

GEORG PICHLER

„Aber vielleicht haben die Ritterschaft und die
Verzauberungen heutzutage andere Wege zu
nehmen als bei den Alten“

Peter Handke und Cervantes

Vom Autor überarbeitete Version der Erstpublikation in: Ertler, Klaus-Dieter /
Steckbauer, Sonja Maria (Hg.): 400 Jahre Don Quijote. Zur Rezeption des
spanischen Klassikers in Europa und den Amerikas. Frankfurt am Main: Lang
2007, S. 95-106.

Handkeonline seit 30.1.2013

Vorlage: Datei des Autors

Empfohlene Zitierweise:

Georg Pichler: „Aber vielleicht haben die Ritterschaft und die Verzauberungen
heutzutage andere Wege zu nehmen als bei den Alten“. Peter Handke und
Cervantes. Handkeonline (30.1.2013)

URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/pichler-2007.pdf>

Impressum:

Forschungsplattform Peter Handke

c/o PD Dr. Klaus Kastberger

Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Josefsplatz 1, 1015 Wien

handkeonline@onb.ac.at

„Aber vielleicht haben die Ritterschaft und die Verzauberungen heutzutage andere Wege zu nehmen als bei den Alten“

Peter Handke und Cervantes¹

»Einmal musste er in die Welt des Miguel de Cervantes hineinkommen.« (MJN 502) Wer hier versucht, in eine ihm fremde Welt und Literatur einzudringen, ist eine der sieben Figuren, deren Geschichten Peter Handke in seinem Roman *Mein Jahr in der Niemandsbucht* schildert und der Geschichte des Ich-Erzählers beistellt, eine Figur, die Handke bezeichnenderweise »der Leser« nennt. Dieser Leser, ein sehr deutsches Schicksal, der im Dritten Reich geboren wurde und später erst im Ostteil, dann im Westteil Deutschlands lebte, plagt sich mit den *Exemplarischen Novellen* des Klassikers ab. Trotz seiner mangelhaften Spanischkenntnisse buchstabiert er sich mühselig durch die Originalversion – doch seine Lektürevversuche prallen immer wieder erfolglos am Text ab. Die ästhetische Komponente der Sprache bleibt ihm nicht verborgen, aber er kommt mit der Darstellung des Inhalts durch den Autor nicht zurecht: Er »las zwar, hätte, gefragt, jede Einzelheit der jeweiligen „Exemplarischen Novelle“ wiedergeben können, nur blieb er unbeteiligt, empfänglich höchstens für die Eleganz der spanischen Satzperioden, und das war nicht seine Art zu lesen« (ebd.). Seine Art zu lesen ist die der Anteilnahme, der persönlichen Implikation, der ernsthaften Auseinandersetzung mit einem Text und seinen Figuren, weswegen er schon als Kind am *Don Quijote* gescheitert war, denn er »konnte diese selbsternannten Helden und ihr Gefuchtel weder ernst nehmen noch komisch finden« (ebd.).

Einzig das Wissen um seine, des Lesers Vorgänger »durch die Jahrhunderte« (ebd.), die den *Don Quijote* zu einem der meist gelesenen Bücher der Literaturgeschichte gemacht haben, all diese ernst zu nehmenden Leser, die sich in ihrer Summe nicht täuschen können, lassen den Handkeschen Leser sich weiter bemühen. Womit er sich, dies nebenbei gesagt, in der für Handke doch recht erstaunlichen Gesellschaft von Georg Lukács befindet, der über den *Quijote* ebenfalls meinte, »Erfolge dieser Art sind niemals zufällig«². Der Handkesche Leser hat auch Erfolg, denn nach langem Lesen findet er eine Stelle, an der »ein Cervantes-Held endlich von einer anderen Gestalt der Erzählung erstgenommen wird, worauf ebenso der Leser ihn endlich ernstnehmen konnte« (MJN 505). Ernsthaftigkeit als Grundzug der Literatur, nicht nur innerhalb der Texte, sondern – und vor allem – ein Ernstnehmen der Literatur an sich.

Auf der anderen Seite steht im selben Roman eine zweite Figur, ein weiterer Freund des Ich-Erzählers, der Maler und ein bekannter katalanischer Künstler ist. Nach einer ziellosen Reise durch die beiden Kastilien fährt er von Albacete aus durch die Hochebene Richtung Norden

an einer leichten, wie vor Jahrhunderten ausgeschaukelten Senke vorbei, einem leeren Geviert ein wenig unter dem schon mit der Wintersaat bebauten Nutzland, einer einstigen Viehhürde, verwildert, mit verstruppem Gras, Resten eines Holzzauns, auch eines Verschlags, daran Pferdestrickfransen, am Boden eine Eselsklaue, ein Vogelskelett, und er dachte: „Das ist Cer-

¹ Eine hier überarbeitete Fassung erschien unter dem Titel *Peter Handkes Auseinandersetzung mit Cervantes und dem „Don Quijote“*. In: Ertler, Klaus-Dieter / Steckbauer, Sonja Maria (Hg.): 400 Jahre Don Quijote. Zur Rezeption des spanischen Klassikers in Europa und den Amerikas. Frankfurt am Main: Lang 2007, S. 95-106.

² Lukács, Georg: *Don Quijote*. In: *Aufbau* 2/1952, S. 166-172, S. 166.

vantes' Welt! Das ist Spanien!“ [...], und weiter: „Wie tun der Menschheit von Zeit zu Zeit solch lächerliche, sinnlose und einseitige Helden not wie der Don Quijote!“ (MJN 925)

Die Literatur erschließt sich dem Maler über die spanische Landschaft, eine Landschaft, die zwar ein Bild der Verlassenheit und des Verfalls bietet, die aber in die Literatur eingegangen ist und aus ihr zurückspiegelt. Nicht umsonst gehen bei Handke immer wieder Schriftzeichen in Landschaft, geht Landschaft in Schriftzeichen über.³

Damit sind denn auch die Pole abgesteckt, zwischen denen sich Handkes Beschäftigung mit dem spanischen Klassiker abspielt. Einerseits setzt er sich mit Cervantes als Autor auseinander – und er tut dies auf weitaus kritischere Weise, als es etwa bei Goethe der Fall war, der lange Zeit als Leitstern über Handkes Schreiben stand.⁴ War Goethe für ihn eine Bereicherung seines eigenen Schaffens und wurde von ihm beinahe enthusiastisch verklärt – so nennt er ihn »mein Dichter« oder meint »Dichter wie Goethe sind die Retter« (DGB 304, 255) –, ist Cervantes für ihn ein Autor, zu dem er sich nur aus relativ großer Distanz äußern kann. Bediente sich Handke bei Goethe der Übereinstimmungen, um für seine eigene Literatur zu lernen, sind es bei Cervantes eher die Spannungsmomente zwischen dem Spanier und seinem eigenen Schreiben, die er produktiv nützt.

Andererseits kommt Handke Cervantes über die Landschaft sehr nahe. In einem Interview mit der Madrider Tageszeitung *El País* meinte er etwa: »Im *Quijote* erscheinen die Landschaften auf so fabelhafte Weise und zugleich so konkret, wie ich es selten gelesen habe.« Und fährt in bezeichnender Übereinstimmung mit seiner Romanfigur, dem Maler, fort: »selbst heute, wenn ich durch die spanischen Landschaften gehe und eines dieser halbverfallenen Gehöfte sehe, muss ich an den *Quijote* denken.«⁵ Dieser Zugang ist sehr subjektiv und gibt eher Handkes Blick auf Spanien als Cervantes' Texte wieder. Denn die Landschaftsbeschreibungen im *Don Quijote* nehmen einen untergeordneten Rang ein und werden, im Vergleich zu den ausgefeilten und wohl konstruierten Dialogen, oft ironisierend eingesetzt oder wirken manchmal fremd und künstlich, wie schon Vladimir Nabokov in seinen Vorlesungen über den *Quijote* bemerkte.⁶

In seinem bislang größten Roman *Der Bildverlust oder durch die Sierra de Gredos* hat Handke dem Autor des *Quijote* ein hintergründiges, vieldeutiges Denkmal gesetzt. Handkes Roman berichtet von der Reise einer deutsch-sorbischen Bankfrau, die von einer nördlichen Flusshafenstadt nach Valladolid fliegt, von dort erst mit dem Auto, dann mit dem Bus in die Sierra de Gredos fährt, in der sie allerlei wundersame Begebenheiten erlebt, bevor sie das Gebirge zu Fuß überquert und von der Südseite der Sierra auf verschlungenen Wegen in einen »weltfernen, aber

³ Vgl. etwa folgende Stelle aus dem *Bildverlust*: »Die verstreuten Felskuppeln, die Behausungen, die Heuschöber, der See (die Laguna), dessen Ausfluß, die Herden, die Leute, das gesamte Hoch-Tiefeland hatte augenblicks etwas wie eine Schriftform, samt Verknüpfungen der Einzelheiten oder Einzellettern, und ebenso auch Abständen, Abgesetztheiten oder Satzzeichen, so oder so aber in einer, siehe wieder den Rhythmus, übersichtlichen und, für sie jedenfalls, schönen Regelmäßigkeit. [/] Und erwähnenswert noch, daß für sie die Schrift, mit dem allerwärts haargleichen Kringeln der Zwergbüsche, den sich wiederholenden, oft parallelen Fadenrissen, Spalten, von Fels zu Fels ähnlich gekurvten Rissen im Gestein, den Tupfern, Punkten, Wellen, Akzenten, Hauchzeichen der Flechten und Moose darauf, eine arabische war – die sie auch unwillkürlich von rechts nach links ‚las‘«. (DB 592 f.)

⁴ Vgl. dazu Pichler, Georg: „Der Goethesche Nachvollzug des Schriftstellers auf Erden“. Handke und Goethe. In: Kastberger, Klaus (Hg.): Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift (= Profile. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek, Band 16). Wien: Zsolnay 2009, S. 281-293.

⁵ Drey Müller, Cecilia: *Peter Handke. „Escribir es un viaje nocturno“*. In: *El País*, Babelia, 11.10.2003. Alle spanischen Texte wurden vom Verfasser ins Deutsche übertragen.

⁶ Nabokov, Vladimir: *El Quijote*. Aus dem Englischen von María Luisa Balseiro. Barcelona: Ediciones B 1987, S. 52.

nicht weltvergessenen« (DB 617) Ort in der Mancha reist, in dem der Autor auf sie wartet, um ihre Geschichte niederzuschreiben.

Im Text gibt es vielerlei Anspielungen auf den *Don Quijote* und seinen realen Autor: Cervantes wird des Öfteren namentlich genannt, man kann eine »Originalausgabe des Don Quijote«⁷ gegen eine »Buntglasmurmelt« oder eine Kiste geweihter Sierra-Äpfel eintauschen, Handke bezeichnet seine Heldin als »señora andante«, es kommen eine »venta«, ein »ventero« und ein »escudero« vor, es ist von »Windmühlenflügeln [und] bösen Riesen«, von einem »Ritter von der Finsterlichtung« und von der mythenreichen Stadt Numancia die Rede, ja sogar Cervantes' Schreibhand tritt kurzzeitig in Erscheinung. Und die Heldin des Romans war in ihrer Jugend wohl nicht umsonst »die Hauptdarstellerin in einem „Mittelalterfilm“ gewesen«.

Über diese bloßen Zitate und relativ offensichtlichen Anspielungen hinaus gibt es jedoch weitere, aufschlussreichere Parallelen zwischen dem *Bildverlust* und dem *Quijote*: Gattungstypologisch etwa sind beide Romane Reisetexte, deren Erzählräume nahe beieinander liegen und sich zum Teil überschneiden. Nun sind aber Reisen in allen möglichen Fortbewegungsarten eine Konstante in Peter Handkes Werk; und auch ein Gutteil der Protagonisten der Weltliteratur befindet sich auf Reisen oder ist in irgendeiner Form unterwegs, so dass dieses Thema allein die beiden Texte nicht wirklich miteinander zu vereinen vermag. Zudem ist die Behandlung der Reise innerhalb der realen Geografie in beiden Romanen sehr verschieden. Cervantes war, wie Nabokov treffend feststellte, »kein Topograf«.⁸ Seine Ortsangaben sind diffus, prekär, allgemein gehalten, umfassen ein paar Ortschaften in der Mancha, Landstriche bis hin nach Barcelona, geben aber nicht wirklich Auskunft über die Orte, an denen sich Don Quijote befindet. Der Hintergrund der Handlung bleibt ebenso wie die Landschaft bei ihm immer vieldeutig verschwommen. Handke hingegen lässt seine Heldin durch eine detailliert geschilderte Landschaft und eine reale Geografie ziehen, deren Orte er nennt, oft mit Angaben zur Seehöhe oder Einwohnerzahl beschreibt, sie aber auch mit Ortschaften mischt, die zwar tatsächlich, aber anderswo auf der Welt existieren. Außerdem lässt er seine Protagonistin an diesen realen Ortschaften immer nur vorbeifahren, während die Orte ihres Aufenthalts wie im *Don Quijote* in einer verwischten Undeutlichkeit gehalten sind.

Auf der strukturellen Ebene spielen sowohl der *Don Quijote* als auch *Der Bildverlust* mit den verschiedenen Erzählebenen. Cervantes schob bekanntlich drei Erzählinstanzen vor, hinter denen er sich verbarg: den arabischen Historiker Cide Hamete Benengeli, dessen Manuskript im neunten Kapitel des ersten Bandes vom fiktionalen Erzähler auf dem Markt in Toledo aufgefunden wird. Dieser lässt es von einem »morisco aljamiado«⁹, also einem des Spanischen kundigen Morisken, übersetzen, um diese Übersetzung in seiner eigenen Version und mit Kommentaren versehen wiederzugeben. Handke hingegen verstärkt dieses Spiel insofern, als er die Geschichte seiner Bankfrau von einem fiktionalen Erzähler nacherzählen lässt, der von ihr den Auftrag bekommen hat, ihre Abenteuer festzuhalten. Dieser Prozess des Schreibens wird von beiden immer wieder im Verlauf des Romans kommentiert: Während die Bankerin dem Autor ihre Reise erzählt, sprechen sie darüber, was von ihrer Geschichte aufzuschreiben sei und wie dies zu geschehen habe. In diesen Kommentaren finden die – um es zeitgemäß zu sagen – literaturtheoretischen Ausführungen im *Don Quijote* über das Schreiben, über Ritterromane, über die Künste ihre Entsprechung. In beiden Romanen wird so das Erzählen an sich reflektiert und der Akt des Erzählens zugleich in der Erzählung selbst vorgeführt, eben das, was Juan Goytisolo einmal »die Fäden der Handlung und zugleich die Gewitztheit des die Fäden Ziehenden zeigen«¹⁰ genannt hat. Am Ende seines Romans lässt Peter Handke die Heldin mit dem Autor der Geschichte in einer Umar-

⁷ Die folgenden Zitate: DB 477, 278, 187, 662, 351, 563, 758, 710, 122.

⁸ Nabokov, Vladimir: *El Quijote*, S. 16.

⁹ Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes. Barcelona: Instituto Cervantes, Crítica 1998, S. 107.

¹⁰ Goytisolo, Juan: „Literatura y producto editorial.“ In: *El País*, Babelia, 7.6.2003.

mung zu einer Einheit verschmelzen, Inhalt und Sprache so in der Bewegung des Schreibens eins werden. Dasselbe tut Cervantes, wenn er die Schreibfeder des Cide Hamete Benengeli am Schluss seines Romans das Wort ergreifen lässt: »Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno.«¹¹ – »Allein für mich wurde Don Quijote geboren und ich für ihn: Er wusste zu handeln und ich zu schreiben, nur zu zweit sind wir füreinander eins.« Kann man Handkes Schluss als eine erzähltheoretisch durchdachte Hommage an den Autor des *Don Quijote* lesen, diente die literarische Verschmelzung von Schreibfeder und Figur Cervantes vor allem dazu, einer weiteren Verwendung des *Don Quijote* durch den »falschen Schreiberling aus Tordesillas«¹², also Alonso Fernández de Avellaneda, der eine fingierte Fortsetzung des *Don Quijote* geschrieben hatte, oder andere apokryphe Autoren vorzubeugen.

Ein apokrypher Autor, so die nächste Parallele, kommt auch im *Bildverlust* vor, der jedoch bei Handke eine andere Funktion hat als bei Cervantes. Avellaneda, der von Cervantes bezeichnenderweise nur einmal namentlich genannt wird,¹³ gibt mit seinem falschen Buch dem Autor des wahren *Don Quijote* Anlass dazu, auf literarischer Ebene einen realen urheberrechtlichen Streit auszutragen und nebenbei das Werk dreifach zu kritisieren: aufgrund »einiger Worte im Prolog«, wegen seiner Sprache und angesichts inhaltlicher Fehler.¹⁴ Handke erfindet im Anschluss daran einen apokryphen Autor, der für ihn das Gegenprinzip des Erzählens verkörpert und durch den er Medien- und Sprachkritik betreibt. Für den wahren Handkeschen Erzähler aus dem Mancha-Dorf ist dieser apokryphe Nebenbuhler ein »falscher Erzähler, [...] weil er etwas erzählt, das in meinen Augen nicht erzählt gehört« (DB 163), nämlich pikante Details aus einer angeblichen Liebesbeziehung der Protagonistin. Und er schreibt diesem »Worte-und-Tatsachen-Verdreher, de[m] Schlecht- oder allzugut-Macher« (DB 694) falschen, da pathetischen und pseudowissenschaftlichen Sprachgebrauch zu (DB 657, 677).

Zugleich ist aber Handke selbst ein apokrypher Autor. Im *Bildverlust* finden sich zwei Sätze, die explizit Cervantes zugeschrieben werden: »Neben dessen Dunkelgestalt die helle Stelle aufleuchtend genau in Baumform: sein nächtliches Nachbild«, wobei der Handkesche Autor in Klammern hinzufügt: »Den Satz habe ich gestohlen bei Miguel de Cervantes y Saavedra.« Und kurz danach zitiert er erneut mit Quellenangabe: »,Die Knappen erzählen ihr Leben, die Ritter ihre Liebe« (noch einmal dein Miguel).« (DB 755, 757) Beim ersten Satz ist es eher offensichtlich als beim zweiten: Beide stammen nicht von Cervantes.

Aber auch an einer anderen Stelle des Romans, die erzähltheoretisch eher dem realen als dem fiktiven Autor zuzuschreiben ist, finden wir einen als wörtliches Zitat von Miguel de Cervantes ausgewiesenen Satz. Eines der drei dem Roman vorangestellten Mottos lautet: »Aber vielleicht haben die Ritterschaft und die Verzauberungen heutzutage andere Wege zu nehmen als bei den Alten.« (DB 5)¹⁵ Der Satz ist von Handke wohl nicht ohne Absicht an so prominente Stelle gesetzt worden.

Ein Motto ist, folgt man Gérard Genette, gemeinhin ein »Kommentar zum Text«, der häufig »rätselhaft [ist] und eine Bedeutung [besitzt], die sich erst nach vollständiger Lektüre des Textes erschließt.«¹⁶ Rollt man nun unter dem Licht dieses Satzes Handkes Roman noch einmal auf, so zeigt sich, dass neben den bisher genannten, eher oberflächlichen Parallelen, zwei Aspekte die

¹¹ Cervantes, Miguel de: *Don Quijote*, S. 1223.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S. 1208. Vgl. dazu Riquer, Martín de: *Para leer a Cervantes*. Barcelona: El Acantilado 2003, S. 473 ff.

¹⁴ Cervantes, Miguel de: *Don Quijote*, S. 1112.

¹⁵ Bei Cervantes heißt der Satz im Kapitel XLVII: »Pero quizá la caballería y los encantos destos nuestros tiempos deben de seguir otro camino que siguieron los antiguos.« Cervantes, Miguel de: *Don Quijote*, S. 539.

¹⁶ Genette, Gérard: *Paratexte*. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main / New York: Campus 1992, S. 153.

beiden Bücher trotz aller Unterschiede über die Jahrhunderte hinweg verbinden: einerseits eine utopische Dimension, andererseits die für beide Texte bedeutungsvolle Auseinandersetzung mit dem Wechselspiel von Realität und Fiktion.

Ernst Bloch sah im ritterlichen Wunschtraum Don Quijotes weit mehr als einen »bloßen *sozialen Anachronismus*, er ist auch *archaisch-utopischer*, dauernd mit dem einer künftigen Welt verbunden, einer so edleren wie bunteren«. ¹⁷ Die aus einer falschen Vergangenheit genährten Vorstellungen Don Quijotes von einer schöneren, gerechteren, besseren Welt, die unausgesetzt an der Banalität und Brutalität seiner – in der Fiktion – »realen« Gegenwart zerbrechen, stellen für Bloch eine Keimzelle der Utopie dar, auch wenn es sich nur um eine »Karikatur von Utopie« ¹⁸ handelt. Eine Idee, die auch im *Bildverlust* zu finden ist: Handke lässt seine Heldin aus der Gegenwart in immer weiter zurückliegende Zivilisationsstufen regredieren, bis sie eine unbestimmte Zeit in Hondareda zubringt, einem tatsächlich existierenden, aber fiktiv belebten Hochtal der Sierra de Gredos, dem sogenannten »Circo de Gredos«. Hier leben die Menschen auf der Flucht vor der Welt des Draußen unter einfachsten Umständen und im Einklang mit einer seltsam fremdartigen Natur, wohnen in Höhlen, betreiben Tauschhandel, gehen der »Taufwissenschaft« (DB 583) nach, haben neue Zeit- und Längenmaße und einen eigenen »Rhythmus« (DB 593). Doch ebenso wie Don Quijotes Utopie an der Außenwelt zerbricht, scheitert auch die Welt von Hondareda dadurch, dass sie von außen zerstört wird: Zu bedrohlich ist diese Keimzelle eines anderen Lebens. Bei Cervantes sind der Priester und der Barbier die Repräsentanten der Obrigkeit, die Don Quijote auf den Weg der Normalität zurückbringen wollen, bei Handke ist es der in Armeebegleitung angereiste Fernsehjournalist, der anhand einer Bildbombardierung versucht, die Abweichter in die Zivilisation zurückzuholen, eben in die »Erfahrung von der entzauberten Welt« ¹⁹, von der Adorno mit Bezug auf den Illusionsverlust im *Don Quijote* sprach.

Und noch in einer anderen Hinsicht ist der *Bildverlust* dem *Don Quijote* verwandt: Beide sind Medienkritik in dem Sinn, dass sie die Abbildungsfähigkeit der Realität durch das Medium Sprache hinterfragen. ²⁰ *Don Quijote* war das erste Buch, das die Verwandtschaft der Zeichen zu den von ihnen bezeichneten Dingen auf künstlerische Weise radikal in Frage stellte. Don Quijote will beweisen, dass die Bücher die Welt darstellen und ihre Sprache das bedeutet, was er auf der Welt vorfindet; er muss, wie Michel Foucault meinte, »die inhaltslosen Zeichen der Erzählung mit Realität füllen«. ²¹ An seinem, des Helden Scheitern an der Realität sehe man zum ersten Mal »die grausame Vernunft der Identitäten und Differenzen bis ins Unendliche mit den Zeichen und den Ähnlichkeiten spielen« ²², also eben das, was Foucault zufolge auch die Literatur ausmacht. Cervantes hat – wissentlich oder nicht – mit seinem Buch ein Werk geschaffen, das jeden direkten Bezug von Bezeichnetem und Bezeichnendem hinterfragt und so der Literatur eine neue Dimension eröffnet. Mit anderen Worten: Kritik am Medium Sprache als gültige Wahrnehmungs- und Darstellungsform der Realität. Handke tut dies ebenso, wenn er, gegen Ende seines Romans, den Bildverlust als Kritik an der Wahrnehmung der Wirklichkeit hinstellt. Denn der Bildverlust

¹⁷ Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 1219.

¹⁸ Ebd., S. 1224.

¹⁹ Adorno, Theodor W.: *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*. In: Kimmich, Dorothee / Renner, Rolf Günter / Stiegler, Bernd (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam 1996, S. 129-136, S. 129.

²⁰ Vgl. dazu Thomas Steinfeld, der meint, beide Romane seien »Medienkritik. So wie Cervantes' Roman dem Zerfall der mittelalterlichen Welt den Zerfall ihrer Nachbilder, ihres Scheinlebens im Buch folgen lässt, so spiegelt Peter Handke den Niedergang der modernen Gesellschaften in ihren Scheinbildern.« Steinfeld, Thomas: *Marquis von Prosa*. Plädoyer für die Erfindung der Gegenwart: Peter Handkes neuer Roman „Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos“ ist da. In: *Süddeutsche Zeitung*, 30.1.2002.

²¹ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 79.

²² Ebd., S. 81.

bedeutet, dass die von ihm Betroffenen ihre eigenen Bilder verloren haben, in denen »Außen und Innen fusioniert zu etwas Drittem, etwas Größerem und Beständigerem« (DB 745) erschienen. Ersetzt werden sie durch künstlich fabrizierte, genormte, gelenkte und gemachte Bilder, Bilder, die sowohl dem Ich als auch der Welt völlig fremd sind.

Handke spielt im *Bildverlust* mit diesen Bezügen wie das mehrmalige Überlegen des Erzählers nahelegt, ob denn Cervantes nicht der bessere, der »Traum-Autor« für die Geschichte der Heldin gewesen wäre, gegen den er selbst nur »eine Art Notbehelf« (DB 709) sei. Doch kommt er zu dem Schluss, dass »für die Geschichte des Bildverlusts« wohl eher er, »der heutige Autor, der richtigere [sei] als ihr Miguel (de Cervantes y Saavedra, oder wie er hieß), für den das seinerzeit doch kein Thema, oder Problem, gewesen wäre? Oder doch?« (DB 715)

Wohl doch, wenn auch auf anderen Wegen: Bei beiden geht es um die Wahrnehmung der Welt im Zusammenspiel zwischen innen und außen, denn

zumindest eines hatte sie [die Bankerin] mit dem Helden der Geschichte ihres Miguel gemeinsam: sie suchte Abenteuer, wo gar keine, zumindest keine äußeren, sichtbaren, zu bestehen waren. [...] Auch seine Abenteuergeschichten waren, nicht anders als die vom Bildverlust-und-wie-sich-aus-ihm-Herauswirtschaften vor allem innerweltliche und gerade deshalb universale? (DB 718)

Über diese Bestimmung finden Handkes Figuren Zugang zu Cervantes und sehen sich in einer Tradition mit dem *Don Quijote*. Und so ist es auch verständlich, wenn Handke dem ironischen Abgesang auf die Ritterromane²³ und dem ersten modernen Roman ein Denkmal setzt, das ihn zu einer Art Ahnherr der Literatur macht und ihn abhebt von den Erzeugnissen des Literaturbetriebs. In Nuevo Bazar, einer futuristisch beschriebenen Stadt, in der Gewalt herrscht und die Menschen dem uniformen Verhaltenskodex des Konsum erlegen sind, hat die Protagonistin plötzlich ein Bild vor Augen:

[...] in der Höhe oben, im sechsten und letzten Stockwerk, dem Dachgeschoß eines Bücherwarenhouses, dessen sämtliche Etagen bis dort hinauf prangen von den Stapeln, hier in Tempel-, hier in Pyramiden-, hier in Pfahlbauten-Form, des von Niveau Eins bis Niveau Sechs selben Titels, alle die Millionen Exemplare gleich dick, mit denselben Umschlagfarben, den identischen Bauchbinden: unterm Dach dort aber ein wie aus der Reihe der anderen gefallenes und in irgendwelchen Haltestricken oder als Dekor benutzten Fischernetzen mit den aufgeschlagenen Seiten nach unten hängengebliebenes Buch, anders dick als alle die anderen, ohne Umschlag, sichtlich angelesen, so daß, hätte man ein gutes Fernglas zur Hand – man hat –, in dessen Fokus das Buch mitsamt den einzelnen Zeilen so nah rückte wie manche dem freien Auge eines bodenwärtigen Betrachters entzogenen Figuren weit weg an den mittelalterlichen Turmsimsen, und sich dergestalt etwa entziffern ließe: „An einem Ort in der Mancha, an dessen Namen ich mich nicht erinnern möchte, lebte vor nicht langer Zeit...“ (DB 263)

Ein Bild, das trotz oder gerade wegen seiner diffizilen Ausführung Handkes poetologischen Standpunkt treffend beschreibt: Ganz oben im Konsumtempel des Literaturmarktes, nur aus der Ferne erkennbar, thront wie zufällig und scheinbar verloren in einer alten, unansehnlichen Ausgabe der *Don Quijote* über der gesichtslosen Massenware als Sinnbild der Literatur, um die es Handke geht und in deren Traditionslinie er sich einschreibt. Seine eigenwillige Auseinandersetzung mit dieser Literatur, die er in Cervantes verkörpert sieht und an deren Fortschreibung er sich

²³ Vgl. dazu Weinrich, Harald: *Der Leser des Don Quijote*. In: LiLi 57-58 (1985), S. 52-66. Hamburger, Käte: *Don Quijote und die Struktur des epischen Humors*. In: Dies.: *Kleine Schriften* (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 25). Stuttgart: Heinz 1976, S. 75-94.

macht, zeigt sich noch deutlicher, wenn man sie mit einem anderen Versuch vergleicht, den *Don Quijote* für seine eigene Poetik zunutze zu machen.

In seinem 1985 erschienenen Roman *City of Glass* erzählt Paul Auster die Geschichte des Krimiautors Daniel Quinn, der eines Tages einen Anruf erhält und gefragt wird, ob er der Detektiv Paul Auster sei. Im Verlauf der Geschichte, deren Details für unsere Belange nicht von Interesse sind, verirrt sich Quinn immer mehr in den Straßen von New York und stolpert in der einen wie der anderen Richtung über alle möglichen Schwellen zwischen Realität und Fiktion, bis er schließlich am Ende spurlos aus dem Roman verschwindet und einen verdutzten Paul Auster und den namenlosen Erzähler des Romans zurücklässt. Der gekonnt erzählte, anspielungsreiche und hintergründige Roman von Auster wandelt das Thema der Identität in vielfältiger Weise ab: Doppelgänger in allen möglichen Formen kommen vor, Namen werden ausgetauscht und angenommen und mit ihnen Identitäten gewechselt oder ausprobiert, die Übergänge zwischen real existierenden Personen, in der Fiktion »realen« Figuren und Figuren aus der Literatur sind fließend. Paradigma dieses Versuchs über die Verwischung von Wirklichkeit und Unwirklichkeit ist der *Don Quijote*, dessen Einsatz vom Autor nach und nach vorbereitet wird. So taucht etwa beiläufig eine »Mrs. Saavedra«²⁴ auf, deren Mann, wie man ebenso beiläufig erfährt, »Michael«²⁵ heißt. Der Protagonist Daniel Quinn ist nicht nur ein Namensvetter des Eskimos »Mighty Quinn« aus dem Lied von Bob Dylan, er hat auch dieselben Initialen wie Don Quijote. Und schließlich, genau am Wendepunkt der Handlung, als der Held im Roman den Schriftsteller Paul Auster in dessen Wohnung besucht, um Klarheit in den Fall zu bringen, kommt es zu einem Gespräch über den *Don Quijote*, das die komplexe Erzählstruktur von *City of Glass* reflektiert. Der Paul Auster des Romans erklärt Quinn, dass die Erzählinstanz des Cide Hamete Benengeli »eine Kombination von vier verschiedenen Personen«²⁶ sei: Sancho, als analphabetischer Augenzeuge habe die Geschichte dem Barbier und dem Pfarrer diktiert, die, um Don Quijote von seinem Wahn zu befreien, sie aufgeschrieben und das Manuskript Simon (*sic* statt Sansón) Carrasco übergeben hätten. Carrasco habe es ins Arabische übertragen, aus dem es Cervantes wiederum ins Spanische rückübersetzen ließ. Im Grund aber sei es Don Quijote gewesen, der das »Benengeli-Quartett«²⁷ organisiert und das Buch sogar selbst wieder ins Spanische gebracht habe, denn – so Auster in seiner erzähltheoretischen Verquicktheit – »Cervantes beauftragt Don Quijote, die Geschichte von Don Quijote zu entziffern. Darin steckt die große Schönheit«²⁸. Hierin spiegelt sich in groben Zügen die erzählerische Anlage von *City of Glass* wider: Auch der reale Autor Paul Auster beauftragt die Figur Daniel Quinn, seine eigene Geschichte zu lösen und zu entziffern, die in der Folge von einem anonymen Erzähler und Freund der Romanfigur Paul Auster aufgeschrieben wird.

Das Problem dabei ist, dass Auster sein literarisches Chiffrierspiel durchsichtig macht, es selbst erklärt und sich selbst erläutert, so dass dem Leser kaum mehr Freiraum bleibt, die vom Autor ausgelegten Spuren in Eigeninitiative zu entschlüsseln. Er kann den Vorgaben des Autors nur noch folgen. Dies geht so weit, dass es sich der Autor Auster nicht verkneifen kann, sogar das nicht unbedingt diffizile Spiel mit den Initialen des Helden aufzulösen, denn Quinn fragt sich gegen Schluss des Romans, »warum er die gleichen Initialen hatte wie Don Quijote«.²⁹ Austers Roman, der in seiner expositionellen Anlage des Öfteren an Jorge Luis Borges denken lässt, bleibt so auf ein metaliterarisches Vexierbild in bester postmoderner Manier beschränkt, das den Textrahmen nicht sprengt.

²⁴ Auster, Paul: *Stadt aus Glas*. Aus dem Englischen von Joachim A. Frank. München: Süddeutsche Bibliothek 2004, S. 31.

²⁵ Ebd., S. 40.

²⁶ Ebd., S. 128.

²⁷ Ebd., S. 130.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S. 169.

Anders Handke: Er reflektiert nicht nur über die Möglichkeiten der Literatur, die Stellung des Autors zu Zeiten Cervantes' und heute oder betreibt philosophisch fundierte Medienkritik, sondern löst auch die von ihm gestellten Fragen nicht auf, überantwortet das Weiterdenken dem Leser und schafft somit durch seine Auseinandersetzung mit Cervantes ein Kunstwerk, das nach vielen Richtungen hin offen und produktiv bleibt.