

**ANNEGRET PELZ**

Peter Handke: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* (2002)

Erstpublikation in: Kastberger, Klaus (Hg.): Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945. Erste Lieferung. Wien: Zsolnay 2007, S. 163-172.

Handkeonline seit 18.3.2013

Vorlage: Scan des Erstdrucks

Empfohlene Zitierweise:

Annegret Pelz: Peter Handke: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* (2002). Handkeonline (18.3.2013)

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

Impressum:

Forschungsplattform Peter Handke

c/o PD Dr. Klaus Kastberger

Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Josefsplatz 1, 1015 Wien

handkeonline@onb.ac.at

Peter Handke: *Der Bildverlust*  
*oder Durch die Sierra de Gredos* (2002)

Von Annegret Pelz

Nach Verlust sieht es zunächst einmal nicht aus, wenn die zentrale Figur des Romans als eine Bildperson, Bildinhaberin, Bildverwalterin und als eine „Bankerin“ vorstellt wird, die Bilder hat und deren Kapital in Bildern besteht. Erst allmählich erscheint hinter dem rätselhaften Titelwort Bildverlust so etwas wie eine Befreiung von standardisierter Wahrnehmung und gegebenen Bildern. Auf dieses Ereignis des Bildverlustes steuert der Roman zu. Doch ist diese Erfahrung von Verlust und neuem Sinn nur zu haben, wenn man – wie es heißt – zu wirtschaften versteht. So wird die Lektüre des Romans zu einer Frage der Ökonomie. Die Spannung entsteht aus dem Verhältnis einer über 700-seitigen „Mordsmarathonpapierstrecke“ (Meyer-Gosau 2002) zu dem Ereignis des Bildverlustes, das im Text an einer Stelle mit dem Verlust des Horizonts erklärt wird. Der Bildverlust erscheint dann als der Effekt einer Poetik der Immersion, dem Hineinstürzen in den Text und der Aufgabe des totalisierenden Blicks. Der Weg zu diesem Punkt, in dem der Text für die Leser zur Welt wird, wird von der Figur der Bankerin beschriftet. Ist diese Bildperson erst einmal ins Feld und in Bewegung versetzt, ist sie von der Frage begleitet, wie die widerständige, andere Bildwirklichkeit dieser Figur auf die Linie der Schrift gebracht werden kann.

EPISCHES ZÖGERN

Im Gegensatz zum Titel verspricht der Untertitel des Romans *Durch die Sierra de Gredos* etwas sehr Konkretes: die Durchquerung eines Gebirgszuges im Zentrum der Iberischen Halbinsel und damit die Ankündigung einer linearen Bewegung im Stil historischer Reiseberichte und Abenteuerromane. Bemerkenswert an der genannten Reisegegend ist jedoch, daß diese nicht nur gegenwärtig von der reisenden Heldin durchstreift wird, sondern auch von frühneuzeitlichen Figuren, von Kaiser Karl V., von Jakob Fugger, der Leitfigur des aufkommenden Frühkapitalismus und „Kollege und Vorgänger“ (Handke 2003, 738) der Bankerin, von einem mittelalterlichen Steinmetz und von Miguel de Cervantes, dem Verfasser des *Don Quijote*.

Somit enthält die Titelzusammenstellung von erzählerischer Handlungsabfolge und Ereignishaftigkeit bereits erste Hinweise auf die besondere Zeitform des Romans, der nichts weniger als den Zeitraum der Neuzeit umfaßt. Was im Text die „größere Zeit“ genannt wird, ist jedoch nicht sukzessiv erzählbar, sondern setzt an die Stelle des Zeit-Verlaufs den Zeit-Ruck und damit ein Miteinander von Gegenwärtigem und Vergangenen, das in einzelnen Momenten des Innehaltens zum Vorschein kommt. Der Wunsch, solcherart verschiedene Bilder, die eigentlich unterschiedlichen Ordnungen angehören, in einer Schreib-Bewegung zusammenzubringen, erschien bei Handke bereits in dem *Gedicht an die Dauer* (1986) als ein Hauptanliegen des Schreibens. In *Der Bildverlust* wird es nun zur „Hauptsache“, diese andere Zeitform herauszuarbeiten, das heißt episch in einer Weise tragfähig zu machen, die im Text einmal „episches Zögern“ (ebda, 78) genannt wird. Buchstäblich in Form langer Momentaufnahmen schneidet der Roman sein konkretes Ensemble von Figuren und Ereignissen aus der offenen Zeichenmaterie der Neuzeit heraus. Zu dieser „Wiederkehr des Dauer-Phänomens“ (ebda, 49) gehört zum einen die Erfahrung der aus dem Zeitablauf herausgelösten Augenblicke, die die Bildperson in Gestalt individueller Bilderblitze und Bildgewitter heimsucht, zum anderen die Frage der sinnlichen Vergegenwärtigung in der Schrift, die eng mit dem Gefährten, Liebsten und Angehörigen der Bankerin und Bildperson verbunden ist. Dieser einzigartige Wirt und Koch, eine Handkesche ideale Autorfigur, wirkt in *Der Bildverlust* als ein Restekoch – als ein „Meister in der Verbindung der Reste mit den frischen Bestandteilen“, mit dem die Bankerin das Geheimnis um die Verbindung, das „Miteinander des Früheren mit dem Jetzigen“ (ebda, 56) teilt.

#### DER VERTRAG

Der Roman beginnt mit einem Handel. Bevor die Leser in das Textgelände eingelassen werden, werden in einem expositorischen Kapitel die Vertragsbedingungen zwischen Autor, Lesern und Figuren ausgehandelt. Die Bankerin möchte sich erinnern und beauftragt aus diesem Grund nicht etwa einen Journalisten, einen Historiker oder Marktsachverständigen, sondern einen Autor mit Findequalitäten, der sich gleichermaßen auf das Entfalten von Erinnerungsbildern wie auf das Vergessen konventioneller Bilderwelten versteht. Mit diesem Autor schließt die Bildperson einen Vertrag über die Lieferung einer Biographie. Die Bankerin und Bildperson will ein „richtiges Buch über sich, ihre Bank, auch deren Geschichte.“ (Ebda, 15) Richtig heißt in diesem Fall, daß die Bankerin ihre Geschichte nicht

bloß geschrieben, sondern erzählt wissen will, was bedeutet, daß der Roman „unverfilmbar sein“ oder zumindest Bilder evozieren soll, die es „noch nie gegeben hatte.“ (Ebda, 16) In Auftrag gegeben wird also eine grundbuchverdächtige Dekonstruktion herrschender Bildwirklichkeiten.

Den Schreibauftrag im Roman erhält eine anonyme Autorfigur. Diese will ihrer Bildperson dienen und macht sich zu ihrem Medium. Den selbstlosen und selbstvergessenen Autor im Text interessiert in erster Linie das Beauftragtwerden, er wartet auf die Bestellung, denn geliefert werden soll ausdrücklich kein Werk, sondern eine Geschichte, die dem Autor von außen zustößt. Schreibearbeit erscheint so als ein Tauschgeschäft zwischen Bildperson und Autor, wobei die Bildperson ihr Bilderkapital arbeiten läßt (nur an diesem Punkt, heißt es, sei sie auf Bereicherung aus, nicht jedoch auf Eigentum – vgl. ebda, 218), während das Kapital des Autors im geistesgegenwärtigen Zuhören und gelassenen Zusehen besteht. Das Interesse des Autors ist es, die anfangs reiseunwillige Figur aus ihrem Territorium der Bilder herauszulösen und in das Feld seines Erzählprojektes zu schicken, um ihr dann bei ihrem Werdegang auf dem Weg in die Schrift zusehen zu können. Dabei verbindet Bildperson und Autor ein gewisses Sendungsbewußtsein für ein bildhaftes Erzählen. Der Autor verspricht sich von dem Geschäft mit der Bildperson eine Auffrischung der Welt mit Bildern. Sein Autorschaftsbegehren ist darauf gerichtet, eine Figur durch Schreiben am Leben zu erhalten, die den Punkt einer Textbewegung an der Schwelle zur Stillstellung markiert.

Eine der Grundbedingungen des Vertrages ist eine lange Reise, zu der die Bankerin aufbrechen muß, da diese bei sich und in ihrem Territorium der Bilder stumm und ohne Erinnerung bliebe. Die Bildperson muß reisen, um die Schreibe- bewegung in Gang zu setzen, und sie schultert zu Beginn der Reise ihr Biographiegepäck, den genealogisch aufgeladenen Tragsack aus Kinderzeiten, derweil der Autor seine Figur in La Mancha, dem Ziel der Reise erwartet, das gleichermaßen sein Schreibplatz und der Handlungsort von Cervantes' Roman *Don Quijote* ist. Zu den besonderen Vertragsbedingungen gehört, daß Personen- und Ortsnamen nicht genannt werden dürfen. Zeitangaben und Fährtensuche, heißt es, seien untersagt, es gelte nichts als das reine Lesen. Um des reinen Lesens willen hält der Roman seine Schauplätze und Figuren in der Schwebe. Gleich zu Anfang etwa die Stadt der Bankerin, Finanzfürstin und Wirtschaftskönigin, die detailliert als eine nordwestliche Flußhafenstadt beschrieben wird, von zwei Flüssen durchzogen, nicht am Meer, sondern vielmehr im Binnenland. Jede weitere Lokalisierung jedoch – etwa durch den Hinweis auf die Stadt Augsburg des Bank- und Han-

delsmannes Jakob Fugger, die für Geldwirtschaft und für die Übernahme der doppelten Buchführung steht (vgl. ebda, 355), führt keineswegs zur semantischen Klärung der Koordinaten. Rechnet man den Ursprung der Figur mit ein, ihre sorbische, slawische und arabische Herkunft, erhält man eine Figur, die von mehr als einem Erzählfluß durchzogen ist und an der, wie es heißt, tiefergehende Ahnenforschung nicht weiter betrieben werden soll.

Ziel der systematischen Tilgung von Raum und Zeit ist die Suspension jedweder Form von individueller Biographie. Textstellen wie „Die Bankfürstin oder auch nicht“; „Die Tochter ...“, „Der Freier oder auch nicht“, „ihre sogenannte Gegend“ verlangen eine Lesart, die sich den Konstruktionen, Impertinenzen, Widerständigkeiten und Unverfügbarkeiten der Figurenkonzeption überläßt. Wer da nicht folgen möchte, wie Wolfram Schütte, äußert Mißfallen an dem Ungefähren der Handkeschen Poeterei und an den vielen Ungereimtheiten im Roman, oder spricht, wie ein Rezensent des Wiener *Kurier* von einem „Abenteuer der Langeweile“. Der Ausdruck „lange Weile“ ist in diesem Roman jedoch insofern am Platz, als bildhaftes Erzählen heißt, den Text an der Schwelle zur Stillstellung zu halten. Die Lust am Text stellt sich ein, wenn darin das Unternehmen eines durch den Roman bewegten Punktes dialektischen Umschlagens von erstarrtem Bild und erzählerischer Bewegung und die Bildperson als eine aus ihrer Bildgegend in einen Roman vertriebene Allegorie bildhaften Erzählens begriffen wird.

Tatsächlich ist die Bildperson anfangs äußerst reiseunwillig, denn sie hat viel Zeit und wenig Eile, sich aus ihrem Territorium der Bilder zu entfernen. Aber sie ist von dem idealen Wunsch getrieben, sich erzählt zu sehen, und muß das Wagnis des Übergangs vom Raum der Mündlichkeit und des Bildes in die Zeit der Handlung eingehen. Das Gelingen dieses Übergangs bleibt dem Finale der letzten fünf Buchkapitel vorbehalten. Den Startschub zum tatsächlichen Aufbruch am Beginn der Buchzeit gibt schließlich ein Freier, der die Bildperson auf einer Lichtung im Wald (Schreibplatzmetapher) ansieht und behauptet, daß sowohl er sie als auch sie ihn lieben müsse. Hiermit beginnt die Vertreibung der Bildperson durch die Geste des Anblickens, die bei Handke wesentlich zum Erzählt-Werden gehört. Das Anblicken ist der Freundschaftsdienst von seiten des Autors, der auf diese Weise seinem Gegenüber die Möglichkeit gibt, zu sich zu kommen. Hier nimmt das Herr-Knecht-Verhältnis zwischen Autor und Bildperson seinen Anfang, das – wie in Cervantes' *Don Quijote* – eine ungeklärte Motivlage bereithält, bei der letztlich unklar bleibt, wer eigentlich wem dient.

## CERVANTES

Der Name Cervantes erscheint an mehreren Stellen im Text und am Schluß als Traumautor und idealer Schreibbeauftragter. Durch ihn werde die Geschichte schön, heißt es, die Schreibhand von Cervantes aus einer längst vergangenen Zeit ist in einem der Schlußbilder im Öllampenlicht zu sehen, wie die Stahlfeder in tuschschwarzer Tinte in einem nie gesehenen Rhythmus schreibt. Stahlfeder um 1600? Das Schreiben hat die Zeitebenen in der Schweben zu halten.

Bei Cervantes läßt der närrische Landedelmann Don Quijote das fahrende Rittertum wiederaufleben. Er huldigt im Minnedienst der idealen und unvergleichlichen Herrin und Dame seines Herzens Dulcinea, und die Szene im 10. Kapitel des 2. Teils, in der Don Quijote Dulcinea seinen Besuch ankündigen läßt, stellt den Höhepunkt seiner Illusion, Enttäuschung und Rettung dar. Dort kniet Don Quijote vor einer Bäuerin nieder und schaut mit weit aufgerissenen Augen und verwirrtem Gesicht auf das häßliche Schauspiel, das sich ihm bietet. Seine Rettungsidee besteht darin, anzunehmen, daß Dulcinea verzaubert sei und daß es ihm niemals gelingen werde, Dulcinea aus ihrer Verzauberung zu retten. Dennoch wird er seinen tragischen Kampf für das Ideale und Wünschbare, den idealischen Willen gegen die bestehende Wirklichkeit niemals aufgeben. (Vgl. Auerbach 1994)

Bei Handke erscheint das alte, idiotenspezifische Erzählen des Cervantes insofern verkehrt, als die imaginäre Bildperson nicht länger gesucht werden muß. Die Dame ist jetzt eine erfolgreiche Ökonomin, Bildverwalterin, Bildperson, was im Text stets durch den Zusatz „oder was immer“ relativiert wird. Als eine Figur aus dem Archiv der größeren Zeit ist sie längst da und beauftragt von sich aus einen ihr gemäßen Autor. Das Projekt nimmt seinen Anfang dort, wo beide – Bildperson und Autor – eine gemeinsame Mission haben: Ein bildhaftes Erzählen, das in seiner Präsenz dem Mündlichen sehr nahe kommt, und die Rettung beziehungsweise die Fiktion des mündlich Erzählten wird hier, wie schon in anderen Handke-Texten, durch die Verteilung der Rollen in redende Bildperson und schreibenden Autor garantiert.

Als der Zeitpunkt ihres Aufbruchs endlich gekommen ist, gibt es einen Wetterwechsel, die Kälte bricht ein, die Buchzeit beginnt, und mit ihr kommt die Linie, die lineare Bewegung ins Spiel. Deutlich wird das an der Reihe der Fahrzeuge und Fortbewegungsmittel, mit denen die Bildperson ihren Weg in die Sierra findet. Der Aufbruch aus ihrer Gegend erfolgte noch zu Fuß, dann wechseln die Geschwindigkeiten. Die Reihe ist absteigend und verlangsamt sich, je näher die Bildperson dem Ziel der Reise kommt. Unterwegs sitzt diese erstens in einem

Flugzeug, zweitens vom Aufblitzen individueller Erinnerungsbilder begleitet am Steuer eines Jeeps, ausdrücklich „Überlandfahrzeug“ genannt, dann folgen zwei Busfahrten im Kollektiv und in einem Schulbus beziehungsweise in einem Bücherbus, bis die Fortbewegung in Richtung Zielgebiet zu Fuß in zunehmend ungebahntem Gelände fortgesetzt wird. In einer Dramaturgie der zunehmenden Retardierung führt die parallele Reise- und Schreibungsbewegung bis in die zwangsweise unfallartige Stillstellung der Bildperson in dem Moment, in dem diese im Wald in eine Grube fällt. Mit dem Sturz in die Grube – nicht nur aus Farn, sondern aus „Steinfarnen“ – ist die Figur in dem literarischen Textgelände des Autors angekommen.

Endlich auf Linie, im Text und im Augenblick des Bildverlustes ist die Bildperson von vollkommener Schwärze umgeben, nichts ist mehr zu sehen, sie bewegt sich in minimalster Kleinstschrittigkeit auf schnurgeraden Wegen, denn sie wird jetzt auf dem Papier und durch die Zeitstruktur des Textes vorangetrieben. Dabei fehlt der Figur nichts, sie leidet nur unter immensem Durst. Die Figur, die bisher Selbstfahrerin und Selbstgängerin war, die außerdem immer Zeit hatte, läuft und rennt jetzt, was sie bisher nie tat. Durch die Beschleunigung ist sie dem Wahnsinn, dem Verrücktwerden nah, ihre sonst schwarzen, sehenden Augen sind plötzlich weiß, ihre weißliche ausgetrocknete Zunge gleicht der eines überfahrenen Tiers. An dieser Stelle, an der sich die Heldin endlich, wie es im Text heißt, „sehen läßt“, entspreche dem Autor zufolge ein Vergewaltigungsszenario sicher den Leseerwartungen. Doch gerade diese Erwartungen gilt es zu enttäuschen, schließlich soll die Figur mit ihrem Bildkapital lebend und als ein Moment struktureller Widerständigkeit und Unverfügbarkeit im Text erscheinen. Diesem narratologischen Problem ist die gesamte Anreise und damit der größte Teil des Romans gewidmet. Dabei werden in dem Textgelände Wegstrecken und Orte unterschieden. Die Wegstrecken beschreiben Bewegungen in bereits gebahntem Gelände. Die Orte dagegen, Valladolid, das mörderische Nuevo Bazar, die ungepflasterte Staubstadt Polveredo und Hondareda, die Enklave der Ausgezählten, unterbrechen dagegen die Fahrt in zunehmend längeren Intervallen.

#### BUSFAHRT / BUSZFAHRT

Es fällt auf, daß in diesem Handke-Roman exzessiv gefahren wird. Fahren und Erzählen fallen hier in besonderer Weise zusammen. Das bemerkenswerteste aller Fahrzeuge, in denen die Bildperson unterwegs ist, ist der Bus. Warum aber ist in diesem Roman unter allen Fahrzeugtypen und Fortbewegungsarten das Verkehrs-

mittel „Bus“ von besonderem Interesse? Welche Fahrdienste kann ein Bus leisten, welche Hilfestellung kann dieses Fahrzeug geben beim Einfädeln in die Vorgängerspur anderer Texte? Hier hilft ein Blick in den Referenztext von Cervantes, in dem zwar nicht von „Busfahrt“, wohl aber von „Bußfahrt“ die Rede ist. Beispielsweise im 52. Kapitel: „Von dem [...] ungewöhnlichen Abenteuer mit den Pilgern auf der Bußfahrt, das er im Schweiß seines Angesichts zu Ende führte.“ (Cervantes, 526ff.) Angenommen es bestehen geheime Relationen zwischen den Bußfahrten des Cervantes und den Busfahrten bei Handke – was gäbe es dann im *Bildverlust* zu büßen? Wo Abbitte zu leisten?

Kurz bevor die Bildperson in einen der Busse umsteigt, unternimmt sie eine Individualfahrt in einem Geländewagen. Am Ende der Fahrt zerbricht die Frontscheibe des Fahrzeugs. Der Landrover verbrennt, die Bildperson steigt um von einem Individualfahrzeug in das Kollektiv-Fahrzeug Bus. Die Mitreisenden in diesem Bus haben vertraute Gesichter, die Bildperson grübelt, woher diese Bekanntschaft rühren könnte, erinnert sich jedoch nicht und lässt sich kutschieren. In scheinbarer Sicherheit und durch eine leere Gegend im Vorland der Sierra de Gredos. Der Bus umfährt Avila und weitere Städte und Zentren. Dieser spezielle Bus ist zudem ein Bücherbus, unterwegs mit Schülern, die in das Ausleihsystem eingewiesen werden. Schüler, die sich später als Erwachsene erweisen. Dem Szenario der Busfahrt ist außerdem ein Gang durch eine Bibliothek unterlegt. Statt individueller Erinnerung in Form von Bilderblitzen und Selbstgesprächen im Individualfahrzeug gibt es auf dieser Fahrt lehrhafte Vater-Sohn-Gespräche. Die Bildperson erhält plötzlich eine kollektive Stimme, sie wechselt erzählerisch in die Wir-Form. An einer Stelle freut sich auch der Autor, der gerade dabei ist, eine Busfahrt durch die Sierra de Gredos zu beschreiben, daß ein gesuchtes Exemplar gleich zur Hand ist. So erscheint das Problem der Angleichung des individuellen Bildreservoirs einer Einzelperson an das kollektive Archiv hier als eine Art *appeasement-act*. Die Gruppe der Busreisenden wird als eine Friedenstruppe bezeichnet. Als Zeichen der Offenheit und Ausgesetztheit dieser Situation ist der Bus, in dem die Gruppe unterwegs ist, ein Glasbau, mit Glasdurchsicht in der Decke und einem gläsernen Boden ausgestattet. Auf dieser Busreise werden keine individuellen, sondern kollektive Erinnerungsbilder offengelegt.

Die Buße auf dieser kollektiven Fahrstrecke dürfte den unterwegs zur Hand genommenen Büchern gelten, deren „Fahrdienst“ (Handke 2003, 20) beim Schreiben in Anspruch genommen wird, so daß der Wechsel von einem Fahrzeug zum nächsten auf der Ebene der Lektüre dem Wechsel von einem Buch zum nächsten

entspräche. Der erste Bus fährt nach dem Umstieg der Bildperson in den zweiten leer zurück. Im zweiten Bus jedoch übernimmt die Bildperson selbst das Steuer, nachdem der Fahrer ohnmächtig wird, was diese merkwürdigerweise schon vorausgesehen hatte. Es geht um das Lesen, und die Abbitte dürfte sich auf das Überschreiten beziehungsweise Überfahren der Vorgängertexte ebenso richten wie auf die Tatsache, daß Bibliotheksbilder eben keine individuellen Erinnerungsbilder bereithalten.

#### MAHLSZENEN

Die Funktion der Städte im Roman ist an den Mahlszenen ablesbar, mit denen jede der Stationen signifikant ausgestattet ist. In diesen Mahlszenen ordnet und sammelt sich der Text zum Startschub für die jeweils nächste Wegstrecke. In den gastlichen Szenarien dieser Erzählnoten organisieren sich die Vielfalt und der Überschwang der Themen für die folgende Schriftpassage.

Bei der Ankunft in der ersten Herberge – bei Cervantes die Szene, in der sich Don Quijote zum Ritter schlagen läßt – wird des Nachts ein Koch und Schloßherr aus dem Bett geklingelt, um dann zusammen mit der Bildperson in gemeinsamer Regie ein Mahl aufzutragen. Mit diesem Koch gibt es einen Dialog über das Kochen mit halbem oder ganzem Körper. Der Koch beschwert sich, daß er immer noch nicht gelernt habe, als Ganzer tätig zu sein, nur mit Armen und Beinen, nur mit der Körperhälfte oberhalb der Tischfläche. Der Koch versteht das Schmecken als eine Weise des Memorierens und Innehaltens in einer Phase des Mündlichen, in der noch nichts Schriftliches zu sehen ist. In der Küche, der zentralen Zone vorschriftlicher Äußerungen und Äußerungsformen, spricht der Koch – die ideale Autorfigur – über ein Schreiben wie Kochen: mit der ganzen Sinnlichkeit des Körpers.

Das erste große Gastmahl findet in dem staubigen Gebirgsdorf Pedrada statt, dem ungepflasterten und menschenleeren Ort im Innersten der Sierra de Gredos. Alle Figuren der Tischgesellschaft versammeln sich um einen Tisch, dessen saal lange Tafel aus mehreren, ungleich hohen und breiten Teilen zusammengestüekelt ist. Die Beteiligten dieser Gesellschaft, ein heterogenes Dutzend Leute, die sich an einer Zeitgrenze befinden und die alle anders sein und anders arbeiten wollen als bisher, reden in einer Art literarischer Bricolage der Reihe nach über ihr Handwerk – über das Beschreibungsverbot beim Schreiben von Porträts, über lebenswahres Darstellen jenseits der Objektivierung, über Schreib- und Darstellungsekel. Nach den Regeln des antiken Gastmahls unterhalten sich die Figuren eine nach

der anderen über poetologische Probleme, ohne zu genießen und ohne zu schmecken. Ihre Wünsche sind jedoch darauf gerichtet, spielerisch, wunderbar beziehungslos zu sein und dadurch reif für das Wirkliche zu werden, sich für die Dauer des Arbeitens von dem Gemeinschaftspflock zu lösen, sich in den Zeitbezügen in andere potenzierte Wirklichkeitsbereiche von der tyrannischen Allgegenwart abzu stoßen und einen neuen Geschichten-Begriff zu entwickeln.

Das letzte große Gastmahl findet in der Senke – Schüssel – in der Neusiedlerregion Hondareda statt. Bei Leuten, die sich als Weglose für ein Leben jenseits von Text- und Bildgrenzen außerhalb von Zeit- und Maßeinheiten entschieden haben. Hier ist das Schmecken und Essen Dauerzustand. Die Leute haben stark ausgebildeten Geruchssinn und verfeinerte Sinnesorgane, sie sind Weltmeister des Schmeckens: Luxusgeschöpfe, denen jede Mahlzeit eine Zeit der gesteigerten Nachdenklichkeit ist. Das Schmecken und Reden materialisiert sich hier nicht, in Hondareda steht es für ein vielfältiges Zusammenfließen auf sinnliche Weise, es bleibt ein mündlicher Ritus der Gemeinschaftsbildung ohne jede Verobjektivierung und damit eine Form der Erkenntnis durch Synthese und Sinnlichkeit. In Hondareda gibt es im Unterschied zu Pedrada keine Tischkonversation. Was sich hier zeigt, ist reine Mimesis und keine Gestaltung – etwa in der Kommunikation der Leute, die Bilder in die Luft malen, wie der Tau die Formen nachzeichnet. Dieser Ort wird im Roman aus der Sicht eines externen Beobachters geschildert, da die Bewohner aus dem Innern kein Interesse an Verschriftlichung haben. Auch die Bildperson hält sich als Dialogpartnerin des Berichterstatters sehr zurück. An diesem Ort bleibt sie am längsten, hier wäre sie an ihrem Ort, wollte sie sich nicht erzählt sehen. Sie bricht auf, um sich im nächsten Kapitel als punktgroßer Menschenfrosch in der Grube und im Textgelände des Autors wiederzufinden.

Am Schluß spielt „die in die Bildverlust-Grube Gefallene“ (ebda, 719) verschiedene Erzählvarianten durch, die im Erwartungshorizont ihrer Geschichte stehen könnten, verwirft jedoch alle Varianten, um in der finalen Begegnung mit dem Autor rein auf körperliche Präsenz zu setzen. Diese erfüllt sich wiederum in einer Mahlszene. Nur in der Sphäre des Mündlichen und Vorschriftlichen, nur in Form der möglichst freien Rede und in der Betonung des Nichtfestgeschriebenen, Umweghaften und Abschweifenden kann sich schließlich der Autor lebendig und körperhaft mit der Geschichte seiner Bildperson aufladen. Ein abschließendes Zwiegespräch über die spezifische Erkenntnisform des Bildverlustes erklärt diese körperliche Praxis der Einverleibung als ein Anarbeiten gegen das Epochenphänomen der „gemachten, serienmäßig fabrizierten, künstlichen“ (ebda, 744) Bilder,

das heißt gegen die Verursacher von Bildverlust, Weltverlust, Anschauungsverlust und Konstellationsverlust. Erst die Erkenntnis des Bildverlustes öffnet den Zugang zu jenem anderen, lebendigen Erscheinen von Bildern, die plötzlich und unvorhersehbar Einsichten in unbekannte Welten ermöglichen. Die Rettungsidee von Autor und Bildperson besteht darin, dieses andere Bildkapital durch die Gründung einer „Bilderbank“ zu sichern, die „eine andere, neue Weltbank auf den Grundlagen der Bild-Wissenschaft“ (ebda, 747) wäre, die der Roman schließlich betreibt.

#### **Verwendete Literatur**

- Auerbach 1994 = Erich Auerbach: Die verzauberte Dulcinea. In: Ders.: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Tübingen, Basel: Francke, 9. Aufl. 1994, S. 319–342
- Cervantes 2002 = Miguel de Cervantes Saavedra: Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha (1605–1615). München: dtv, 15. Aufl. 2002
- Handke 2003 = Peter Handke: Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003
- Meyer-Gosau 2002 = Frauke Meyer-Gosau: Im Marionettentheater. Bis das „wirklichwahre Leben“ beginnt: Peter Handke schickt „die Frau“ durch die Sierra de Gredos und löst das Epochenproblem – der utopische Abenteuer-, Reise- und Liebesroman „Der Bildverlust“. In: die tageszeitung, 19.01.2002
- Schütte 2004 = Wolfram Schütte: Bilanz-Mystifikationen. Peter Handke: Der Bildverlust. In: Titel-Magazin 23.02.2004/<http://www.titel-forum.de/>