auffallend oft Flüchtlingsgemeinschaften in den Blick nehmen, als dezidiert weltzugewandt und politisch verstehen.

Oliver C. Speck (Richmond) widmet sich den Filmprojekten, die Handke im Laufe der Jahrzehnte gemeinsam mit seinem langjährigen Freund Wim Wenders realisiert hat. Speck betrachtet Filme wie *Drei amerikanische LPs*, *Die linkshändige Frau*, *Falsche Bewegung* und *Die schönen Tage von Aranjuez* jedoch nicht als Kooperationen zweier Autoren und ihrer erfahrenen Teams, sondern als Übersetzungsarbeiten eines vielschichtigen ästhetischen Prinzips, welches er den Handke/Wenders-*auteur* nennt. Ein filmischer Text von Handke/Wenders steht demnach nicht primär in einem Spannungsverhältnis zu seinen literarischen Vorlagen und Intertexten, sondern zu sich selbst. Mit anderen Worten: Die Verfilmung stellt paradoxerweise einen eigenständigen Urtext dar, der unabhängig von der Vorlage gewürdigt werden muss. Das Ziel eines solches Kinos ist nach Speck eine Grenzerfahrung, die Handke als „Fastergriffensein“ bezeichnet.

Seit fast drei Jahrzehnten macht Handke Spanien wiederholt zum Ort epischen Geschehens. Wie Anna Montané Forasté (Barcelona) veranschaulicht, verbindet sich die epische Eignung des Landes jedoch nicht so sehr mit konkreten Lokalitäten – Spanien erscheint bei Handke eher als „Buchland“ –, sondern vielmehr mit einer Erfahrung der Leere, die wiederum Teil einer poetologischen Konstellation ist. Mit Handkes Annäherung an Spanien und die spanische Literatur geht zugleich eine Reflexion über das Lesen einher. Umgekehrt ist in Spanien auch das Werk Handkes variiierend wiederholt worden: Essayisten und Literaten wie José Luis Pardo, Miguel Morey und Felix de Azúa haben in dem österreichischen Autor einen Weggefährten entdeckt, dessen Texte sie in ihre jeweiligen Schreibprojekte integrieren.