

HANS HÖLLER

„Bruch“ und „Wende“. Zu einer Schreibbiographie Peter Handkes

Erstpublikation in: Cornejo, Renata / Haring, Ekkehard W. (Hg.): Wende – Bruch
– Kontinuum. Die moderne österreichische Literatur und ihre Paradigmen des
Wandels. Wien: Praesens 2006, S. 195-209.

Handkeonline seit 13.11.2012

Vorlage: Scan des Erstdrucks

Empfohlene Zitierweise:

Hans Höller: „Bruch“ und „Wende“. Zu einer Schreibbiographie Peter Handkes.

Handkeonline (13.11.2012)

URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/hoeller-2006.pdf>

Impressum:

Forschungsplattform Peter Handke

c/o PD Dr. Klaus Kastberger

Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Josefsplatz 1, 1015 Wien

handkeonline@onb.ac.at

Hans Höller (Salzburg)

„Bruch“ und „Wende“.

Zu einer Schreibbiografie Peter Handkes

I. „Bruch“ und „Kontinuum“ in der Literatur nach 1945

Die Begriffe „Bruch“ und „Kontinuum“ spielen eine zentrale Rolle bei der literarhistorischen Bestimmung der österreichischen Literatur nach 1945. Der Begriff der Kontinuität wird dabei kritisch gegen jene antimodernen Autoren in Österreich gewendet, welche nach dem Sieg über den Nationalsozialismus an einem Literaturbegriff festhielten, der ein wesentlicher Teil der NS-Ideologie war. Weder Krieg noch Holocaust hatten einen Bruch im Schreiben dieser Autoren bewirkt, und wie in der NS-Zeit wurden sie im Österreich der fünfziger Jahre mit großen Auszeichnungen gewürdigt.¹ *Zäsuren ohne Folgen* hat Karl Müller sein Buch über das „lange Leben der literarischen Antimoderne Österreichs seit den dreißiger Jahren“ genannt.² Dass diese von der offiziellen staatlichen Kulturpolitik geförderte Antimoderne sich in Österreich so lange, die ganzen fünfziger Jahre und darüber hinaus, behaupten konnte, war Teil der österreichischen Variante der Verdrängung der jüngsten

¹ Vgl. Amann, Klaus: Vorgeschichten. Kontinuitäten in der österreichischen Literatur von den dreißiger zu den fünfziger Jahren. In: Aspöckl, Friedbert u.a. (Hg.): *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1984, S. 46-58.

² Müller, Karl: *Zäsuren ohne Folgen. Das lange Leben der literarischen Antimoderne Österreichs seit den 30er Jahren*. Salzburg: Otto Müller, 1990.

Vergangenheit', eine Politik, die auf der Instrumentalisierung des Opferstatus beruhte, der dem Staat Österreich von der Moskauer Deklaration eingeräumt worden war. Als deklariertes – und ja auch tatsächlich – erstes Opfer der Hitler-Aggression konnte die österreichische Staatspolitik nach 1945 die eigene Mitschuld an den NS-Verbrechen herunterspielen und die Forderungen der Opfer abweisen oder auf die lange Bank schieben. Erst in den achtziger Jahren, der Zeit der so genannten Waldheim-Debatte, sind Mitläufertum und Mitbeteiligung am NS-Staat Gegenstand einer breiten öffentlichen Auseinandersetzung geworden. Seit damals ist der Holocaust im kulturellen Gedächtnis auf eine Weise gegenwärtig, wie er es in den Jahrzehnten nach 1945 nie gewesen ist.

Wenn ich im Anschluss an Karl Müllers literaturgeschichtliche These dem „Bruch“ eine entscheidende Rolle für das Verständnis der österreichischen Literatur nach 1945 zuweise, dann aufgrund der zwei miteinander verbundenen Aspekte dieses Begriffs. Einerseits weist der Begriff auf den Traditions-, Kultur- und Zivilisationsbruch, den die nationalsozialistische Vernichtungspolitik bedeutet, so dass die Situation des Schreibens nach 1945 als Schreiben nach Auschwitz bestimmt werden kann. Andererseits bezeichnet „Bruch“ auch den Protest gegen eine „Kontinuität“ des Schreibens, das den vorausliegenden Kulturbruch nicht wahrhaben will.

Die epochale Befreiung vom Nationalsozialismus hat einen doppelten Aspekt: sie bedeutet sowohl einen neuen Anfang, eine Befreiung, wie sie es, aufgrund der mörderischen Totalität des NS-Systems so nie zuvor in der Geschichte gegeben hat, und zugleich bedeutet sie Bewusstsein und Gedächtnis der vorausgegangenen Vernichtung. In einer Tagebucheintragung Ingeborg Bachmanns vom 14. Juni 1945 ist diese doppelte Erfahrung nach dem Ende der NS-Herrschaft festgehalten, wenn sie

schreibt, dass die Menschen noch gar nicht die „Katastrophe“ begriffen hätten und was die Niederlage des Nationalsozialismus bedeute: „Das ist der schönste Sommer meines Lebens, und wenn ich hundert Jahre alt werde – das wird der schönste Sommer bleiben. Vom Frieden merkt man nicht viel, sagen alle, aber für mich ist Frieden, Frieden.“³

2. „Wende“ in Handkes Schreibbiografie

Wenn mit „Bruch“ die allgemeinen literaturgeschichtlichen Voraussetzungen der zeitgenössischen Moderne nach 1945 bezeichnet sind, so könnte man mit dem vom Tagungsthema vorgegebenen Begriff „Wende“ die immer neuen Orientierungsversuche in Peter Handkes individueller Schreibbiografie benennen. „Wende“ bedeutet dann das bewegliche, sich verändernde Autor- und Schreibkonzept, seine „Ausweich- und Vermeidungs- und Gegenläufigkeitsbewegungen“⁴, wie man mit einem Wort aus seinem späten Roman *Der Bildverlust* sagen könnte. Handkes sprichwörtliche Berührungsangst gegenüber herrschenden Trends, sein Bestehen auf dem literarischen Eigensinn seiner ‚Schriften‘ und die enge Verbindung von Leben und Schreiben in seiner bewusst gelebten Schriftsteller-Existenz verstehe ich insofern gerade nicht als elitär, sondern, im Gegenteil, als heute mögliche Lebenskunst. *Versuche* hat Handke diese verallgemeinerbaren Möglichkeiten genannt, den Anspruch, „mit dem Erforschen der Elemente des einen Zeitraums auch ein Muster für ein heute mögliches, allgemeineres, größeres Glück zu geben“.⁵

3 Tagebucheintragung vom 14. Juni 1945, zit. n. Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Reinbek: Rowohlt, 1999, S. 8f.

4 Handke, Peter: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*. Roman. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 63S.

5 Handke, Peter: *Versuch über den geglückten Tag* In: Ders.: *Die drei Versuche*. Versuch über die Müdigkeit.

In meinem Beitrag geht es um einige literaturgeschichtlich exemplarische Wendungen im Werk Handkes, wobei zu bedenken ist, dass jedes seiner Bücher für sich eine Wende gegenüber den vorangegangenen Büchern darstellt, eine Wende, die aber das Vorangegangene nicht ausstreicht, sondern, im Gegenteil, neue Sichtweisen auch des Früheren ins Spiel bringt. Ich wähle Handkes Wende zum Erzählen am Beginn der siebziger Jahre als Zentrum meines Beitrags zum Tagungsthema, weil sie beim damaligen *Enfant terrible* der deutschsprachigen Literatur der sechziger Jahre als spektakulär empfunden wurde und exemplarisch für seine weitere Entwicklung geblieben ist. Die Wende zum ‚Klassischen‘, die man mit der Tetralogie *Langsame Heimkehr* ansetzen kann (1979-1982) liegt in der Konsequenz einer erzählerischen Entwicklung, die sich auf die Kunstautonomie, den Bildungsgedanken und auf das gesellschaftlich Verallgemeinerbare des künstlerischen Gesetzes beruft.

In der Zeit des Jugoslawienkriegs versuchte Handke dann den großen Anspruch seines Erzählens, das auf eine friedensstiftenden Politik zielt, der realen geostrategischen Politik und den aggressiven nationalistischen Grenzziehungen entgegenzusetzen. Diese Wende in der Mitte der neunziger Jahre, in welcher der Autor mit seiner eigenen Politik des Erzählens dem kriegsbereiten Journalismus entgegentrat, wurde weltweit als provokante Einmischung und unzuständiger dichterischer Diskurs zurückgewiesen – als würde sein Werk nicht von Beginn an Auseinandersetzung mit der medialen Konstruktion von Wahrheit darstellen und eine einzige ‚Schrift‘ gegen den Krieg darstellen. Der Titel des ersten Romans, *Die Hornissen*, erinnerte an das Brummen der Bombenflugzeuge, das Kindheitstrauma aus der Zeit der letzten Kriegsjahre in

— Versuch über die Jukebox. Versuch über den geglückten Tag. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, S. 149.

Berlin, und das Motto dieses Romans spricht die Frage des Überlebens in und nach dem Krieg an, das wie eine Werkklammer in dem letzten großen Roman *Der Bildverlust* wieder aufgenommen wird.

3. Der Traditionsbruch in den sechziger Jahren

Die Avantgarde-Literatur konnte sich in der Zweiten Republik erst in den sechziger Jahren einen öffentlichen gesellschaftlichen Raum erobern, in dem sie nicht mehr, wie noch die Wiener Gruppe, eine exotische Erscheinung in einem sonst weitgehend restaurativen Klima darstellte, sondern zum österreichischen und internationalen literarischen Ereignis wurde. Voraussetzung dafür war die Wiederentdeckung der von den Nationalsozialisten verfolgten und vertriebenen Moderne. Sie wurde in den sechziger Jahren das Erlebnis der noch im Krieg oder bei Kriegsende geborenen Schriftstellergeneration. Eine besondere Dynamik erhielt diese Neu-Aneignung der analytischen Vernunft der Moderne durch die generationsspezifische Auflehnung gegen die Generation der Väter. Das Jahr 1968 und die damit assoziierte antiautoritäre studentische Protestbewegung ist nur das spektakulärste Ereignis dieser „nachholenden“ Kulturrevolution, in der die Errungenschaften der klassischen Moderne neu entdeckt werden. Die Dramen Bertolt Brechts, der Marxismus der Frankfurter Schule, die Psychoanalyse Freuds, die analytische Sprachphilosophie und die sprachkritische Moderne inspirierten diesen großen cultural turn, in welchem der linguistic turn einen besonderen Stellenwert einnahm. Er bedeutete Befragung der Bedingungen des Sprechens und Denkens, Kritik der medialen – und der sprachlich grammatischen – Vermittlung von Wirklichkeit. Diese Aufmerksamkeit für die Mittel der Sprache und die Konstruktion von Wahrheit und

Wirklichkeit mit der Sprache wird Handke später, in dieser und jener Wende seiner Schreibbiografie, nicht mehr aufgeben.

Peter Handke, 1942 in Griffen in Kärnten, nahe der slowenischen Grenze, geboren, seit 1960 als Jusstudent in Graz, gehörte früh zum Kreis des Forum Stadtpark und zu der neu gegründeten Literaturzeitschrift *Manuskripte*, die das sprachexperimentelle Projekt der Wiener Gruppe weiterführte. Biografische Voraussetzungen – Handkes Grazer Jusstudium – und der politisch kulturelle Kontext – die Kritik der Notstandsgesetze in der Bundesrepublik Deutschland oder die wissenschaftliche Aufmerksamkeit für die Systeme des Strafens im Strukturalismus Michel Foucaults – verschränken sich in Handkes erster literarischer Publikation, *Das Standrecht*, wo die letzte Konsequenz des staatlichen Gewaltmonopols als lückenlose Verfügung über das Leben des andern vorgeführt wird.

1966 erscheint Peter Handkes erster Roman *Die Hornissen*. Der junge Autor hatte das Roman-Manuskript noch vor Abschluss des Jusstudiums an den Suhrkampverlag geschickt, brach, nach der Annahme des Romans, sein Studium ab und wurde freier Schriftsteller. Der Roman *Die Hornissen* trägt als Motto den bekannten zweideutigen antiken Orakelspruch: „Du wirst gehen / zurückkehren nicht sterben im Krieg“, womit bereits das erste Buch das Schreiben auf den Krieg bezieht, im Motto wie im Titel – und in der thematischen Blindheit des Bruders. Die Blindheit des Dichter-Bruders wird im Roman „mit einem Kriegszustand“ assoziiert.⁶ Aber das Schreiben selber, der historische Ort, an dem die erzählte Figur versucht, der zerbrochenen Tradition eines verlorenen Buchs habhaft zu werden – „was ihm davon gegenwärtig ist, scheint durch die Gegenwart verworfen und abgeändert“ – wird als brüchiges Terrain ima-

6 Handke, Peter: *Die Hornissen*. Reinbek beim Hamburg: Rowohlt, 1968 (1966), S. 149.

giniert, eine Welt nach einem tiefgreifenden Traditionsbruch. Der Traum am Schluss des Romans zeigt den über ein vereistes Schneefeld gehenden Bruder, die Bewegung vom Einbrechen bedroht, eine Hoffnung nur, wenn er die „Ordnung der Bewegungen“ findet, „die ihn herausführt“: „Unter der Eisdecke ist der Schnee aus dichtem Staub“.⁷

Ich zitiere diese ungewöhnliche Bilder für den Raum des Schreibens nach 1945 in einem der ungewöhnlichsten Romane der sechziger Jahre, um zu zeigen, wie bei Handke von Beginn an, als er als Literatur-Beatnik berühmt wurde, übrigens weniger mit dem Roman als mit seinem polemischen Diskussionsbeitrag auf der Tagung der Gruppe 47 in Princeton in den USA (1966), eine tiefe Beunruhigung des Schreibenden zu erkennen ist, die immer auch hinausweist über die eben herrschende literarische Tendenz.

4. Die Wende zum Erzählen um 1970

Mitten in der Zeit des sprachthematisierenden Schreibens entdeckt Handke in den Texten des österreichischen Schriftstellers Konrad Bayer, einer Randfigur der Wiener Gruppe, die Ansätze eines Erzählens, das indirekt, über die Montage fremder Textsorten und Literaturzitate auf die Ich-Geschichte verweist (in einem Rundfunkbeitrag zur Wiener Gruppe in Radio Graz, 2.8.1966). So wird sein Bayer-Kommentar zur Vorwegnahme der eigenen „Wende“ zum Erzählen, lang bevor sie zum Thema des westdeutschen Literaturfeuilletons wurde. Bayer sei daran gegangen,

vom bloßen Zitieren, Zeigen und Beschreiben der Sprache, das auf die Dauer, wenn die Technik einmal gefunden war, ja fast

7 Ebd., S. 151.

automatisch geschehen konnte, zu einem Aufbau und einer Neuordnung der jetzt hinlänglich durchschaute Sprache zu kommen. Er begann, wenn auch formal ironisiert, wieder Geschichten zu erzählen.⁸

Es sei Bayer in der späteren Phase geglückt, schreibt Handke, die derart „entpersönlichten Texte gleichsam wieder persönlich zu machen [...], indem er die vorgegebenen Sätze dazu verwendete, sich selber darin spiegeln zu lassen und so mit den Sätzen anderer eine Geschichte über sich zu erzählen.“⁹

„Ein Avantgardist besinnt sich auf traditionelle Erzählformen. Wenn das keine Sensation ist“, wird es, nach dem Erscheinen von *Wunschloses Unglück* in der Wochenzeitung *Die Welt* (28.9.1972) heißen, Handke erzähle „wie alle großen Erzähler der Weltliteratur erzählt haben“¹⁰.

„Wie alle ...“ – als ob die Geschichte des Erzählens im zwanzigsten Jahrhundert nicht eine des unselbstverständlich gewordenen Erzählens wäre. Als ob Schreiben bei Handke, vom ersten Roman, *Die Hornissen* an, über *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* und *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1971) nicht jene vom Einbrechen bedrohte Bewegung über eine dünne Eisschicht wäre. Und erst recht in *Wunschloses Unglück*, das so selbstverständlich für eine ungebrochene Erzähltradition reklamiert wird, sind die „Tatsachen so übermächtig, daß es kaum etwas zum Ausdenken gibt“, ist die Gefahr des Einbrechens der Satzfolgen nur umso größer: „ich fürchte“, heißt es in der Erzählung über den Tod der Mutter, „ich fürchte mit jedem Satz aus dem Gleichgewicht zu kommen“.¹¹ Mit dem Abstür-

8 Zic. n. Haslinger, Adolf: Peter Handke. Jugend eines Schriftstellers. Salzburg: Residenz Verlag 1992, S. 120.

9 Ebd., S. 120.

10 „Der Reiter über den Bodensee hat festen Boden unter den Füßen“ (Playboy 10/72), lautet eine andere griffige Formulierung in den vielen Rezensionen, die Handkes Einrücken in ein traditionelles Autorkonzept bemerken wollen.

11 Handke, Peter: *Wunschloses Unglück*. Erzählung. Mit einem Kommentar von Hans Höller unter Mitarbeit

zen des Vorstellungsvermögens schließt die Erzählung ähnlich wie *Die Hornissen*, wo der blinde Dichter-Bruder auf dem Schneefeld einbricht. Die Traumvision aber von der „Ordnung der Bewegungen“, die einen „herausführt“, bleibt eine Leitvorstellung des Erzählens wie der Kunst überhaupt im Werk Peter Handkes.

Die Wende zum Erzählen, welche die Kritik mit den Romanen und Erzählungen am Beginn der siebziger Jahre konstatiert, bedeutet nicht, dass die Errungenschaften der sprachanalytischen Texte aufgegeben würden. Sie werden nun Teil eines stärker auf das Ich und seine Veränderung zielenden Schreibens. Das gilt sowohl für die Darstellung der wahnhaften Sprach- und Bildwahrnehmung des Monteurs Bloch in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970) wie für die erzählerische Rekonstruktion der Bildungsromantradition in *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1971?) oder für das grammatisch bewusste Erzählen in *Wunschloses Unglück* (1972), das dem fraglosen Unglück mit einem fragenden Erzählen begegnet und sich damit der Lähmung des „Tätigkeitsdrangs“ widersetzt, wie sie von kulinarischen Elendsbeschreibungen ausgeht.¹² Handkes Polemik gegen die „Beschreibungsimpotenz“ der realistischen Autoren der *Gruppe 47* (1966) hatte auf diese fehlende Kraft einer das Denken und Handeln stimulierenden Form gezielt. Ihm ging es um ein Beschreiben, das zu einem „Mittel“ wird, zur Reflexion zu gelangen.

5. Handkes klassische Wende um 1980

Die im Raum des Postholocaust wie anstößig erscheinende klassische Wende ist mit den verschiedenen Erscheinungsda-

von Franz Stadler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003, S. 33.

12 Ebd., S. 42.

ten der Teile der Tetralogie *Langsame Heimkehr* (1979-1982) zu datieren. Sie ist vorbereitet durch den Bildungsroman-Rekurs in *Der kurze Brief zum langen Abschied*, aber, von der Kritik viel weniger beachtet, auch im Filmbuch von *Falsche Bewegung* (1975), das den Goetheschen Wilhelm Meister-Stoff zum Sujet hat. Bei Handke geht es um die Wilhelm-Meister Nachfolge nach 1945. Dem Harfner, nun ein Täter des NS-Staats, wird von Wilhelm die Gitarre entrissen. Seinem Satz von der endgültigen Trennung von Kunst und Politik, die Konsequenz der Bindung der Kunst an den Nationalsozialismus, wird vom angehenden neuen Meister in einem Akt der Aggression widersprochen. Das blindwütige Handeln der „falschen Bewegung“, eine Destruktivität, die Wilhelm früher gegen die hilflose Kreatur oder gegen sich selber richtete, bekommt nun eine gesellschaftliche Richtung, es verteidigt jenen Optativ, der die Triebkraft von Handkes Schreiben ausmacht: „Wenn nur beide, das Poetische und das Politische, eins sein könnten.“¹³ Zu bedenken ist dabei, dass dieser große – klassische – Anspruch im Text von einem Habenichters vertreten wird, der, mit den Ersparnissen der mütterlichen Gemischtwarenhandlung, seine Bildungsreise antritt. Die unterprivilegierte Herkunft des Anspruchs auf klassische Autorschaft ist nicht unwesentlich für die alles andere als selbstverständliche Legitimierung des eigenen Schreibens bei Handke. Fragilität und Unsicherheit können auch aus einer tief sitzenden sozialen Deklassierung und psychischen Depression resultieren. Diese „Leere“ sei sein „Ausgangspunkt“, sagte Handke in seinem Gespräch mit Herbert Gamper, und er erinnert an Gregor im dramatischen Gedicht *Über die Dörfer*, dem letzten Teil der „Tetralogie“, wo dieser sagt,

¹³ Handke, Peter: *Falsche Bewegung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975, S. 52.

er stammt von niem..., von nichts, von Leuten ab, die nichts waren, und drauf besteht, und dann zeigt er auch den leeren Friedhof, also wo kein Kunstwerk, kein Buch zu sehen ist, und sagt: Dieser leere Friedhof, das ist mein Ausgangspunkt, dieser leere Friedhof ist meine *Kultur*,

und noch einmal wiederholt: „daß die Leere, der leere Friedhof mit den Vorfahren, die nichts waren ...: Das ist meine einzige Kultur.“¹⁴

Peter Handke ist in den fünfzehn Jahre später geschriebenen *Serbien-Texten – Winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morava und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* (1996) – noch einmal auf eine entscheidende Passage in der Titelerzählung der Tetralogie *Langsame Heimkehr* zurück gekommen. Jetzt sieht er die gesellschaftlichen Grundlagen seiner Klassik, oder den kleinen Rückhalt in der Wirklichkeit Deutschlands, wo wenigstens der Krieg als Mittel der Politik abgelehnt wurde, verraten. „Erwachsenwerden, Gerechwerden, keinen bloßen Reflex mehr verkörpern auf die Nacht des Jahrhunderts und die so noch verfinstern helfen; aufbrechen aus dieser Nacht. Versäumt? die nach uns?“¹⁵ Der Autor bezog sich damit auf die Darstellung von Sorgers befreiendem Durchbruch zum Schreiben in *Langsame Heimkehr*. Diese Erzählpassage kann als eine Urszene des Schreibens im Raum des Postholocaust verstanden werden, und sie soll hier ausführlicher zitiert werden, weil sie die geschichtliche Bewusstheit von Handkes Autorschaft nach Krieg und Vernichtung veranschaulicht.

Sorger, der Protagonist der Erzählung *Langsame Heimkehr*, wird in dieser zentralen Textstelle in einer für das Schrei-

¹⁴ Handke, Peter: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990, S. 131.

¹⁵ Handke, Peter: Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morava und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien. In: Ders.: *Abschied des Träumers. Winterliche Reise. Sommerlicher Nachtrag*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998, S. 158.

ben nach 1945 exemplarischen Situation vorgeführt. „Er ist nicht nur von der Sprache verlassen“, sondern auch einer „Erstarrung“ ausgesetzt, deren „Grund“ in der Erfahrung der Geschichte liegt. Die „Nacht des Jahrhunderts“ erscheint ihm als „Bild“, und er, der „unbekannte Sitzende“, sieht sich darin als „ein Nachkomme von Tätern, und sah sich selber als Täter; und die Völkermörder seines Jahrhunderts als Ahnherren.“¹⁶

Aber dieser Blick auf „den Grund, gab ihm aber seine Sprache zurück“, eine Sprache, die es ihm ermöglicht, aus dieser väterlichen Genealogie auszubrechen und sich neu hervorzu-bringen: Er „atmete sich aus dem Gruftsog heraus“ und seine „Sprache war das „Spiel“, „die Friedensstifterin“, so dass „er wieder ‚beweglich‘ wurde: er stand auf, entkleidete sich und wusch sich“. Aber der Text hält auch fest, dass Stummheit und Erstarrung eine allgemeinere Wahrheit verkörpern,

er vergaß nicht, daß die Erstarrung sich ihm als unausweichliche Bestimmung eingebrannt hatte, als ein wahrhafter Zustand, neben dem alles andere (Sprechen, sich Bewegen) zu einem unwirklichen Getue entrückt war.¹⁷

Ich zitiere die Stelle so ausführlich, weil sie doch quer steht zum üblichen Vorwurf von Handkes Geschichtslosigkeit und fehlendem historischen Takt. Sie führt uns vor Augen, was hinter allen Handkeschen Wendungen mitzudenken ist: die große Wende von 1945, die Bewusstwerdung der Katastrophe bedeutete, aber auch die Möglichkeit eines neuen Friedens und einer neuen Freiheit. Das eine wie das andere war von der Restauration der fünfziger Jahre verdrängt worden. – „Und wenn ich

16 Handke, Peter: *Langsame Heimkehr*. Erzählung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984, S. 102f.

17 Ebd., S. 105.

hundert Jahre alt werde, für mich ist Frieden Frieden“, hatte Handkes Schreib-Vorfahrin unmittelbar bei Kriegsende in ihr Tagebuch notiert.

6. Politik des Erzählens. Die Wendung zur Zeitgeschichte in den Jugoslawien-Texten der neunziger Jahre

Es war auch hier, wie bei den vorangegangenen schreibbiografischen Wendungen, die Literaturkritik, welche in Handkes Auseinandersetzung mit der Jugoslawien-Berichterstattung, in seiner kritischen Analyse der internationalen Medien, in seiner anderen Erzählung der Kriegsursachen und in der erzählerischen Friedenspolitik eine gänzlich unerwartete Wende konstatierte. Dabei hatte sich kaum ein anderer Autor in seinem bisherigen Werk so durchgehend kritisch auf die Sprache der Medien und die medial vermittelte Wahrheit bezogen. Auch das Jugoslawien-Stück *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg* (1999) stellt eine Weiterführung von Handkes spezifischer poetischer und politischer Akzentuierung des Theaters im Medienzeitalter dar. Narrativik und „Feinstsinn“ der Sprache bilden eine Gegenöffentlichkeit zur Definitionsmacht der – in dieser Reihenfolge! – Medien und der Politik. „Die Erzählung, die freieste Form, mit anderen in Verbindung zu treten,“ schrieb Michael Scharang, der klügste kritische Weggefährte Peter Handkes seit 1968, in einer Rezension zu „*Winterliche Reise zu den Flüssen ...*“, die Erzählung „wird von denen, die auf Information gedrillt sind, als obszöne Ausschweifung empfunden. Mit Recht: Information ist, nach dem Befehl, die am stärksten verkürzte Darstellung von Wirklichkeit.“¹⁸ Genau dieses Ineinander von Information und Militarisierung

18 Scharang, Michael, in: *Der Standard*, 24.1.1996.

der Gesellschaft war in den Jugoslawien-Texten¹⁹ nicht mehr nur indirekt kritisiert durch den Gegenentwurf seiner ‚Friedensschrift‘, sondern in seinen politisch-medialen Funktionszusammenhängen kritisiert worden als eine andere Form der Kriegführung mit Wörtern und Bildern.

In den Zeitungstexten zum Jugoslawien-Krieg wie im Theaterstück *Die Fahrt im Einbaum* und in dem großen Reisebericht *Unter Tränen fragend* geht es um die Frage der Fabrikation der medialen Bilder und Texte vom Krieg, die Handke seit den sechziger Jahren beschäftigt hat. Und noch in diesen politischen Texten geht es um die andere, poetische, Perspektive als jenes mögliche „Korrektiv“ der Politik, an das der Autor schon vor dreißig Jahren in einem Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold erinnerte und nicht verstehen konnte, warum „die subjektivistische Literatur“, die er mache, gegenüber den politischen „Handlungen und den politischen Begriffen, „nicht auch als Korrektiv, als ein Modell von Möglichkeit, Leben darzustellen, akzeptiert werden könne.“²⁰

Ähnlich wie es dem Autor in *Langsame Heimkehr* um das mögliche Weiterleben und den Neubeginn nach 1945 geht, ist sein schriftstellerisches Engagement für Jugoslawien vor allem auch dem „Überlebens- und Weiterlebenswillen“ verpflichtet. Luis Machados Einsicht in Handkes „Stück zum Film vom Krieg“ – „besetzt, ineinander verbissen, lückenlos die Erde“²¹ –, ist die Einsicht unsres realistischen politischen Denkens. Diesem Realitätssinn wird auf der Ebene des Erzähl-Theaters von Beginn

19 Das sind vor allem die in der Süddeutschen Zeitung abgedruckten Beiträge *Abschied des Träumers vom Neunten Land* (27./28.7. 1991), *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* (Süddeutsche Zeitung, 5./6. 1. u. 13./14. 1. 1996), *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise* (Juni-Juli 1996) sowie das im Frühjahr 1999 uraufgeführte Stück *Die Fahrt im Einbaum* oder *Das Stück zum Film vom Krieg* (1999) und der Prosaband *Unter Tränen fragend* (1999).

20 Interview mit Heinz Ludwig Arnold. In: *Text und Kritik* 24/24a (1976), S. 22.

21 Handke, Peter: *Die Fahrt im Einbaum* oder *Das Stück zum Film vom Krieg*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999, S. 124.

an widersprochen: Luis Machado, Sohn des 1938, nach dem spanischen Bürgerkrieg, ins Exil getriebenen republikanisch spanischen Lyrikers Antonio Machado, und der US-Amerikaner John O'Hara, in dessen Namen die Hommage an John Ford hineingeschrieben ist und die Erinnerung an die Filmheldin im berühmtesten Film über den amerikanischen Bürgerkrieg, stellen von Anfang an den Widerspruch zu einer „lückenlos“ besetzten, zwischen Europa und den USA aufgeteilten Welt dar, insofern die beiden Regisseure selber nicht einfach die lückenlose Fortsetzung der europäisch-amerikanischen Geopolitik auf dem Terrain der Kunst bedeuten. Handkes Reiseberichte nach Serbien enthalten genauso wie das Theaterstück *Die Fahrt im Einbaum* eine Gegenschrift, die dem Weiterleben verpflichtet ist. Der titelgebende „Einbaum“ erweist sich als ein bewegliches Gefährt, das an das ‚Fahrzeug‘ des Erzählens bei Handke erinnert, indem es, in der Einbaum-Erzählung der Fellfrau Verbindungen herstellt zwischen den verschiedenen geografischen Räumen Jugoslawiens, ein Bild des Übersetzens in andere Räume, eines Hinüber und Herüber, des Angrenzens an die anderen, bis hin zu einer letzten Ausdeutung des zirkulierenden Einbaum-Signifikanten in der Forderung nach einer neuen, befreienden Kunst des Übersetzens. „Mir scheint, jeder hier bräuchte zeitweise einen Übersetzer. Keinen Gott, aber einen Übersetzer – einen Simultanübersetzer. Es gab wohl einmal die guten Übersetzer. Aber die, sagt man, sind tot.“ – „Neue Übersetzer werden gebraucht. Ihr Übersetzen wäre die höchste Wissenschaft; die hilfreichste.“²²

22 Ebd., S. 121f.