

**MARIAN WILHELM**

## „Da wäre es doch viel einfacher zu fotografieren“

Handkes Poetik im Spiegel der Fotografie

Erstpublikation in: Denz, Stefanie / Pirkl, Dagmar (Hg.): Peter Handke und der Krieg (= Sprachraum; 1). Innsbruck: Studia-Universitäts-Verlag 2009, S. 203-214.

Handkeonline seit 2.4.2013

Vorlage: Scan des Erstdrucks

Empfohlene Zitierweise:

Marian Wilhelm: „Da wäre es doch viel einfacher zu fotografieren“ – Handkes Poetik im Spiegel der Fotografie. Handkeonline (2.4.2013)

URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/wilhelm-2009.pdf>

Impressum:

Forschungsplattform Peter Handke

c/o PD Dr. Klaus Kastberger

Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Josefsplatz 1, 1015 Wien

handkeonline@onb.ac.at

## Da wäre es doch viel einfacher zu fotografieren – Handkes Poetik im Spiegel der Fotografie

MARIAN WILHELM

*»Laß dich nicht betrügen  
von deinem poetischen Weltgefühl.«  
»Wenn nur beide, das Poetische  
und das Politische, eins sein könnten.«  
»Das wäre das Ende der  
Sehnsucht und das Ende der Welt.«  
(Peter Handke, »Falsche Bewegung«)*

In Peter Hamms filmischem Porträt über Peter Handke gibt es einen kurzen Ausschnitt einer Video-Aufnahme zu sehen, in dem Peter Handke seine kleine Tochter mit einer Sofortbild-Kamera fotografiert und ihr das Foto anschließend zeigt, wie um ihr den Unterschied zwischen erlebter Realität und deren Abbild beizubringen.

So soll auch hier die Poetik Peter Handkes im Vergleich mit der Fotografie betrachtet und unter diesem Licht die Verbindung von Ästhetik und Ethik an einigen Punkten beleuchtet werden – der Prämisse Handkes folgend, dass »formale Fragen eigentlich moralische Fragen sind« (Handke G47, 34).

Eine umfassende Betrachtung des weiten Feldes der Fotografie kann und soll hier nicht geleistet werden. Vielmehr stehen bei deren Betrachtung und ihren moralischen Implikationen weitestgehend die Essays von Susan Sontag über Fotografie im Zentrum.

Schon 1966 proklamierte Handke in seinem Essay »Zur Tagung der Gruppe 47 in den USA« in Abgrenzung zur vorherrschenden deutschsprachigen Nachkriegs-Literatur, »daß die Sprache eine Realität für sich ist« (Handke G47, 34).

In der Büchner-Preis-Rede von 1973, »Die Geborgenheit unter der Schädeldecke«, beschreibt Handke den Weg von »Wie wird man ein politischer Mensch?« zu »Wie wird man ein poetischer Mensch?«, und auch in seinem programmatischen, provokant betitelten Text »Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms« vollzieht Handke diesen scheinbaren Umweg über die Kunst zur Wirklichkeit bzw. zu deren Wahrnehmung: »Die Wirklichkeit der Literatur hat mich aufmerksam und kritisch für die wirkliche Wirklichkeit gemacht [...]. Ich erwarte von der Literatur ein Zerschneiden aller endgültig scheinenden Weltbilder.« (Handke EBT, 37f.)

Er kritisiert vor allen Dingen, dass ein so genannter »Realismus« die eigene Realität der Sprache ignoriert:

Es wird so getan, als sei die Beschreibung dessen, was positiv ist (sichtbar, hörbar, fühlbar ...) in sprachlich vertrauten, nach der Übereinkunft gebauten Sätzen eine *natürliche, nicht gekünstelte, nicht gemachte Methode*. Die *Methode* wird überhaupt für die *Natur* gehalten. [...] Aber in Wirklichkeit ist diese Art der Literatur genausowenig natürlich wie alle Arten der Literatur bis jetzt.« (Handke EBT, 38)

Dem »präzisen Träumer« Handke geht es auch und gerade um die »Genauigkeit der subjektiven Reflexe und Reflexionen« (Handke EBT, 42). Radikal programmatisch formuliert heißt das: »Es interessiert mich als Autor übrigens gar nicht, die Wirklichkeit zu zeigen oder zu bewältigen, sondern es geht mir darum, *meine* Wirklichkeit zu zeigen.« (Handke EBT, 43)

Konkret lässt sich Handkes poetische Methode der Beschreibung der Welt u.a. durch eine Fokussierung auf Details charakterisieren, die aus ihrer Umgebung herausgelöst, einzeln beschrieben werden. Diese Dekontextualisierung aus einer radikal subjektiven Perspektive erfolgt nicht nur im Verhältnis zum räumlichen Umfeld, sondern auch in der Zeit, d.h. es werden privilegierte Momente in ihrem Zustand gleichsam eingefroren – Susan Sontag spricht (in Bezug auf den Unterschied von bewegten Bildern und Standfotos) vom »bevorzugte[n] Augenblick«, der aus dem »Dahinfließen der Zeit« herausgenommen wird (Sontag ÜF1, 23) – und damit in Raum und Zeit *für sich stehend, neu* dargestellt, ohne zu einem symbolischen Verweis auf etwas anderes zu werden; eine Perspektive, die der Wahrnehmung ein anderes Tempo vorgibt.

Handke selbst sagt dazu: »Ich glaube, daß es heutzutage nötig ist, die Welt näher anzuschauen und also detaillierter zu erfassen.« (Handke G47, 32). In »Die Lehre der Sainte-Victoire« erwähnt er die Idee des »nunc stans«, des »Augenblicks der Ewigkeit«. Hinzu kommt ein hoher Grad an Reflexivität, ein »die eigenen Verfahren und die Gesetze der Beschreibung bedenkende[s] Erzählen« (Höller 2007, 10).

Handkes Werk ist voll von Beispielen für die konkreten Bilder dieses poetischen Blicks. Ein besonders deutliches Beispiel dafür sind die Dialoge, die Handke für Wim Wenders' »Der Himmel über Berlin« geschrieben hat und die dort – nicht zufällig – als übermenschliche, d.h. »spirituelle« (selektive) Wahrnehmung und Sprechweise der Engel fungieren. Diese literarische Technik kann man als »vergrößerte Momentaufnahmen« sehen, die von dem, der sie (künstlerisch) festhält, in einen oft assoziativ-willkürlichen Zusammenhang gestellt werden, und ich würde in diesem präzisen »Makro-Blick« durchaus auch etwas Fotografisches sehen.

Wenn vorgegeben wird, daß die Sprache ohnehin nur als Linse, als Glas, benützt wird<sup>1</sup>, dann kann man an die Dinge doch viel besser mit der Kamera herangehen. In dieser Art von Literatur wird die Sprache herabgewürdigt zum Ersatz für die Kamera, zu einer Vorbereitung für eine Fotografie, zu einer gar nicht ironisch gemeinten Regieanweisung für eine Kameraeinstellung, zu einer Hilfswissenschaft. Man hat den Eindruck, daß diese Schriftsteller, wenn sie wohlhabender wären, sich mit der Kamera viel Zeit und Mühe ersparen könnten und dennoch viel bessere Ergebnisse erzielen. (Handke G47, 32)

Angesichts dieses Vorwurfs an die Schriftsteller der Gruppe 47 könnte man sagen, das Medium der Fotografie entspricht *nicht* dem Blick Handkes auf die Welt. Handkes Blick weist doch eher Parallelen zu manchen Formen der Malerei auf (siehe seine Beziehung zu Cézanne in »Die Lehre der Sainte-Victoire«) – und für einige Arten die Welt fotografisch zu sehen, mag das auch stimmen. Doch die Fotografie als Technik, als *techné*, bedingt noch nicht *eine* bestimmte Wahrnehmung der Welt durch den Fotografen oder die Art und Weise ihrer Abbildung.

Wenn Susan Sontag sagt, dass die Fotografie »in dem etwas zweifelhaften Ruf [steht], die realistischste – und deshalb zugänglichste – unter den mimetischen Künsten zu sein« (Sontag ÜF3, 53), widerspricht sie damit dieser gängigen Auffassung von Fotografie, und Handkes Vorwurf zielt ja auf einen solchen falsch verstandenen Realismus-Begriff in der Kunst ab, wobei er gleichzeitig eine bewusstere, reflektierte Wahrnehmung, eine ›Wahrnehmung der Wahrnehmung‹ einfordert.

Die immer noch gängige Wahrnehmung von Fotografie – und nicht nur von Fotografie! – folgt jedoch einem realistischen Verständnis von Fotos als *Dokumenten*, was in weiterer Folge natürlich wiederum zu einer veränderten Vorstellung der Welt führt, die der Betrachter / Leser / Rezipient sich auf Grund dieser für ihn realistischen Abbilder macht. Fotos »scheinen nicht so sehr Aussagen über die Welt als vielmehr Bruchstücke der Welt zu sein« (Sontag ÜF1, 10). Diese Bewertung des generellen Wahrheitsgehaltes zweidimensionaler Bilder wird sich vielleicht in Zukunft mit der Wandlung von einer an der Schrift orientierten Wissensgesellschaft zu einer audio-visuellen mitverändern; noch trifft aber die folgende Feststellung zu:

Traditionell verleihen wir Fotografien aufgrund ihrer indexikalischen Eigenschaften (quasi als Abdruck der Wirklichkeit) so etwas wie Authentizität. Sie sind für uns wirklichkeitsbezeugende Abbilder der Realität. Wenn wir die Sache genauer betrachten, wissen wir natürlich genau, dass Fotografien keineswegs nur Abbilder, sondern auch mediale Konstrukte sind. [...] Erst der Blick des Betrachtenden

---

<sup>1</sup> Handke nimmt hier Bezug auf Sartres Metapher der Sprache als Glas, durch das der Schriftsteller die Welt betrachtet.

macht in seiner ganzen Subjektivität die eigentliche Wirkung der Fotografie aus. Eine Wirkung, die zu beschreiben der Literatur vorbehalten zu sein scheint. (Gisinger 2001, 91f.)

Diesen Aspekt der Rezeptions-Wirkung (und besonders deren Reflexion) macht auch Handke zum Kriterium, wenn er sagt, dass die Literatur bzw. ihr Stil, ihre Sprache »nicht geprüft werden kann an den Dingen, die sie *beschreibt*, sondern an den Dingen, die sie *bewirkt*« (Handke G47, 34). Hierin liegt, sowohl für Susan Sontag in Bezug auf die Fotografie als auch für Peter Handke in Bezug auf *die* bzw. *seine* Literatur, ein Potential der Kunst: »Diese stilistische Aufgabe wäre durchaus, dadurch, daß sie aufzeigte, auch eine gesellschaftliche.« (Handke G47, 30)

Die implizite gesellschaftliche Aufgabe, die Handke hier sieht, meint so etwas ähnliches wie eine ›Steigerung der Medienkompetenz‹, eine Repräsentations-Kritik, d.h. eine bewusstere, kritischere Rezeption traditioneller, aber ebenfalls künstlicher Abbildungs-*Methoden* zu erreichen, und zwar durch das Aufzeigen einer alternativen Wahrnehmungsform.

Die Art und Weise der Abbildung hat natürlich auch eine ethische Konsequenz, obwohl sie bei der Produktion, in der Literatur wie in der Fotografie, primär eine ästhetische Entscheidung ist. »Die ethische Aussage von Fotografien ist fragil«, sagt Susan Sontag (ÜF1, 26), und normativ könnte man, auch auf die Literatur bezogen, hinzufügen: Sie muss fragil sein, sofern diese Fragilität auch klar erkennbar ist.

Wenn Roland Barthes über eine Ausstellung von »Schockphotos« (so der Titel eines Essays aus »Mythen des Alltags«) sagt, dass sie »fast immer überkonstruiert« sind und »die internationale Sprache des Schreckens dem Faktum hinzugefügt« wurde – dass der Fotograf damit den Betrachter seiner »Urteilkraft beraubt« und »für uns nachgedacht« und »an unserer statt geurteilt« hat (»Der Photograph hat uns nichts weiter gelassen als das Recht der geistigen Zustimmung«) (Barthes 1964, 55f.) –, so stimmt das auch durchaus mit Handkes Kritik an Art und Weise der Repräsentation der Jugoslawien-Kriege bzw. Serbiens überein, wenn er die Sprache, mit der darüber berichtet wurde, als »totalitäre Journalistensprache« bezeichnet (Müller 1998).

Positiv formuliert erwartet Barthes von einem Foto, das wirklich schockieren will: Es »zwingt den Beschauer zu einer heftigen Frage, führt ihn auf den Weg zu einem Urteil, das er sich selbst erarbeitet hat, ohne dabei von der demiurgischen Anwesenheit des Photographen gestört zu werden.« (Barthes 1964, 55f.)

Sein Vorwurf an die Schockfotos, d.h. generell an die Abbilder einer schockierenden Realität – »sie hallen nicht nach, verwirren nicht, unsere Empfindung schließt sich zu rasch über einem reinen Zeichen« – ist Handkes Vorwurf, sowohl an eine realistische Literaturauffassung, als auch an den gängigen Journalismus, wie er ihn z.B. im Vorwort zu seinem ersten Serbien-Bericht »Eine winterliche

Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien« darlegt.

Roland Barthes schließt: »Man hat reine Zeichen daraus machen wollen, ohne bereit zu sein, diesen Zeichen wenigstens die Doppeldeutigkeit, die Verzögerung durchs Konkrete zu lassen«. Und weiter: »Die wörtliche Photographie führt zum Skandal des Grauens, nicht zum Grauen selbst.« (Barthes 1964, 55f.)

Dies hat zur Folge, dass die »Stimulierung des moralischen Impulses« (Sontag ÜF1, 22) zwar als konditionierte Empörung, als Skandal der rationalen Betroffenheit funktioniert, der konkrete emotionale Bezug zum Berichteten jedoch durch einen Gewöhnungseffekt verlorenght. Handkes unmittelbare Reaktion auf die Forderung nach dieser Betroffenheit ist bekannt: »Gehen Sie nach Haus mit Ihrer Betroffenheit, stecken Sie sich die in den Arsch.«<sup>2</sup>

Die Abnutzung der Methoden ist ein wichtiger Aspekt der moralischen Implikation ästhetischer Repräsentationsformen. Der ›Sättigungsgrad‹ beim Rezipienten macht ihn unempfindlich für eine ›wirkliche‹ (emotionale) Betroffenheit.

Je öfter man mit solchen Bildern konfrontiert wird, desto weniger real erscheint das betreffende Ereignis. Für das Böse gilt dasselbe wie für die Pornographie. Die Schockwirkung fotografiertes Grauens lässt bei wiederholter Betrachtung nach. [...] In den letzten Jahrzehnten hat die »anteilmehrende« Fotografie mindestens ebensoviel dazu getan, unser Gewissen abzutöten, wie dazu es aufzurütteln. (Sontag ÜF1, 26)

Diesen interessanten Umstand erkannte Handke schon 1966, als er schrieb: »Wagt es jemand, in einer unreflektierten Form über heiße Dinge zu schreiben, so erkälten diese heißen Dinge und erscheinen harmlos.« Er bezeichnet die inflationäre Anspielung auf solche »heißen Dinge« in der Literatur sogar als »unmoralisch« (Handke, G47, 34).

Generell stellt er in »Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms« die Konsequenzen »abgebrauchter« Darstellungsformen fest:

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. [...] Weithin wird mißachtet, daß eine einmal gefundene Methode, Wirklichkeit zu zeigen, buchstäblich ›mit der Zeit‹ ihre Wirkung verliert. [...] Unreflektiert verwendet, steht sie der Gesellschaft nicht mehr kritisch gegenüber, sondern ist einer der Gebrauchsgegenstände der Gesellschaft geworden. (Handke EBT, 38f.)

<sup>2</sup> Reaktion auf eine Bemerkung eines Besuchers der Lesung seines ersten ›Serbien-Textes‹ im Wiener Akademie-Theater; zitiert in: Scharang 1999.

Er fordert ein, dass die Literatur bzw. die Kunst im Allgemeinen der Gesellschaft eben gerade *durch ihre Methode* kritisch gegenüber stehe und erwartet daher eine ständige Erneuerung, d.h. einen ›Kampf‹ gegen den Abnutzungseffekt, gerade in der verwendeten Sprache:

Es zeigt sich ja überhaupt, daß eine künstlerische Methode durch die wiederholte Anwendung im Laufe der Zeit immer weiter herabkommt und schließlich in der Trivialekunst, im Kunstgewerbe, im Werbe- und Kommunikationswesen völlig automatisiert wird. [...] Wenn die Methode so sehr abgebraucht, das heißt *natürlich* geworden ist, daß mit ihr das Triviale, das allseits Bekannte – nur neu »formuliert« – wieder gesagt werden kann, dann ist sie zur Manier geworden [...]. Die Methode müßte alles bisher Geklärte wieder in Frage stellen, sie müßte zeigen, daß es *noch* eine Möglichkeit der Darstellung der Wirklichkeit gibt. (Handke EBT, 39)

Der zur »Erweckung des Gewissens« (Sontag ÜF1, 22) gewünschte ›Schockeffekt‹ funktioniert also nur einmal; danach verringert sich die Wirkung zusehends. Ein interessantes Beispiel hierfür ist die unterschiedliche Schilderung der Betrachtung von KZ-Fotos durch Sontag und Handke. Susan Sontag beschreibt ihren ersten Kontakt mit Fotos aus Bergen-Belsen und Dachau (im Juli 1945 im Alter von 12 Jahren) eindrücklich als eine »negative Epiphanie«:

Nichts, was ich jemals gesehen habe – ob auf Fotos oder in der Realität –, hat mich jäh, so tief und unmittelbar getroffen. [...] Als ich diese Fotos betrachtete, zerbrach etwas in mir. Eine Grenze war erreicht, und nicht nur eine Grenze des Entsetzens; ich fühlte mich unwiderruflich betroffen, verwundet, aber etwas in mir begann sich zusammenzuballen; etwas starb; etwas weint noch immer. (Sontag ÜF1, 25)

Etwas weiter meint sie dazu »Mit der möglichen Ausnahme von Fotos solch entsetzlicher Schrecken wie die Konzentrationslager der Nazis, Bildern, die den Rang von ethischen Bezugspunkten erreicht haben, verlieren die meisten Fotografien im Laufe der Zeit ihre Dynamik.« (Sontag ÜF1, 25) Sie würden das Gewissen und die Mitleidsfähigkeit unter Umständen eher korrumpieren.

Handke schildert *seine* Reaktion auf einen solchen »ethischen Bezugspunkt« schon unter Berücksichtigung des allgemeinen Abnutzungseffekts, schafft sich jedoch durch eine eigene, poetische Sehweise einen frischen Zugang zu einer ›Aussage‹ des Fotos:

Vor vielen Jahren schaute ich eines der schon üblich gewordenen KZ-Photos an: Jemand mit rasiertem Kopf, großäugig, mit hohlen Wangen, saß da auf einem Erdhaufen im Vordergrund, wieder einmal, und ich betrachtete das Photo neugierig, aber schon ohne Erinnerung;

dieser photographierte Mensch hatte sich zu einem austauschbaren Symbol verflüchtigt. (Handke BPR, 45)

Erst durch ein banales Detail gewinnt für ihn das Foto als Ganzes wieder eine Wirkung: »Plötzlich bemerkte ich seine Füße: Sie waren mit den Spitzen aneinandergestellt, wie manchmal bei Kindern, und jetzt wurde das Bild tief, und ich fühlte beim Anblick dieser Füße die schwere Müdigkeit, die eine Erscheinungsform der Angst ist.« Und Handke fragt sich:

Ist das ein politisches Erlebnis? Jedenfalls belebt [dieser] Anblick über Jahre hinweg meinen Abscheu und meine Wut [...] und macht mich auch zu Wahrnehmungen fähig, für die ich durch die üblichen Begriffe, die immer die Welt und ihre Erscheinungen auf einen Endpunkt bringen wollen, blind geblieben wäre. (Handke BPR, 45)

Diese Form der Wahrnehmung, die Phänomene möglichst abseits von den Begriffen und »austauschbaren Symbol[en]« erfasst, ist Handkes poetischer Blick, den er auch in den Berichten über seine Reisen nach (Ex-)Jugoslawien anwendet.

Für Handke stellt die poetische Sicht auf die Welt durchaus eine Alternative dar: »Ich bin überzeugt von der begriffsauflösenden und damit zukunftsächtigen Kraft des poetischen Denkens.« (Handke, BPR, 45)

Susan Sontag stellt in ihrem Essay »Amerika im düsteren Spiegel der Fotografie« eine Verbindung zu Walt Whitmans Ästhetik »populistischer Transzendenz« her, die den Schönheitsbegriff zu verallgemeinern sucht (dem ausführlich nachzugehen wäre auch in Bezug auf Handkes Poetik sehr interessant). Die »Einbnung der Unterschiede zwischen [...] dem Bedeutsamen und dem Trivialen«, wie sie Whitman zum Programm gemacht hat und wie man sie laut Sontag im Stil vieler Fotografen wiederfindet (Sontag ÜF2, 31f.), ist ja gerade ein Vorwurf, der Handke gemacht wurde. »Gleichwertigkeit herzustellen, bedeutet ein massives Urteil«, sagt auch Sontag und wertet einen solchen Blick als »Reduktion des Realen auf das Surreale« (Sontag ÜF2, 51f.).

Als Parallele zu dieser Weltwahrnehmung in Handkes Texten kann man im Bereich der Fotografie die *street photography* sehen. Von allen Arten zu fotografieren ist es meines Erachtens die, die dem von Handke geforderten bzw. praktizierten poetischen Blick auf die Welt am nächsten kommt. Die *street photography* wendet sich dem Alltag zu, lässt sich von seiner Zufälligkeit leiten und zeigt Momentaufnahmen aus der Wahrnehmung eines Flaneurs. Ein weiterer entscheidender Faktor ist, wie auch bei Handke, die Bewusstmachung der Ausschnitthaftigkeit. Dieses ›Off‹ ist zwar jeder Fotografie eigen, doch bei der *street photography* wird die Kadrierung spielerisch eingesetzt und somit die willkürliche Entscheidung des Fotografen erst sichtbar. Damit wird die Anwesenheit des



Fotografen betont, oder es findet sogar eine Interaktion mit dem Motiv statt: Der Erzeuger des Bildes ist involviert, ist sehr nahe am Objekt seiner Darstellung statt ein unbeteiligter Beobachter aus der Ferne. (Das sind Forderungen, die Handke ebenso in »Eine winterliche Reise« an jemanden stellt, der nach Serbien reist und davon berichten will.)

Ein weiteres Kennzeichen des poetischen Blicks, sowohl der *street photography* als auch Handkes, ist ein ›Abheben‹ des *Einzelnen* von seiner Umwelt und ein ›Aufladen‹ mit einer Empfindung, anstatt mit einer klaren Bedeutung. Helmut Gollner nennt das »Zwangsaurationisierung« (Gollner 2009).

Diese Aurationisierung, die er Handke vorwirft, ist in beiden Fällen eine Aurationisierung des Trivialen, des Alltäglichen, macht also das Gewöhnliche zu etwas Besonderem im Auge des Betrachters. Somit ist die *street photography* vielmehr eine Methode als ein Genre bzw. ist sie, wie auch Handkes Texte, das Ergebnis der poetischen Wahrnehmung der unmittelbaren Umgebung. Sie erfüllt somit das, was Susan Sontag der Fotografie generell zuspricht, nämlich, dass »die Fotografie ihrem Wesen nach die einzige Kunst ist, die surreal ist« (Sontag ÜF3, 54) und »surreal« ist ja auch ein dem Realismus entgegengesetzter (zugegeben sehr weiter) Begriff, der auf Handkes Werke teilweise zutrifft.

Und auch bei der *street photography* stellt sich somit die gleiche Frage, die in Bezug auf Handkes ›Jugoslawien-Texte‹ im Raum steht: Wäre *street photography* aus einem (ehemaligen) Kriegsgebiet automatisch unmoralisch? Keine Antwort darauf, aber eine interessante Parallele liefert Michael Hanekes Film »Code Inconnu«, in dem ein Kriegs-Fotograf, nachdem er eine Diskussion über die Immoralität seiner Profession geführt hat, beginnt – in Anlehnung an Walker Evans bzw. an Luc de Lahaye, einem Freund Hanekes – heimlich Fotos von U-Bahn-Fahrgästen zu machen, sich also den Menschen in ihrem ›gewöhnlichen‹ Alltag zuzuwenden.

Nach diesem Exkurs zu einer Form des poetischen Blicks in der Fotografie, soll nun noch ganz allgemein auf die Beziehung zwischen einem solchen poetischen Blick und einem realistisch-journalistischen eingegangen werden.

Wenn Handke einem anderen Schriftsteller in Princeton vorwirft, er schreibe »wie ein Reporter« und würde die Welt nur »abschreiben« (Handke G47, 32f.), so ist das das genaue Gegenteil (s)einer poetischen Methode. Darin liegt nicht nur eine Kritik an der fehlenden Reflexivität *literarischer* Texte, sondern auch eine Feststellung desselben ›Mangels‹ bei *journalistischen* Texten. Diese Reflexivität ist es, was den poetischen Blick bei Handke vor allem ausmacht, zusammen mit dem Bewusstsein der Ausschnitthaftigkeit respektive der subjektiven Perspektive, die keine Beliebigkeit, aber doch eine Negation der Absolutheit einschließt. In Handkes Texten wird das oft gerade dadurch erreicht, dass die Wahrnehmung als eine Art *Handlung* begriffen und der Prozess dieser Aneignung, durch den Autor bzw. die Erzählfigur, als *eine* mögliche Sichtweise miterzählt wird, wodurch die

Perspektive der Texte auf das Erzählte sichtbar bleibt. Die *absichtliche* Verweigerung der *Erklärung* des ›Materials‹ – dieses »auf einen Endpunkt bringen wollen« (Handke BPR, 45) versucht Handke zu vermeiden – ist ein weiterer damit zusammenhängender grundlegender Unterschied zur Herangehensweise eines »poetischen Menschen« im Vergleich zu einem »politischen Menschen«.

In der Praxis, um noch ein letztes Mal auf die Fotografie zurückzukommen, funktionieren Fotos wie Zitate, die die im Text enthaltenen Aussagen und Feststellungen belegen sollen und sind dabei gleichzeitig auf dessen Erklärung angewiesen. »Um das fotografische Bild hat man eine neue Bedeutung des Begriffs ›Information‹ konstruiert.« (Sontag, ÜF1, 28)

Das Kommentieren der ›Dokumente‹ stellt oft eine Festlegung auf eine klare Bedeutung dar, die ja konkrete Ereignisse bzw. besonders deren Wiedergabe durch Beschreibungen und Bilder von sich aus (ohne Kontext) nicht besitzen. Stuart Hall bezeichnet diese Offenheit bei Fotos als »multireferentieller Charakter des fotografischen Textes« (Hall 1983, 83), Susan Sontag als die »Stummheit dessen, was auf Fotografien hypothetisch verstehbar ist«, und sie geht so weit zu sagen: »Genau genommen läßt sich aus einem Foto nie etwas verstehen.« (Sontag ÜF1, 28)

In der Auseinandersetzung mit dem poetischen Blick geht es also in weiterer Folge auch um die Grenzen eines journalistischen Diskurses bzw. um die durch Handkes ›Reportagen‹ provozierte Frage, ob der Journalismus bestimmte Wahrnehmungsmethoden des poetischen Blicks berücksichtigen könnte. Pauschal läßt sich sagen, dass der Journalismus natürlich – im Gegensatz zur Wissenschaft – nicht die Möglichkeit hat, Fragen und Probleme in elaborierten erschöpfenden Darstellungen aufzulösen und es wird von Journalisten auch nicht erwartet – nur? – Theorien und Thesen zu präsentieren, sondern Antworten zu geben. Genau das verbietet sich Handke aber in seinen Texten fast völlig (was sich nicht nur durch die vielen Fragezeichen in den Texten ausdrückt), und wirft den Medienleuten vor, Antworten zu geben: Einer von ihnen, der ARD-Korrespondent Detlef Kleinert, repliziert auf diese Kritik: »[W]ir konnten und durften weder poetisch noch nebulös sein. Aber dafür stimmten bei uns – fast immer – die Fakten.« (Kleinert 1996)

Die Berufung auf Fakten, die natürlich die Arbeitsgrundlage eines Journalisten bildet, folgt zum Teil der Illusion, dass viele für sich wahre Ausschnitte allein schon ›das‹ wahre Gesamtbild ergeben. Was Susan Sontag für die Fotografie feststellt, gilt – mit Einschränkungen! – auch für die Praxis des Journalismus im Allgemeinen:

Die Fotografie fördert eine nominalistische Sicht der gesellschaftlichen Realität [...]. Durch Fotografien wird die Welt zu einer Aneinanderreihung beziehungsloser, freischwebender Partikel, und Geschichte, vergangene und gegenwärtige, zu

einem Bündel von Anekdoten und *fait divers*. Die Kamera atomisiert die Realität, macht sie »leicht zu handhaben« und vordergründig. Es ist eine Sicht der Welt, die wechselseitige Verbundenheit in Abrede stellt. (Sontag ÜF1, 28)

Bildjournalismus, wie Journalismus im Allgemeinen, basiert auf Momentaufnahmen, auf Ausschnitten. Sie sind in der Praxis der Report von einzelnen (d.h. als in sich abgeschlossen erscheinenden) aktuellen Ereignissen, die die Oberfläche politischer Zustände bilden – je besser der Journalismus, desto mehr abstrahiert er von den aktuellen Ereignissen, desto weniger wird er jedoch dem Nachrichtenformat gerecht. Die Nachrichten, ob gedruckt oder in Bildern, kommen so dem »Wunsch, nicht mehr unter der Oberfläche sondieren zu müssen« (Sontag ÜF1, 29) entgegen. Aus diesen einzelnen »Bildern« werden dann ggf. Theorien konstruiert, z.T. ohne »den Ausschnitt« des Präsentierten deutlich zu machen – offene Fragen, zu komplexe Zusammenhänge, blinde Flecken und fehlendes Wissen werden oft nicht eingestanden.

Handke arbeitet bewusst und offen mit der Momenthaftigkeit der beschriebenen Bilder und deren Subjektivität. Aber auch er stellt sie nebeneinander (und neben die elliptischen Referenzbilder der Medien) und damit in Zusammenhänge. Ausgehend von subjektiven Einzelbildern und Details ergibt sich daraus ein Gesamtbild, und auch wenn dieses Gesamtbild nicht die scheinbare absolute Gültigkeit von journalistischen oder gar politischen Diskursen hat und oftmals sehr offen bleibt, ist es doch gerade diese Methode, auf »dem Einzelnen« aufzubauen, die an seinen Texten zu (Ex-)Jugoslawien in ihrem impliziten und expliziten Konnex zur Politik problematisch ist.

»Die »Realität« der Welt liegt nicht in ihren Abbildern, sondern in ihren Funktionen«, sagt Susan Sontag und meint damit: »Funktionen sind zeitliche Abläufe und müssen im zeitlichen Kontext erklärt werden. Nur was fortlaufend geschildert wird, kann von uns *verstanden* werden.« (Sontag ÜF1, 29) Es ist also sowohl bei Handke als auch in den von ihm kritisierten journalistischen Diskursen die Bezugnahme auf Einzelereignisse (der Kriegsschrecken oder des Alltags) auf dem »Balkan«, auf voneinander abgegrenzte Bilder und »Geschichten«, die es schwierig macht, zu den Realitäten dieser Region zu finden.

Problematisch ist das für die Texte Handkes freilich nur, weil er sich außerhalb des ästhetischen Diskurses begeben hat, indem er gegenwärtige politische Vorgänge ohne Fiktionalisierungs-Strategien in nicht-literarischen Medien, etc. behandelt; für Journalisten, weil sie damit der Gier nach zu konkreter Aktualität nachgeben, ohne sie in hinreichender Weise in »Funktionen« einzubinden, d.h. in einen großen Zusammenhang zu stellen.

Der poetische Blick kann also keine wirkliche Alternative für eine an der Pragmatik ausgerichtete Gesellschaft, ihre Politik und ihre Medien sein; der poetische Blick ist nicht »mehrheitsfähig«, auch oder gerade nicht innerhalb eines

medial-öffentlichen Diskurses, d.h. einer politisch-gesellschaftlichen Elite. Er ist etwas, das sich ein sogenannter ›Entscheidungsträger‹ nicht leisten kann. Gleichwohl ist eine poetische Sicht auf die Welt auch für diesen Mainstream eine wertvolle, ergänzende Gegenposition zu einem politischen Realismus, um diesen in der Anstrengung hin zum Ideal der abstrahierenden Objektivität zu befördern. Eine poetische Existenz zu führen, bleibt aber eine Sache des Einzelnen und ist letztendlich wohl, im vielfältigen Sinne dieses Wortes, ein ›Luxus‹.

Und so schließe ich mit einem kryptischen Zitat von Claudio Magris: »Wenn die Sache, der man sich verschrieben hat, mit dem Leben verschmilzt, kann auch das Engagement zur Poesie werden.« (Magris 2009)

Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, Frankfurt a. M. 1964.

Gisinger, Arno: *Fotografie im Spiegel der Literatur*, in: *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum* (Hg.): *Dunkelkammer – Wunderkammer. Facetten der Fotografie. Begleitpublikation zur Ausstellung im Zeughaus Okt 01 - Feb 02*, Innsbruck 2001.

Gollner, Helmut: *Der ausgebleichte Klassiker*, in: *Volltext* Nr. 41, 2/2009.

Hall, Stuart: *Rekonstruktion*. In: Wolf, Herta (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt a. M. 2003.

Hamm, Peter: *Der schwermütige Spieler: Peter Handke*, Dokumentarfilm, D 2002.

Handke, Peter: *Zur Tagung der Gruppe 47 in den USA*, in: ders.: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt a. M. 1972. (G47)

Handke, Peter: *Büchner-Preisrede: Die Geborgenheit unter der Schädeldecke*, in: *Büchner-Preisreden 1972-1983*, Stuttgart 1984. (BPR)

Handke, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, in: ders.: *Meine Ortstafeln. Meine Zeitstafeln 1967-2007*, Frankfurt a. M. 2007. (EBT)

Handke, Peter: *Falsche Bewegung*, Frankfurt a. M. 1975.

Handke, Peter: *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt a. M. 1980.

Handke, Peter: *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, Frankfurt a. M. 1996.

Haneke, Michael: *Code Inconnu. Récit incomplet de divers voyages*, Spielfilm, FR/D/RO 2000.

Höller, Hans: *Peter Handke, Reinbek bei Hamburg 2007*.

Kleinert, Detlef: *Billig und infam. Wider die Verharmlosung – Antwort auf Peter Handkes Journalistenschelte*, in: *Der Spiegel* vom 19.1.1996.

Magris, Claudio: *Das kalte Herz der Schriftsteller*, in: *Literaturhaus am Inn* (Hg.): *Inn-Lesebuch 2009*.

Metz, Christian: *Foto, Fetisch*, in: Wolf, Herta (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt a. M. 2003.

Mora, Gilles (Kurator): *Big City. New York Street Photography*, Ausstellung in: *Wien Museum Karlsplatz 12.3. - 24.5.09*.

- Müller, André: Über die Fragen hinaus. Gespräche mit Schriftstellern, München 1998, zitiert nach:  
»Ein Idiot im griechischen Sinne«, in: *Weltwoche* vom 29.8.07, Ausgabe 35/07.
- Scharang, Michael: Kriegsschauplatz Handke, in: *Die Zeit* vom 15.4.1999, [www.zeit.de/1999/16/199916.handke\\_.xml](http://www.zeit.de/1999/16/199916.handke_.xml) (26.7.09).
- Sontag, Susan: In Platos Höhle, in: dies.: Über Fotografie, Frankfurt a. M. 1980. (ÜF1).
- Sontag, Susan: Amerika im düsteren Spiegel der Fotografie, in: dies.: Über Fotografie, Frankfurt a. M. 1980. (ÜF2).
- Sontag, Susan: Objekte der Melancholie, in: dies.: Über Fotografie, Frankfurt a. M. 1980. (ÜF3).
- Sontag, Susan: Regarding the Torture of Others, in: *The New York Times* vom 23.5.04.
- Weeks, Chris: Street Photography for the purist, DeviantArt.com 2006, [http://fc01.deviantart.com/fs11/f/2006/227/e/2/street\\_photography\\_for\\_the\\_purist.pdf](http://fc01.deviantart.com/fs11/f/2006/227/e/2/street_photography_for_the_purist.pdf) (26.7.09).
- Wenders, Wim: Der Himmel über Berlin, Spielfilm, BRD/FR 1987.