

**ANTONIA LEITGEB**

„Erzählung, nichts Weltlicheres als du, nichts Gerechteres, mein Allerheiligstes“

Die Entwicklung einer Erzählprogrammatis in Peter Handkes *Die Wiederholung*

Für Handkeonline überarbeitete Seminararbeit aus dem SE Neuere Deutsche Literatur (Univ.-Prof. Dr. Hans Höller), Sommersemester 2012  
Vorlage: Manuskript der Autorin

Empfohlene Zitierweise:

Antonia Leitgeb: „Erzählung, nichts Weltlicheres als du, nichts Gerechteres, mein Allerheiligstes“. Die Entwicklung einer Erzählprogrammatis in Peter Handkes *Die Wiederholung*. Handkeonline (3.4.2013)

URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/leitgeb-2012.pdf>

Impressum:

Forschungsplattform Peter Handke  
c/o PD Dr. Klaus Kastberger  
Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek  
Josefsplatz 1, 1015 Wien  
handkeonline@onb.ac.at

## »Erzählung, nichts Weltlicheres als du, nichts Gerechteres, mein Allerheiligstes«

Die Entwicklung einer Erzählprogrammatis in Peter Handkes *Die Wiederholung*

### 1. Einleitung

Erzählung, nichts Weltlicheres als du, nichts Gerechteres, mein Allerheiligstes. Erzählung, Patronin des Fernkämpfers, meine Herrin. Erzählung, geräumigstes aller Fahrzeuge, Himmelswagen. Auge der Erzählung, spiegele mich, denn allein du erkennst mich und würdigst mich. Blau des Himmels, komm in die Niederung herab durch die Erzählung. Erzählung, Musik der Teilnahme, begnadige, begnade und weihe uns. Erzählung, würfle die Lettern frisch, durchwehe die Wortfolgen, füg dich zur Schrift und gib, in deinem besonderen, unser gemeinsames Muster. Erzählung, wiederhole, das heißt, erneuere; immer neu hinauschiebend eine Entscheidung, welche nicht sein darf. Blinde Fenster und leere Viehsteige, seid der Erzählung Ansporn und Wasserzeichen. Es lebe die Erzählung. Die Erzählung muß weitergehen. Die Sonne der Erzählung, sie stehe für immer über dem erst mit dem letzten Lebenshauch zerstörbaren neunten Land. Verbannte aus dem Land der Erzählung, zurück mit euch vom tristen Pontus. Nachfahr, wenn ich nicht mehr hier bin, du erreichst mich im Land der Erzählung, im neunten Land. Erzähler in deiner verwachsenen Feldhütte, du mit dem Ortsinn, magst ruhig verstummen, schweigen vielleicht durch die Jahrhunderte, horchend nach außen, dich versenkend nach innen, doch dann, König, Kind, sammle dich, richte dich auf, stütze dich auf die Ellenbogen, lächle im Kreis, hole tief Atem und heb wieder an mit deinem allen Widerstreit schlichtenden: »Und...« (DW 333f.)

Mit diesem Hymnos auf die Erzählung schließt Peter Handkes 1986 publizierte Erzählung *Die Wiederholung*. Handkes Protagonist Filip Kobal hat durch eine Retrospektive auf seine als Jugendlicher angetretene Reise in die Karstlandschaft Sloweniens zu einer poetischen Haltung gefunden, die sich auf den letzten zwei Seiten des Textes zu einer eigenen, selbstbewussten Erzählprogrammatis verdichtet. Eine Erzählprogrammatis, die sich nicht nur für das sprechende Subjekt der *Wiederholung* als wegweisend herausstellt, sondern auch das Schreiben Peter Handkes selbst maßgeblich charakterisiert. Ein Erzählprogrammatis, das er schon 1972 in seinem Essayband *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* entwirft und in diversen späteren Interviews, Gesprächen und Texten noch einmal bestätigt. Vor allem aber ein Erzählprogrammatis, das sich – trotz aller Brüche und Wendungen – kontinuierlich durch sein Werk zieht und sich aus den am Ende der *Wiederholung* thematisierten Aspekten konstituiert. Filip Kobal, der Protagonist der Erzählung, durchläuft eine Entwicklung, die ihren Anfang in der Stummheit nimmt, ihr Ende aber in der Erarbeitung eines selbstbewussten Schreibgestus findet. Dieser Weg soll im Folgenden nachgezeichnet werden.

### 2. Die Kindheit – Stummheit, Sprachverlust und Erzählversuche

Die Ausgangssituation des Lebens von Filip Kobal ist die Erfahrung der Stummheit, in seiner ein Vierteljahrhundert nach dem tatsächlichen Erlebnis stattfindenden Retrospektive auf die Kindheit, sieht der Ich-Erzähler sich »stumm sein« (DW 20). Das Erzählen erlebt er ursprünglich als durch die Mutter ausgeübten Zwang, »die ihn, sooft er lang aus dem Haus gewesen war, in der Stadt, oder auch allein im Wald oder auf den Feldern, jedesmal gleich bedrängte mit ihrem "Erzähl!"« (DW 15) Auf das Drängen seiner Mutter kann er, »trotz seiner ständigen Proben im voraus« (DW 15), nicht antworten, er findet die Worte für sein Erleben nicht, kann keine Geschichte

daraus weben.

### 2.1. Zwei Erzähler

An der Stelle des eigenen Erzählens, für das Filip Kobal noch weder Sprache noch Methode gefunden hat, stehen zwei einander diametral entgegengesetzte Formen erzählerischer Gestaltung, jeweils verkörpert durch eines seiner Familienmitglieder.

In der Erinnerung sieht er seine Eltern als »einen weinenden und einen lachenden Erzähler [...]: der eine beiseitestehend, der andere in der Mitte das Recht behauptend« (DW 78).

Die beiseite stehende Erzählerfigur des Vaters erzählt, oft auch nur beiläufig, von »Schlacht- und Leidensstationen« (DW 77) des Kriegserlebnisses in Jugoslawien. In seinem Bericht über Jugoslawien konzentriert sich der Vater stets auf das Vorgefallene, auf Ereignisse des Weltkrieges. Die Mutter hingegen, als der lachende Erzähler, entwirft ohne eigene Kenntnis desselben ein »Land eines Friedens, wo wir, die Kobal-Familie, endlich und dauerhaft die sein konnten, die wir waren.« (DW 77)

Im Gegensatz zum Vater, der sich seiner Lebenssituation voller Groll unterwirft, erschafft die Mutter in ihrem Erzählen eine Utopie, einen Ort, der der Familie, ist sie einmal dorthin zurückgekehrt, endlich den Schutz gewähren wird, den sie im slowenischen Kärnten nicht gefunden hat. Gestützt wird ihre märchenhafte »Verklärung« (DW 77) Sloweniens von den Briefen des Bruders Gregor aus der Zwischenkriegszeit, »wo der Sohn den gleichen Örtlichkeiten, an denen der Vater die Welt als ganze verfluchte, oft ein Preiswort voransetzte: "Der heilige (Berg) Nanos", "der heilige (Fluß) Timavo".« (DW 78)

Skizziert werden hier zwei unterschiedliche Erzählpositionen, in deren Spannungsfeld Filip Kobal sich am Ausgangspunkt seines Lebens befindet. Auf der einen Seite steht das Erzählprogramm des Vaters, der sich beim Erzählen auf bloße Ereignisse stützt, auf der anderen Seite das der Mutter, das nicht »unmethodisch aus dem Leben [schöpft]«<sup>1</sup>, und einfach *nacherzählt*, was gewesen ist, sondern aus einer Wirklichkeit, die sie noch nie mit eigenen Augen gesehen hat, eine Utopie erschafft. Eine Utopie, die zwar »nichts gemein hat mit dem tatsächlichen Gebiet Sloweniens« (DW 77), die jedoch Filip Kobal letztlich zu seiner Reise ermutigt.

Noch hat der junge Filip Kobal keine eigene Position eingenommen, er weiß nur, dass »die Phantasien der Mutter, so erfahrungsfern sie waren, von Anfang an stärker [...] als die väterlichen Kriegsberichte« (DW 78) bei ihm wirken. Schon hier deutet der Erzähler ein poetisches Programm an, das er später übernehmen und literarisch produktiv machen wird. Er kann sich dieses jedoch nicht einfach zu eigen machen, er muss es erst selbst für sich finden und dafür fehlen ihm in Moment noch Erfahrungen, die ihn letztlich aus der Heimat nach Slowenien führen.

### 2.2. Zwei Feinde

Filip Kobal fällt durch die Begegnung mit seinem ersten Feind schon früh aus der Zugehörigkeit zur Dorfgemeinschaft. Der Kindfeind ist deshalb gleich ein »Todfeind« (DW 22), weil er jede noch so winzige Bewegung Filip Kobals nachahmt, und »wiederholt« (DW 27). Diese Nachahmung geht so weit, dass er von seinen ureigensten Emotionen entfremdet wird, weil er sie sofort von seinem Feind »geöffnet [sieht]« (DW 28):

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 geöffnet und damit bestritten sah. Ebenso war es mit sonstigen Lebensgefühlen – Stolz, Trauer, Zorn, Zuneigung: Im Schattenspiel verloren sie auf der Stelle ihre Echtheit. (DW 26f.)

Durch die Nachahmung verlieren Filip Kobals Emotionen ihre Einzigartigkeit und können nicht mehr empfunden werden. Dies führt zu einer Entfremdung vom eigenen Gefühlsleben, die, da sie

<sup>1</sup> Handke, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 22.

in Stummheit und Verschwiegenheit stattfindet, Gewalttätigkeit herausfordert. Er wird handgreiflich und kann die Mutter erst um Hilfe bitten, als der Vater seines Aggressors die Hand gegen ihn erhebt, als seine Gewalt auf Gegengewalt trifft.

Aus der Dorfgemeinschaft verstoßen und von der Mutter ins Internat gebracht, erfährt Filip Kobal »Heimweh, Unterdrückung, Kälte« (DW 33). Im Lernen findet er Trost, erträumt sich ein »Land der Freiheit« (DW 34), das sich vorübergehend in der idealen Lernsituation mit seinem jungen Lehrer, »der zugleich der Schüler des Schülers war« (DW 36) realisiert. Sich vom Blick der Mutter immer nur »verurteilt« (DW 21) gefühlt habend, glaubt Filip Kobal sich endlich »erkannt« (DW 35) von dem jungen Lehrer, der alles daransetzt, ihn zu fördern.

Die große Aufmerksamkeit, die ihm von seinem Lehrer gewidmet wird, erträgt der Schüler allerdings nicht lange, in ihm entsteht der Zwang, den guten Eindruck, den er gemacht hat, zu untergraben, um so dem erkennenden Blick, des Lehrers wieder entgehen zu können. Filip Kobal möchte »im verborgenen [...] leben, wie die sechzehn Jahre zuvor« (DW 36), er möchte sich urteilenden und verständnisvollen Blicken entziehen, solange er sein eigenes Selbstbewusstsein noch nicht gefunden hat, solange er dem Porträt des Marschalls Tito in der Gaststätte am Bahnhof Jesenices auf dessen durchdringenden Blick noch erwidern muss: »[I]ch kenne mich nicht« (DW 18).

Mit Gnadenlosigkeit reagiert der Pädagoge auf den Versuch des Schülers, sich der Aufmerksamkeit zu entziehen. Seine Strafe äußert sich in Ignoranz, der unwürdige Schüler wird »bald weder gefragt noch überhaupt wahrgenommen« (DW 38) und erlebt, wie sich die schon in der Kindheit erfahrene Stummheit im kompletten Sprachverlust traumatisiert:

In dieser Zeit erfuhr ich, was es hieß, die Sprache zu verlieren – nicht nur ein Verstummen vor den anderen; auch kein Wort, kein Laut und keine Geste mehr vor sich selber. Eine solche Stummheit schrie nach Gewalt; ein Einlenken war nicht denkbar. Und die Gewalt konnte sich, zum Unterschied von dem kleinen Feind, nicht nach außen kehren; der große Feind, er lastete im Innern, auf der Bauchhöhle, dem Zwerchfell, den Lungenflügeln, der Luftröhre, dem Kehlkopf, dem Gaumensegel, versperrte die Nüstern und die Gehörgänge, und das von ihm eingeschlossene Herz in der Mitte, es schlug, klopfte, pulste, pochte, schwirrte und blutete nicht mehr, sondern tickte, scharf, spitz und böse. (DW 38f.)

Der Sprachverlust kann sich nicht wie die Stummheit zuvor nach außen entladen. Die ursprünglich nach außen gerichtete Gewalt gegen den kleinen Feind wird nun zur Autoaggression und befällt die inneren Organe.

Wieder ist es die Mutter, die handelt und den Sohn aus der unmöglichen Situation befreit. In der Rückkehr ins Heimatdorf, wo er sich seit der frühesten Kindheit deplaziert gefühlt hat – »Da ist nicht mein Platz« (DW 22) –, bekräftigt sich noch einmal die Erfahrung der fehlenden Zugehörigkeit. Filip Kobal fühlt sich »unheimisch« (DW 57), als »der aus dem Zusammenhang Geratene« (DW 45), durch seine Abwesenheit hat er »das Recht verspielt, hier zu sein« (DW 45). Zugehörigkeit findet er nur im Zusammensein mit Kindern, die ihn urteilslos in ihren Kreis aufnehmen. Erst bei diesen beginnt sein tatsächlicher Weg als Erzähler, er kann endlich »ungefragt« (DW 15) erzählen.

### **2.3. Zwei Versuche**

Noch im Heimatdorf versucht sich Filip Kobal zweimal als Erzähler. Zum einen im Kreis der Kinder, denen er »ausgestattet mit verschiedenen Werkzeugen« (DW 48) erzählt. Ein Erzählen, das »freilich über das Beschwören von Abläufen – dem Gehen von Klumpfüßen, dem Anschwellen von Wasser, dem Sichnäher eines Irrlichts – nie hinaus« (DW 48) kommt. Das Erzählen befindet sich hier also noch in einem Anfangsstadium, erst die Abläufe, noch keine Handlung, sind dem Erzähler möglich.

Zum anderen wird Filip Kobal am Krankenbett seiner Mutter zum Erzähler, an dem er »endlich unausgefragt [...] zum Haus hinauserzählen« (DW 87) kann. Hier erfährt Filip Kobal zum

ersten Mal die Kraft, die die Erzählung in sich trägt, denn indem er der Kranken seine Wünsche erzählt, erscheint in deren Augen »etwas wie Glauben, eine stillere, reinere Farbe – ein Aufschwimmern von Nachdenklichkeit« (DW 88). Auch diese Form des Erzählens entfesselt in Filip Kobal noch nicht die Kraft der Erzählung in ihrer gesamten Größe. Um diese finden und begreifen können, muss er nach Slowenien, Sinnbild für die Erzählung, aufbrechen.

### **3. Die Reise – Eroberung eines poetischen Programms**

#### **3.1. Inhaltliche Ansprüche an die Erzählung**

Die Zweizahl, die sich im ersten Abschnitt der Erzählung konstituiert aus Oppositionen – der beiden Erzähler beispielsweise –, und Steigerungen – des Hasses der beiden Feinde –, bleibt auch im weiteren Verlauf der *Wiederholung* zentrales Strukturierungsmoment, es kommt nun aber immer stärker zu einer oppositionellen Setzung von abschreckender (österreichischer) Realität und hoffnungsstiftendem (slowenischem) Zusammenleben. Wie es schon im Erzählen der Mutter angelegt ist, setzt die Wahrnehmung des Erzählers der Wirklichkeit eine Utopie entgegen, die sich wiederholt als Traum oder besser: »Schein« (DW 187) erweist, der Filip Kobal stets »stärker bestimmt [...] als jede noch so feststehende Tatsache« (DW 187). In der Zone zwischen trostlosem Bild und utopischem, *scheinbehaftetem* Gegenbild ist der Raum der Erzählung und des literarischen Schaffens zu lokalisieren, hier befindet sich die Wirkungsstätte des Dichters. An dieser Schwelle ist es die Aufgabe des Schreibenden, das in der Realität Vorgefundene produktiv zu machen, diesem schreibend Sinn zu geben. Erst dadurch, dass sich Slowenien »mit der Fülle [s]eines Gewohnheitslands vergleichen und so erst unterscheiden« (DW 135) lässt, macht es tauglich für die Entwicklung der eigenständigen Erzählhaltung Filip Kobals, die in der utopischen Überwindung der menschlichen Realität und in der literarischen Etablierung einer Gegenwelt, besteht. Ihre Gültigkeit bezieht diese Gegenwelt insbesondere in ihrem Kontrast zur Wirklichkeit. Entsprechend fühlt Filip Kobal sich als »Grenznatur« (DW 235), er ist Vermittler nicht nur an der räumlich-geographischen Grenze von Österreich und Slowenien, sondern auch zwischen Realität und Schein.

Peter Handke beharrt folglich keineswegs auf möglichst naturgetreuer Darstellung des im Umfeld Wahrgenommenen, es geht vielmehr darum, Erfahrungen aufzunehmen, sie zu analysieren, dadurch zu begreifen und so dem »Erlebten seinen Platz zu[schreiben]« (DW 101) zu können im größeren Zusammenhang des Lebens. Da die Poetologie Handkes stets von realen Gegebenheiten und Erlebnissen ausgeht, ist sie keineswegs weltfremd. Nichts ist schlimmer als »krauses Herumgestocher«<sup>2</sup> der Phantasie, die eher zu verstehen ist als »ein Erwärmen dessen, was da ist«<sup>3</sup>. Um seine Erlebnisse »mit immer neuem Leben infizieren«<sup>4</sup> zu können, muss der Dichter also aus seinem Innenleben schöpfen. Entsprechend bezieht auch Filip Kobal seine poetologische Programms erst aus der inneren Auseinandersetzung mit den Erlebnissen, die er als Zwanzigjähriger gemacht hat, denn komplett wird die Aneignung eines eigenen Erzählprogramms erst in der Rückschau. Erst ein Vierteljahrhundert später kann der Erzähler der Reise ihre Bedeutung in seiner eigenen literarischen Entwicklung zuweisen, denn als Zwanzigjährigem fehlt dem Protagonisten noch die Möglichkeit, Erlebtes unmittelbar in Erzähltes umzuwandeln:

Was ich bisher vom Haus meines Vaters, vom Dorf Rinkenbergl, von der Jaunfeld-Ebene erzählt habe, das war mir vor einem Vierteljahrhundert im Bahnhof von Jesenice wohl ganz gegenwärtig, aber ich hätte es niemandem erzählen können. Ich spürte in mir nur Ansätze ohne Laut, Rhythmen ohne Ton, Kürzen und Längen, Hebungen und Senkungen, ohne die entspre-

<sup>2</sup> Melzer, Gerhard: *Das erschriebene Paradies*. Kindheit als poetische Daseinsform im Werk Peter Handkes. In: Fuchs, Gerhard / Ders. (Hg.): Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt (= Dossier-Extra). Graz/Wien: Droschl 1993, S. 52.

<sup>3</sup> Melzer: *Das erschriebene Paradies* 1993, S. 52.

<sup>4</sup> Ebenda.

chenden Silben, ein mächtiges Schwingen von Perioden, ohne die dazupassenden Wörter, den langsamen, weitausholenden, ergreifenden, stetigen Takt eines Versmaßes, ohne die zugehörigen Verse, ein allgemeines Anheben, das keinen Anfang fand, Rucke im Leeren, ein wirres Epos, ohne Namen, ohne die innerste Stimme, ohne den Zusammenhang einer Schrift. Was der Zwanzigjährige erlebt hatte, war noch keine Erinnerung. Und Erinnerung hieß nicht: Was gewesen war, kehrte wieder; sondern: Was gewesen war, zeigte, indem es wiederkehrte, seinen Platz. Wenn ich mich erinnerte, erfuhr ich: So war das Erlebnis, genau so!, und damit wurde mir dieses erst bewußt, benennbar, stimmhaft und spruchreif, und deshalb ist mir die Erinnerung kein beliebiges Zurückdenken, sondern ein Am-Werk-Sein, und das Werk der Erinnerung schreibt dem Erlebten seinen Platz zu, in der es am Leben haltenden Folge, der Erzählung, die immer wieder übergehen kann ins offene Erzählen, ins größere Leben, in die Erfindung. (DW 101f.)

Erst fünfundzwanzig Jahre nach der Reise kann der Erzähler eine Programmatik des Wiederholens entwickeln, die nichts gemein hat mit dem erschreckenden Wiederholen, das er in der Begegnung mit seinem ersten Feind als lebensbedrohlich empfunden hat.

In Bezug auf seinen Kindfeind ist Wiederholen entfremdend, ja tödlich, weil es ein rein mechanisches und daher unreflektiertes Repetieren ist. Im Zusammenhang mit dem Erzählen gewinnt das Wiederholen jedoch eine zweite, weit wichtigere Bedeutung. Es steht hier nicht mehr für simples Nachahmen von schon Dagewesenem, es ist als Wiederholen und Erneuern, wie es der slowenische Übersetzung des Wortes immanent ist, zu verstehen. Erst im Abstand kann der Wert von Erfahrungen richtig eingeschätzt werden, nur aus der Distanz kann der Erzähler die Bedeutung von Geschehnissen für erzählerische Gesamtkonstruktionen abschätzen und so bekennt sich auch Handke in der *Geschichte des Bleistifts*: »Ich nehme erst richtig wahr in der Wiederholung«<sup>5</sup>.

Das Wiederholen, das zugleich ein anachronistisches Verschränken unterschiedlichster Lebensphasen des Protagonisten und damit verschiedener Zeitebenen ist, ermöglicht das Prinzip der erzählerischen Zeitlosigkeit. Durch beständiges Erinnern und Wiederholen, gedankliches Ineinanderfließen und nicht immer klar auszumachende zeitliche Grenzen, überwindet der Erzähler die Schranken der Zeit und erschafft einen Erlebnisraum, der nicht streng chronologisch strukturiert ist:

Entscheidend ist [...] das Überblenden von Vergangenheit und Gegenwart in einer einzigen Wahrnehmung in einer einzigen Wahrnehmung, die die Vergangenheit aufhebt und in eine überzeitliche »Jetztzeit« übersetzt, deren Erfahrung der eigentliche Gegenstand der Phantasie und der Erzählung ist.<sup>6</sup>

Spiegelfiguren, Doppelgänger und Vorbilder – erneut lässt sich hier die Zweizahl als bestimmendes Strukturelement erkennen – vernetzen die verschiedenen Zeitebenen und heben die Grenzen zwischen ihnen auf. Im dreifachen Blick des staunenden Kindes, beschauenden Zwanzigjährigen und überblickenden Fünfundvierzigjährigen (vgl. DW 152) wird der Erzähler »alterslos« (DW 152) und in ebendieser Alterslosigkeit, dieser Lösung aus der zeitlichen Beschränkung, begründet sich die vom Erzähler in Anspruch genommene Allgemeingültigkeit der Erzählung:

Natürlich: Das Gehen, selbst das Gehen im Herzland, wird eines Tages nicht mehr sein können, oder auch nicht mehr wirken. Doch dann wird die Erzählung da sein und das Gehen wie-

<sup>5</sup> Handke: *Die Geschichte des Bleistifts*. Salzburg/Wien: Residenz Verlag 1982, S. 98.

<sup>6</sup> Stiegler, Bernd: *Peter Handke. Der Traum von der Überwindung der Zeit durch die Erzählung als neuen Mythos*. In: Hilmes, Carola / Mathy, Dietrich (Hg.): *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 246.

derholen! (DW 298)

Eine Allgemeingültigkeit, die durch die Betonung der metaphysischen Dimension noch größere Kraft gewinnt. Schon im ersten Satz der zur Einleitung genannten Textstelle verschränkt Handke die Begriffe »Weltlicheres« (DW 333) und »Allerheiligstes« (DW 333). Damit wird eine Vorstellung verdeutlicht, die sich durch das Gesamtwerk Handkes zieht: Die Utopie von der Erlösung, die nicht erst transzendent, sondern weltimmanent erfahren werden kann. Die Erlösung, die Filip Kobal in der slowenischen Utopie aus seiner Sprachlosigkeit und Ausgegrenztheit hin zu einer Verbundenheit durch und in Sprache und Erzählung findet. Mit der Hoffnung der Familie Kobal auf »Heimkehr und Auferstehung aus der tausendjährigen Leibeigenschaft« (DW 73) wird der Assoziationszusammenhang zu babylonischer Gefangenschaft und biblischer Heilsgeschichte hergestellt, der der Figur des Filip Kobal messianischen Charakter verleiht. Indem er das Land bereist, aus dem seine Vorfahren in die »tausendjährigen Leibeigenschaft« (DW 73) getrieben worden sind, und aus dieser Erfahrung eine grundlegende Verwandlung seiner künstlerischen und menschlichen Haltung bezieht, erlöst er die Familie aus »Exil, Knechtschaft, Sprachverbot« (DW 71). Durch die Erhebung der Wirkungsmacht der Erzählung in die Sphäre der biblischen Heilsgeschichte beansprucht das Werk Allgemeingültigkeit, es geht um die tiefgreifend menschliche Erfahrung der Befreiung aus der Stummheit und die Hinwendung zur Gemeinschaftlichkeit. Handke beansprucht mit der erzählerischen Ausgestaltung solcher allgemein menschlichen Erfahrungen Universalität, denn er »will, daß das, was [er] mach[t], im Grund die ganze Welt umfaßt und den Menschen ganz enthält«<sup>7</sup>.

Erst durch die umfassend menschlich-religiöse Erfahrung, die sich unabhängig von einer bestimmten Konfession in der von Literatur gestifteten Gemeinschaftlichkeit, als »Einander-in-die-Arme-Fallen, [...] Lieb-Haben, [...] Lieben als ein beständiges, so schonendes wie rückhaltloses, so ruhiges wie aufschreihafte, als ein klärendes, erhellendes Erzählen« (DW 15) realisiert, gewinnt die Erzählung Erkenntniskraft.

Die Übereinstimmung mit der Welt, das heißt »schreibend mit den anderen sein, immer; auch an sie schreibend, ihnen Bilder gebend«<sup>8</sup>, schließt Abgrenzung von der Außenwelt aus, sein Alleinsein am Beginn der Reise empfindet Filip Kobal als »Frevel« (DW 108), er »[fühlt] sich schuldig, weil er allein [ist]« (DW 108), sich der Zugehörigkeit entzieht. Die Einsamkeit die Filip Kobal in seiner Kindheit und Jugend erfährt, findet ihr utopisches Gegenteil in der Erzählung, die Gemeinschaftlichkeit stiftet.

Im Erzählen offenbaren sich Liebe, Zuneigung und Verständnis und so kann Gemeinschaft entstehen, die sich aber nicht in Gleichschaltung erschöpfen darf, sondern das Ideal des »Gleichmaß« (DW 121) – ein Zusammensein in dem Individualität bewahrt und Eigenheiten einander ergänzen sollen – anstrebt.

### 3.2. Formale Forderungen an den Dichter

Formal manifestiert sich die erstrebte Gemeinschaft in dem alten slowenisch-deutschen Wörterbuch aus dem 19. Jahrhundert. So wie die ganze Reise auf den Spuren des älteren Bruders stattfindet, lässt sich Filip Kobal auch hier von dem Verschollenen leiten, denn »der Bruder [hat] bestimmte [Worte] angestrichen« (DW 199).

Im Bündnis zweier Sprachen, geschlossen zur Errichtung eines »Weltkreis[es]« (DW 206) um jedes verzeichnete slowenische Wort, erschließt sich Filip Kobal nach und nach die Bedeutsam-

<sup>7</sup> Handke, Peter zitiert nach: Gottwald, Herwig: *Von Namen, Augenblicksgöttern und Wiederholungen*. Handkes Umgang mit dem Mythischen. In: Amann, Klaus / Hafner, Fabjan / Wagner, Karl (Hg.): Peter Handke. Poesie der Ränder (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen Band 11). Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2006, S. 135-154.

<sup>8</sup> Handke, Peter: *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987)*. Salzburg/Wien: Residenz Verlag 1998, S. 245.

keit eines Ineinanderwirkens unterschiedlicher Kulturkreise, die Wichtigkeit der Übereinstimmung bei gleichzeitiger Erhaltung der Individualität – das »Gleichmaß« (DW 121) – auch in sprachlicher Hinsicht:

Nein, es waren doch die beiden Sprachen zusammen, die Einwörter links und die Umschreibungen rechts, welche den Raum, Zeichen um Zeichen, krümmten, winkelten, maßen, umrissen, errichteten. Wie augenöffnend demnach, daß es die verschiedenen Sprachen gab, wie sinnvoll die angeblich so zerstörerische babylonische Sprachenverwirrung. (DW 207)

Beim genauen Lesen der Eintragungen, bei dem »der Wörterbuch-Leser erst einen Sinn für die Dinge« entwickelt (DW 201), entsteht in Filip Kobal eine Aufmerksamkeit für Sprache, die über leere Beschwörung von Zeichen hinausgeht, denn jedes Wort, das seinen Blick fesselt, bedeutet ihm nicht allein den bezeichneten Gegenstand, sondern »die Welt« (DW 205).

Auch in der Beschäftigung mit dem Wörterbuch geht Filip Kobal von realen Erfahrungen aus, vor ihm entsteht ein Volk, »indem sich genau die Dörfler zuhause wiederholten, ohne dabei aber, wie in den umlaufenden Geschichten und Anekdoten einzuschrumpfen zu Typen, Charakteren und Rollenträgern« (DW 199). Erneut löst sich das Erfahrene in einem utopischen Bild, die heimische Dorfgemeinschaft wird aufgehoben in ein »unbestimmtes, zeitloses, außergeschichtliches« (DW 201) Volk, das nur der strukturierenden Macht der Jahreszeiten unterworfen ist. Das Wörterbuch erneuert durch die Vernetzung verschiedener Sprachen und die Erweckung der Aufmerksamkeit für Gemeinsamkeiten und Unterschiede also auch formal das Ideal der Zeitlosigkeit, dem Filip Kobal nur in der Kindheit begegnet ist. Die Vorstellung der schuldlosen und von Zeitgefühl befreiten Kindheit wird zu einem zentralen Motiv der Erzählprogrammatis. Dabei geht es nicht darum, dass die eigenen Erfahrungen, »die Kindheit ständig zitiert«<sup>9</sup> wird, sondern, dass ein »Entfaltungsraum für Erfahrungen«<sup>10</sup> eröffnet wird. Der unbefangene Blick und das unvoreingenommene Erleben des Kindes ermöglichen allein die Erfahrung des »Dasein[s]« (DW 238). Dieses konstituiert sich vor allem aus der kindlichen »Reinheit«<sup>11</sup> und Zeitlosigkeit, die abseits der Kindheit nur in der Sprache verwirklicht sind: »Gerade im Schmutzigsten, in der Sprache, ist außerhalb der Kindheit, die Reinheit immer neu möglich, eingeschlossen die Reinigung.«<sup>12</sup> Die Reinigung der Sprache und durch die Sprache bezieht sich einerseits auf den ideologischen Missbrauch, der durch die Sprachreflexion des Dichters aufgehoben werden kann:

Nur kann die Sprache von der Ideologie schrecklich mißbraucht werden. So war es in Deutschland in diesem Jahrhundert. Dennoch glaube ich, daß trotz dieses schrecklichen Mißbrauchs jegliches deutsche Wort noch immer verwendbar ist, sogar jenes »Heil«, aber nur, wenn ihm der Dichter eine besondere Bedeutungswandlung oder Richtungsänderung ermöglicht und es damit erlöst.<sup>13</sup>

Andererseits bezieht sie sich auf die der Sprache immanenten Kraft, zu reinigen, indem sie »aufmerksam und kritisch für die wirkliche Wirklichkeit«<sup>14</sup> macht.

Ein Bild für die Erreichung solcher sprachlicher Aufmerksamkeit manifestiert sich in dem zweiten Buch, den Filip Kobal zur Lektüre mitgenommen hat: im alten Werkheft des Bruders. Angelegt in der Baumschule in Maribor, wird dieses beim Lesen zu einer unkonventionellen

<sup>9</sup> Handke: *Geschichte des Bleistifts* 1982, S. 217.

<sup>10</sup> Melzer: *Das erschriebene Paradies* 1993, S. 52.

<sup>11</sup> Handke: *Geschichte des Bleistifts* 1982, S. 148.

<sup>12</sup> Ebenda.

<sup>13</sup> Handke, Peter / Horvat, Jože-Jaki: *Noch einmal vom Neunten Land*. Peter Handke im Gespräch mit Jože Horvat. Klagenfurt/Salzburg: Wieser 1993, S. 45.

<sup>14</sup> Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, S. 19.

Form der Poetik für den Erzähler. Das sorgfältig angelegte Werkheft des Bruders liest er wie »Erziehungsgeschichten« (DW 162).

Die beschriebene Konstruktion des Obstgartens auf der Basis der Natur enthält erneut die Forderung nach idealer Produktivmachung des Vorgefundenen im Sinne der Verschränkung von Wirklichkeit und Utopie. Durch die doppelte Brechung, nämlich von realem Obstgarten, über dessen Anlegung und deren Beschreibung im Werkheft hin zur Rezeption durch Filip Kobal, eröffnet sich diesem nicht nur der wirkliche Garten, sondern auch das Modell der Konstruktion. Hier offenbart sich ein zentraler Punkt der Handke'schen Erzählprogrammatis, nämlich die Aufmerksamkeit nicht nur für die Gegenstände der Beschreibung, sondern auch für poetische Verfahren, für die Methodik und damit formalistische Tendenzen im Schreiben Peter Handkes.

Schon 1967 deklariert Peter Handke sich als »Bewohner des Elfenbeinturms«<sup>15</sup>, womit er sich in der Kontroverse zwischen politisch-engagierter und formalistisch-sprachexperimenteller Literatur auf die Seite der Formalisten stellt, die Aufmerksamkeit für künstlerische Verfahren und Deautomatisierung der Wahrnehmung fordern.

Gegen die Programmatik des *Neuen Realismus*, der die Sprache nur als Darstellungsmittel der Realität betrachtet und die Dinge der Wirklichkeit ins Zentrum der Literatur stellt, propagiert Handke ein neues Misstrauen gegen den Abbildcharakter der Sprache und fordert Aufmerksamkeit gegenüber sprachlicher Verfahren. Es geht ihm nicht darum, eine Methode zu entwickeln, die hinter dem Dargestellten zurücktritt und Natürlichkeit suggeriert, er möchte ein neues Methodenbewusstsein schaffen, das zur Reflexion über poetische und künstlerische Verfahren im Allgemeinen anregt. Er möchte nicht »die Dinge stumpf beim Namen nennen«<sup>16</sup>, es geht ihm um die »Genauigkeit der subjektiven Reflexe und Reflexionen auf diese Daten.«<sup>17</sup> Seine Literatur unterscheidet sich also vorrangig darin von der realistischen, dass sie die Konstruktion nicht verheimlicht, sondern ganz im Gegenteil in den Mittelpunkt des Interesses stellt. Wenn Handke auf der Tagung der Gruppe 47 in Princeton dem *Neuen Realismus* »Beschreibungsimpotenz«<sup>18</sup> vorwirft, kritisiert er nicht die Beschreibung an sich, im Gegenteil ist »Beschreibung und Bezeichnung für Handke unhintergebar«<sup>19</sup>, es geht ihm um eine selbstreflexive Beschreibung, die nicht nur zum Nachdenken über das Beschriebene anregt, sondern auch über die angewandte Methode. Eine Forderung, die der *Neue Realismus* in seinen Augen nicht erfüllen kann, weil er seine Methode nicht unentwegt überprüft und verändert.

Im Zentrum steht für Handke die Neuigkeit, die sich aber nicht auf Stoff und Geschichte bezieht. Er fordert von der Literatur, ihm »eine noch nicht gedachte, noch nicht bewußte *Möglichkeit* der Wirklichkeit, eine neue Möglichkeit zu sehen zu sprechen, zu denken, zu existieren«<sup>20</sup> bewusst zu machen. Eine Methode, so sagt er in *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, ist daher für ihn nur ein einziges Mal gültig. »Die Nachahmung dieser Möglichkeit ist dann schon unmöglich. [...] Ein Darstellungsmodell, beim ersten Mal auf die Wirklichkeit angewendet, kann realistisch sein, beim zweiten Mal schon ist es eine Manier, ist unreal, auch wenn es sich wieder als realistisch bezeichnen mag.«<sup>21</sup>

Seine Sprachkritik richtet sich nicht im Sinne des Formalismus auf konventionelle Syntax, sondern gegen gesprochene Sprache, Dialekt und alltagssprachliche Übereinkünfte wie unreflektierte Phrasen und Floskeln. Indem Filip Kobal phraseologisierte Begriffe und Ausdrücke wörtlich nimmt und damit in ihrer ursprünglichen Bedeutung hinterfragt – auf den Vorwurf »keine

<sup>15</sup> Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* 1972, S. 26.

<sup>16</sup> Ebenda, S. 24.

<sup>17</sup> Ebenda.

<sup>18</sup> Ebenda, S. 29.

<sup>19</sup> Bartmann, Christoph: *Suche nach Zusammenhang*. Handkes Werk als Prozeß (= Wiener Arbeiten zur deutschen Literatur 11). Wien: Braumüller 1984, S. 29.

<sup>20</sup> Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* 1972, S. 20.

<sup>21</sup> Ebenda.

Kinderstube« (DW 62) zu haben, reagiert er zum Beispiel mit einer Überlegung dazu, dass es in dem Haus, in dem er aufgewachsen ist, »tatsächlich keinen besonderen Raum für Kinder gegeben hatte« (DW 62) –, beweist er sprachliche Aufmerksamkeit, die zunächst die Erfahrung der »Einsamkeit« (DW 62) evoziert, letztlich jedoch die Grundlage für seine Erzählprogrammatisierung bilden wird.

»Treue zur Sprache ist für mich irgendwo anders [nicht in der getreuen Abbildung von Dialekt und Soziolekt], nämlich in ihrem Ideal, nicht in der Abbildung«<sup>22</sup>, erklärt Handke dazu in seinem Gespräch mit Joze Horvat *Noch einmal vom Neunten Land*. Seine »Schreibweise [ist] im Wortsinne konservativ«<sup>23</sup>, insofern als Handke nicht die traditionellen Regeln der Schriftsprache, nicht Syntax und Semantik, in Frage stellt, sondern den von vorneherein zum Scheitern verurteilten Versuch der naturgetreuen Abbildung von Sprache. Da eine unverfälschte Nachahmung der Wirklichkeit nicht möglich ist, muss sie zugunsten eines Strebens nach dem Ideal der Sprache vermieden werden. Entsprechend bewundert Filip Kobal die Sprache seines Vaters, »ein Deutsch ohne den geringsten Dialektklang« (DW 71), das ihm »als die klarste, reinste, am wenigsten verballhornte und am meisten menschenähnliche Stimme, die [er] zeitlebens in Österreich gehört [hat]« (DW 71), erscheint.

Die Aufforderung, die Lettern frisch zu würfeln (vgl. DW 333), propagiert also keine Auflösung grammatischer oder semantischer Normen, die Deautomatisierung der Wahrnehmung liegt in einer neuen Aufmerksamkeit für Beschreibungsmethoden, die in ihrer Suche nach dem Ideal der Sprache nicht nur das Beschriebene, sondern auch die Verfahren der Beschreibung selbst reflektieren. Ins Zentrum rückt dabei ein großer Detailreichtum in der Beschreibung, der den Blick des Lesers verlangsamen und schärfen soll. Passend zu formalistischen Tendenzen, empfindet Filip Kobal die »Geisteskranken oder -schwachen« (DW 53), also diejenigen Menschen, die von vorneherein keine konventionelle, gleichgeschaltete, automatisierte Wahrnehmungsvorgänge kennen, als seine »Schutzheiligen« (DW 53).

Literatur ist im Handke'schen Verständnis eine Konstruktion parallel zur Natur und muss als solche verstanden werden. Deklariert Handke sich als »Bewohner des Elfenbeinturms«<sup>24</sup>, schafft dies Raum für Missverständnisse. Allzu oft hat diese provokative Aussage ihm den Vorwurf eingebracht, ein weltfremder »Formalist«<sup>25</sup> oder »Ästhet«<sup>26</sup> zu sein. Im literarischen Schaffen Peter Handkes gewinnt der Formalismus jedoch eine weitere Dimension. Die Fokussierung poetologischer Methoden ist nicht als Selbstzweck zu verstehen, sondern als Grundvoraussetzung für die kritische Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit. Die Aufmerksamkeit, die von der Konzentration auf literarische Vorgehensweisen geschult wird, wird zu einem Werkzeug, das nicht nur auf Literatur, sondern auch auf die Realität angewendet werden soll:

Die Wirklichkeit der Literatur hat mich aufmerksam und kritisch für die wirkliche Wirklichkeit gemacht. Sie hat mich aufgeklärt über mich selber und über das, was um mich vorging.<sup>27</sup>

Peter Handkes Schreiben ist also ganz und gar nicht unpolitisch, im Gegenteil glaubt Handke fest an die Möglichkeit der Literatur zu erziehen, versteht er sich doch selbst als ein Zögling der Literatur.<sup>28</sup> Wirkliche Erfahrung kann aber nur mithilfe reflektierter Schemata vermittelt werden, erst, wenn sich der Rezipient der Methodik bewusst ist, haben Sprache und Fiktion Erkenntnis-

<sup>22</sup> Handke /Horvat: *Noch einmal vom Neunten Land* 1993, S. 42.

<sup>23</sup> Bartmann: *Suche nach Zusammenhang* 1984, S. 56.

<sup>24</sup> Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* 1972, S. 26.

<sup>25</sup> Ebenda.

<sup>26</sup> Ebenda.

<sup>27</sup> Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* 1972, S. 19.

<sup>28</sup> Vgl. Ebenda.

kraft.<sup>29</sup> Nur so kann die Erzählung eine direkte Handlungsaufforderung an Filip Kobal stellen und ihm bedeuten: »Spring!« (DW 16)

### 3.3. Der Raum – Vermittler zwischen Inhalt und Form

Seine Reise führt Filip Kobal aus dem gewohnten, verachteten Lebensraum in eine neue Sphäre, die dieser zunächst als bedrohlich wahrnimmt.

Schon am Beginn seiner Reise wiederholt und intensiviert sich die Erfahrung des Sprachverlusts, der sich manifestiert in einem »allgemeinen Verstummen« (DW 111). Wie schon der Lehrer zuvor, werden nun die Dinge, die nicht mehr benannt werden können, zu »Vollstreckern« (DW 111):

Das Vernichtende war nicht etwa, daß die aus der Stollenwand ragende, einwärts verdrehte Eisenstange an Folter oder Hinrichtung erinnerte – vernichtend, bei lebendigem Leib, war, daß ich, ohne Gesellschaft und auch mir selber nun keine Gesellschaft mehr, vor ihr, so wie sie vor mir, stumm blieb. Zwar sah ich die Stange gebogen in der Form des Buchstaben S, der Zahl 8, eines Notenschlüssels, aber das war einmal; das Märchen von der »S, der Acht und dem Notenschlüssel« hatte seine Zeichenkraft verloren. (DW 111f.)

Nicht nur die Fähigkeit, Sprache zu produzieren, sondern auch die, ihre Zeichenkraft verstehen zu können, ist Filip Kobal abhandengekommen. Er erfährt eine »Sprachlosigkeit, welche Vernichtung der Seele, noch über den leiblichen Tod hinaus« (DW 112) bedeutet und die Umwelt bedrohlich, ja lebensgefährlich macht.

Anders als in der Begegnung mit seinem großen Feind, ist er nun aber auf sich selbst gestellt, er muss einen eigenen Weg aus der Sprachlosigkeit finden, sich seiner Angst stellen. Indem er aus der Bedrohlichkeit des Tunnels heraustritt erarbeitet Filip Kobal sich zugleich den Eintritt in die Sphäre des Erzählens, in der sich die Landschaft als »sich aneinanderfügende Letternreihe, als Zusammenhang, Schrift« (DW 114) präsentiert: »Das Weitergehen in der Vormorgenstunde [wird] so ein Entziffern, ein Weiterlesen, ein Merken, ein stilles Mitschreiben« (DW 114f.), ein Lesen der Landschaft analog zum Lesen einer Erzählung, das die Last Filip Kobals sofort erleichtert, »denn das Empfangen und Verbinden der Zeichen [wirkt] als der Gegenzug zu der Ding-Last [...] so als werde die Erdschwere, durch die Entzifferung, aufgehoben in einer Luftschrift« (DW 115).

Schritt für Schritt lernt Filip Kobal seine Umwelt zu lesen, das Wahrgenommene als Zeichen zu begreifen, dessen Sinn zu verstehen: »Wurde durch ein derartiges Übersetzen aus einem blinden Lesen nicht ein sehendes, aus einem blicklosen Tun nicht ein Wirken?« (DW 165)

Entsprechend bedeutet Filip Kobal das zweite blinde Fenster, auf das er in der Industriestadt Jesenice stößt, auch mehr als das ursprüngliche »Freund, du hast Zeit« (DW 97). Es fordert ihn nicht lediglich zu einer Haltung der Langsamkeit auf und bewahrt ihn vor überstürztem Handeln wie das blinde Fenster am Bahnhof von Mittlern, dessen »Bedeutung [...] unbestimmbar« (DW 97) bleibt, es wird für ihn zum Zentrum des Universums:

Gebündelt wurde die Unbestimmbarkeit von einem blinden Fenster, zu dem er meinen Blick nun hinzog wie zu der Mitte des Weltreichs. [...] Das blinde Fenster war weit und breit das einzige seiner Art. Und auch seine Wirkung kam aus dem fehlenden Üblichen, dem Abwesenden: dem Undurchlässigen. Kraft der in ihm gebündelten Unbestimmbarkeit strahlte es meinen Blick zurück, und in mir hörte alles Sprachgewirr und Durcheinanderreden auf: Mein ganzes Wesen verstummte und las. (DW 136)

Die Faszination am blinden Fenster wiederholt sich hier nicht einfach, sie erfährt eine Steigerung

<sup>29</sup> Ebenda, S. 28.

in der wiederholten Unbestimmbarkeit, die die Aufmerksamkeit des Erzählers in seinen Bann zieht. Die Leere macht die Faszination aus.

Am Bild des blinden Fensters veranschaulicht Handke die Wichtigkeit, die Leerstellen für seinen Protagonisten wie auch für sein eigenes schriftstellerisches Schaffen haben. Nur diese bieten dem Dichter den Raum, neue Möglichkeiten, noch nie dagewesene Methoden, zu finden und zu erproben, sodass in Handkes poetologischer Vorstellung »die Leere der wahre Ort für den Schriftsteller«<sup>30</sup> wird, denn »[n]ur an leeren Stellen kann der Schriftsteller seine Zeichen schreiben«<sup>31</sup>. Infolgedessen wird es zu einer der wichtigsten Aufgaben für den Schriftsteller, »die noch nicht vom Sinn besetzten Orte ausfindig [zu] machen«<sup>32</sup>, um unproduktive Wiederholung von schon Dagewesenem in seinem künstlerischen Schaffen zu vermeiden.

Statt ausschließlich auf das zu deuten, was fehlt, wird sie [die Leere] zusehends als Aufforderung verstanden, das Fehlende zu ergänzen. Solchem Verständnis ist die Leere kein End-, sondern ein Nullpunkt von Erfahrung, von dem aus die Welt neu erschlossen werden kann.<sup>33</sup>

Das Zeichen des blinden Fensters steht für den Erzähler in zweifachem Assoziationszusammenhang. Einerseits erinnert ihn dieses an ein blindes Fenster, das sich am Haus des Wegmachers seines Heimatdorfes befindet, andererseits lässt es ihn sofort an die Erblindung des Bruders denken. Mit dem Rekurs auf das blinde Auge des Bruders und dessen »milchiges Weiß« (DW 97), evoziert er die Vorstellung des homerischen Dichters, dem gerade durch seine Blindheit eine höhere Wahrheit offenbar ist: »Wie im Topos vom blinden Seher vorgegeben, schließt ihn die Blindheit nicht ab von der Welt, sondern bahnt ihm andere, unverhoffte Zugänge zu ihr.«<sup>34</sup>

Das damit angedeutete Konzept des poeta vates, dessen Inspiration sich gerade an den leeren Orten entfaltet, wird verschränkt mit der Erinnerung an den Wegmacher, der »bedächtig, [...] schweigsam, nicht beirrbar durch gleichwelche Gesellschaft [...] ohne Zuspruch, ohne Lob, ohne Erwartung, ohne Forderung, überhaupt ohne Hintergedanken« (DW 52) arbeitet. Die Verschränkung der Inspiration mit der außerordentlichen Sorgfalt des Wegmachers, die diesen ja gerade zu einem Künstler macht, verdeutlicht den neuen Anspruch, der an literarisches Schaffen gestellt wird, das eine neue Aufmerksamkeit, eine neue Gründlichkeit in der Ausarbeitung verlangt.

Die Leere, dadurch, dass sie »unbestimmbar« (DW 97) ist, ist immer auch furchteinflößend, schon bald »entzaubert« (DW 137) sich das blinde Fenster, »die Grimasse einer lauthals Weinenden« (DW 137) reißt ihn vollends aus der Betrachtung und plötzlich erscheinen die Menschen um ihn herum nur noch eine »ausgewachsene, harte, knochige Masse unansehnlicher Rüpel« (DW 138). Die Aufgabe des Dichters ist es also, Leerstellen zu finden und künstlerisch produktiv zu machen, denn nur so kann er »die bodenlosen Leerräume umdeuten in tragfähige Erlebnisräume«<sup>35</sup>.

Eine ähnliche Leerstelle bietet der umgebende Raum in den leeren Viehsteigen, die Filip Kobal an einer südlich gelegenen Bergkette ausmachen kann. Während der Lektüre des slowenisch-deutschen Wörterbuchs blickt er auf und bemerkt einen Steilhang, der gegliedert ist durch ehemalige Viehsteige, die parallel über diesen verlaufen, sich kreuzen und »Netze bilden« (DW 215). Diese Viehsteige werden unterbrochen von senkrecht verlaufenden Erdrillen, die im Mo-

<sup>30</sup> Handke / Horvat: *Noch einmal vom Neunten Land* 1993, S. 42.

<sup>31</sup> Ebenda.

<sup>32</sup> Handke, Peter: *Das Gewicht der Welt*, S. 276; zitiert nach: Gottwald, Herwig: *Von Namen, Augenblicksgöttern und Wiederholungen*. Handkes Umgang mit dem Mythischen. In: Amann, Klaus / Hafner, Fabjan / Wagner, Karl (Hg.): Peter Handke. Poesie der Ränder (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen Band 11). Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2006, S. 135-153.

<sup>33</sup> Melzer: *Das erschriebene Paradies* 1993, S. 53.

<sup>34</sup> Ebenda.

<sup>35</sup> Melzer: *Das erschriebene Paradies* 1993, S. 54.

ment der Beobachtung das Wasser des Nachmittagsregens ins Tal leiten. Die Viehsteige sind leer, verlassen, »ausgestorben« (DW 211). »Gerade die Leerform – das leere Netzwerk, das leere Weggeflecht, die leeren Serpentin« (DW 212) sind es aber, die die Phantasie des Erzählers befördern. Sofort malt er sich lebhaft aus, wie sich einst große Viehherden über den Viehsteighang bewegt haben müssen, mit großer »Gemächlichkeit« (DW 211), die an »die Überquerung eines mächtigen Gebirges« (DW 212) denken lässt.

Die idyllische Vorstellung des Erzählers, in der kein Platz ist für Behelme und Maschinen, wie man sie auf den Terrassen eines Erzberges oder Schotterabbaus sehen kann (vgl. DW 212), beginnt jedoch zu bröckeln. Die Viehsteige füllen sich zunächst mit den Wörtern, die der Bruder im Wörterbuch angestrichen hat. Diese brechen aber nach oben hin ab, so wie schon die Inschriften an den Pyramiden der Maya kurz vor deren Untergang zu unbeholfenen Krakeleien mutiert sind. Die herabfließenden Lehmbäche schwemmen die Silben herunter, bis der ganze Ort raucht wie eine Ruinenstätte, an der nicht einmal mehr Kirschbäume wachsen (vgl. DW 215). Alles wird starr, nichts mehr bewegt sich, »auch kein Grashalm; selbst das Wasser erstarrt« (DW 215) und Filip Kobal bleibt nichts, als der Gedanke an die »Vernichtung« (DW 215). Die Vernichtung, nicht nur des Bruders, sondern eines Menschen, der »im Unterschied zu der Unmasse der Sprecher und Schreiber, begabt war, die Wörter und durch sie die Dinge zu beleben« (DW 215). Einen solchen Menschen zu vernichten, heißt »die Sprache selber – die gültige Überlieferung, die Überlieferung des Friedens – töten und war das unverzeihliche Verbrechen, der barbarischste der Weltkriege« (DW 215).

Filip Kobal selbst erstarrt jedoch nicht angesichts dieser Tatsachen: »Die gewünschte Trauer gelingt ihm nicht« (DW 216), er gibt sich der Verzweiflung nicht hin. Stattdessen fällt ihm ein Satz ein, die Parole aufständischer Bauern des achtzehnten Jahrhunderts: »Das alte Recht!« (DW 216) Er besinnt sich auf einen Anspruch, der verfällt, sobald er aufgegeben wird, ein Anspruch, der nicht vergessen werden darf und von jedem Einzelnen selbst gefordert werden muss. Indem er diese Forderung stellt, ist der Schrecken weggewischt, die leeren Viehsteige, das »Siegel ebendieses Rechts« (DW 218) füllen sich wieder mit den Wörtern aus dem brüderlichen Wörterbuch.

Schon von der Form der leeren Viehsteige kann sofort assoziativ auf Zeilen geschlossen werden, leere Schriftzeilen, die mit Buchstaben und daher mit Leben gefüllt werden müssen. Sie sind leer, weil »die Leere der wahre Ort für den Schriftsteller ist«<sup>36</sup>, so Handke. Nur die Leere stellt sicher, dass eine Beschreibung nicht zur bloßen »Mimikrie der Wirklichkeit«<sup>37</sup> wird und dass das, was in die Leere geschrieben wird, neuartig, nicht automatische Wiederholung von schon Dagewesenem, sein kann.

Die Zeilen verlaufen nicht parallel, sie gehen nicht aneinander vorbei, sie kreuzen einander. So wie das Schreiben niemals ein Aneinandervorbeierzählen sein kann, sondern in intertextueller Kommunikation stehen, eine ständige produktive Auseinandersetzung mit anderen poetischen Verfahren sein muss. Die Viehsteige gliedern den Hang, so wie die Schrift die Erinnerung des Menschen. Erst im Schreiben zeigen Erfahrungen »indem sie wiederkehren ihren Platz« (DW 101), wird die Erinnerung strukturiert.

Die Viehsteige und damit die Sphäre der Literatur wird verdunkelt durch den »barbarischsten der Weltkriege« (DW 215), durch den Krieg, der zum Schreiben befähigte Menschen, und damit sind Menschen gemeint, die in ihrem Schreiben nicht bloß die Wirklichkeit nachahmen möchten, wie der Neue Realismus, dem Handke ja in Princeton »Beschreibungsimpotenz«<sup>38</sup> vorwirft, sondern den Wörtern und dadurch erst den Dingen Leben einhauchen kann, stumm gemacht hat. Damit nimmt Handke auch Stellung zu der von Adorno eingeführten grundsätzlichen Skepsis der

<sup>36</sup> Handke / Horvat: *Noch einmal vom Neunten Land* 1993, S. 42.

<sup>37</sup> Ebenda, S. 43.

<sup>38</sup> Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* 1972, S. 29.

Literatur nach 1945<sup>39</sup> gegenüber. Indem er seinen Erzähler »das alte Recht« (DW 216) einfordern lässt, stellt er sich gegen diese Kulturkritik und gesteht der Literatur neuerlich die Möglichkeit zu, Einfluss zu nehmen, zu verändern und vor allem den Frieden zu überliefern (vgl. DW 215). In dem Moment, als Filip Kobal sich erhebt, um sein Recht auf Sprache, auf Schreiben einzufordern, beginnt er zu schreien, wie er noch nie geschrien hat. Er, der stets »wegen seiner leisen Stimme« (DW 220) überhört worden ist, hat plötzlich zu einer Stimme gefunden, die »schon seit jeher ganz unten in ihm gesteckt haben« (DW 220f.), aber erst freigesetzt werden musste.

Mit dem Schrei Filip Kobals nimmt dessen selbständiger Weg zu einer eigenen Erzählhaltung seinen Anfang. An diesem Punkt der Erzählung kann Filip Kobal aus der Sprachlosigkeit in die Savanne der Freiheit und das Neunte Land, wie auch das folgende Kapitel betitelt ist, treten, um sich am Ende der Erzählung als selbstbewusstes, künstlerisches Individuum zu präsentieren, das ein durchdachtes und reflektiertes poetologisches Programm vertritt. Dieses zeichnet sich aus durch großes Methodenbewusstsein, Reflexionsfähigkeit und unbedingten Anspruch auf Allgemeingültigkeit, durch die Gemeinschaft und Erkenntnis gestiftet werden können.

Zu diesen Grundpfeilern literarischen Schaffens gelangt der Dichter allein durch die Aufmerksamkeit für Räume, in denen sich der Mensch bewegt, durch das Erkennen derer Zeichenkraft und Bedeutsamkeit für den Gesamtzusammenhang des Lebens. Die Natur wird zu einem Reflexionsmedium für das Subjekt, das sich als Teil derselben versteht. Leere Viehsteige gewinnen Zeichencharakter, Naturvorgänge werden »bezeichnend, zeichenhaft: Die Kanne auf dem Milchstand stand da als Letter; die Reihe der Pfützen, eine um die andre aus der Dunkelheit leuchtend, verband sich zur Zeile« (DW 83). Aus der Beobachtung der Natur, vor allem aber auch aus dem Sein in und mit ihr, bezieht der Erzähler die aufmerksame Haltung, die er in sein Schreiben übernehmen kann, sodass er Raum und Kindheit – das Ideal menschlicher Gemeinschaft in Zeitlosigkeit und Schuldlosigkeit – verschmelzen kann in utopischer, literarisch realisierter »Kindschaft« (DW 207).

#### 4. Literaturverzeichnis

##### 4.1. Primärliteratur

Handke, Peter: *Die Wiederholung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999. [DW]

Handke, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972. [IBE]

Handke, Peter: *Das Gewicht der Welt. Ein Journal. (November 1975-März 1977)*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag 1977. [DGW]

Handke, Peter: *Die Geschichte des Bleistifts*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag 1982. [DGB]

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

Handke, Peter: *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987)*. Salzburg/Wien: Residenz Verlag 1998. [AF]

##### 4.2. Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 11-30.

Bartmann, Christoph: *Suche nach Zusammenhang*. Handkes Werk als Prozeß (= Wiener Arbeiten zur deutschen Literatur 11). Wien: Braumüller 1984.

Gamper, Herbert: *Stellvertreter des Allgemeinen? Über „Die Unvernünftigen sterben aus“ und das Erzählprogramm von „Die Wiederholung“*. In: Fuchs, Gerhard / Melzer, Gerhard (Hg.): Peter Handke. *Die Langsamkeit der Welt* (= Dossier-Extra). Graz/Wien: Droschl 1993, S. 165-200.

Gottwald, Herwig: *Von Namen, Augenblicksgöttern und Wiederholungen*. Handkes Umgang mit dem Mythischen. In: Amann, Klaus / Hafner, Fabjan / Wagner, Karl (Hg.): Peter Handke. *Poesie der Ränder* (= Li-

<sup>39</sup> Vgl. Adorno, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft*. In: Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 11-30.

- teraturgeschichte in Studien und Quellen Band 11). Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2006, S. 135-153.
- Höller, Hans: *Peter Handke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007.
- Melzer, Gerhard: *Das erschriebene Paradies*. Kindheit als poetische Daseinsform im Werk Peter Handkes.  
In: Fuchs, Gerhard / Ders. (Hg.): Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt (= Dossier-Extra).  
Graz/Wien: Droschl 1993, S. 47-62.
- Michel, Volker: *Verlustgeschichten*. Peter Handkes Poetik der Erinnerung (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 245). Würzburg: Königshausen & Neumann 1998.
- Stiegler, Bernd: *Peter Handke. Der Traum von der Überwindung der Zeit durch die Erzählung als neuen Mythos*. In: Hilmes, Carola / Mathy, Dietrich (Hg.): Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung.  
Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 244-258.