

JAN RÖHNERT

Die Anwesenheit der Abwesenheit der Anwesenheit

Medium und Wahrnehmung in Peter Handkes Die Abwesenheit und ihrer Verfilmung

Originalbeitrag *Handkeonline* (15.6.2015)
Vorlage: Manuskript des Autors

Empfohlene Zitierweise:

Jan Röhnert: Die Anwesenheit der Abwesenheit der Anwesenheit. Medium und Wahrnehmung in Peter Handkes Die Abwesenheit und ihrer Verfilmung. Originalbeitrag *Handkeonline* (15.6.2015)

URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/röhnert-2015.pdf>

Impressum:

Forschungsplattform Peter Handke
c/o PD Dr. Klaus Kastberger

Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Josefsplatz 1, 1015 Wien
handkeonline@onb.ac.at

Die Anwesenheit der Abwesenheit der Anwesenheit

Medium und Wahrnehmung in Peter Handkes *Die Abwesenheit* und ihrer Verfilmung

»Die einen können direktwandern, die andern nicht.«

Peter Handke, *Ein Jahr aus der Nacht gesprochen* (EJN 117)

1

Was haben unsere Vorstellungen von Medien – einerlei, ob es sich um die verkehrstechnischen Medien des Transports seit Erfindung des Rads oder um die Medien der Kommunikation seit Erfindung der Schrift handelt – mit dem Begriff der An- oder Abwesenheit, mit Präsenz bzw. Absenz zu tun? Pragmatisch betrachtet sind Medien menschliche Vehikel, mit denen sich Anwesenheit (aber ebenso Abwesenheit) auf vielfältige Weise generieren bzw. simulieren lässt: Mit den Medien des Transports gelangen wir zur physischen Anwesenheit an einem anderen Ort (aber ebenso zur abrupten physischen Abwesenheit von einem bestimmten Ort); die Medien der audiovisuellen Kommunikation verhelfen immateriellen Vorstellungen wie Gedanken, Träumen, Projektionen, Phantasien und Fiktionen durch Verfahren bild- und zeichenhafter Umsetzung wie Schrift und Film zu – wenngleich simulierter, artifiziell hergestellter – Materialität und Präsenz: Das Präsentierte ist lediglich ein Substitut, ein Platzhalter (Schrift-Zeichen, Bild usw.) des als anwesend gezeigten oder beschworenen Gegenstands. Damit bringt diese Art medial simulierter Anwesenheit zugleich immer auch ihr Gegenteil, die Abwesenheit, zu Bewusstsein.

Sowohl bei der verkehrstechnisch als auch bei der kommunikationsmedial hergestellten Anwesenheit oder Abwesenheit handelt es sich um künstliche Zustandsveränderungen, die in ihrem spontanen, transitären, immer wieder die Fronten zwischen Hier und Dort, Wirklichkeit und Simulation wechselnden Charakter weder eindeutig den Tatbestand der Anwesenheit noch den der Abwesenheit erfüllen, sondern beständig zwischen diesen beiden oszillieren. Diesem für das moderne und postmoderne Daseinsgefühl bezeichnenden Zustand – und damit dem Zusammenhang von Medialität und An- bzw. Abwesenheit – scheint sich Peter Handkes späte Prosa in immer wieder neuen Anläufen in besonderer Weise zu widmen; das über ein Jahrzehnt lang von ihm verfolgte intermediale Projekt »Die Abwesenheit« gibt diesem Narrativ den entsprechenden Titel.

Wenn Peter Handke 1987 seiner als »Märchen« untertitelten drehbuchartigen Erzählung und deren anschließender Verfilmung durch ihn selbst im Jahr 1992 den Titel *Die Abwesenheit* gibt und darin jeweils die technischen Medien des Transports und der audiovisuellen Kommunikation ins Zentrum der Darstellung und Reflexion rückt, so könnte dies bedeuten, dass er den Spieß, will heißen: den herkömmlichen Blick auf Medien als Mittel zur Erzeugung von Präsenz umdrehen und umgekehrt einmal fragen will, wie all diese Medien zur gleichen Zeit ihr Gegenteil, nämlich Abwesenheit heraufbeschwören können. Dies zunächst als Hypothese über den Zusammenhang zwischen dem Titel von Handkes Buch- und Filmprojekt und den darin reflektierten Verkehrs- und Kommunikationsmedien. Bevor ich darauf zurückkomme, sei eine kurze inhaltliche Charakteristik von Handkes »Märchen« vorangeschickt, die zugleich die verschiedenen Dimensionen des titelpendenden Begriffs der Abwesenheit mit einzubeziehen versucht.¹

¹ Das gesamte Projekt »Abwesenheit« beschäftigte Handke von einer ersten, 1985 angefertigten Skizze über die »Märchen«-Erzählung 1987, das Drehbuch 1989, den anschließenden Film, dessen Ausstrahlung in

Als Titel fällt *Die Abwesenheit* mit ihrer polysemantisch-ambigen und gleichermaßen abstrakten Bedeutung ja in eine andere Kategorie als direkt auf die konkrete Erzählfiktion gemünzte Titel Handkes wie etwa *Der kurze Brief zum langen Abschied* (von 1972), *Die Stunde der wahren Entdeckung* (1975), *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) oder *Die morawische Nacht* (2008), um einmal zwei früher und zwei später entstandene Erzählwerke anzuführen. In seinem Abstraktionsgrad erinnert ein Titel wie *Die Abwesenheit* eher an ähnlich über die konkrete Fiktion hinausweisende Titel wie *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* (1967), *Die Wiederholung* (1986), *Der Bildverlust* (2002) oder *Der Große Fall* (2011) – die ersten beiden in weitem bzw. engem zeitlichen Abstand vor *Die Abwesenheit* entstanden, die letzten beiden etliche Jahre später. Unverkennbar haben solche Titel – die inhaltlichen Korrespondenzen der genannten Werke mit *Die Abwesenheit* einmal gar nicht in Betracht gezogen – eine zugleich metafiktionale Bedeutung im Gegensatz zu jenen, die aus dem konkreten Erzählzusammenhang abgeleitet sind. Damit eröffnen sie einen weiten Spielraum für die Interpretation. Einerseits lässt sich der Begriff der »Abwesenheit« auf die unmittelbar fiktionale Sphäre des Romans und seiner Figuren beziehen, andererseits ist er ebenso an Faktisches geknüpft. Wie eine Kippfigur lässt er sich im selben Moment auf die Welt dies- und jenseits der Erzählung beziehen – und genau dieses Changieren zwischen faktischen und/oder autobiographischen Bezügen und dem Imaginären der Erzählfiktion ist das prinzipiell Verwirrende an Handkes semifiktionalem bzw. semiautobiographischem Schreiben über die Jahre hinweg.²

»Abwesenheit« bezeichnet zunächst einen dem durch zwei Jahre Jurastudium gegangenen Handke nicht unbekanntem juristischen Tatbestand, welcher schlicht das Fehlen einer Person oder Sache andeutet. Ebenso behauptet der Begriff einen festen Platz in der Theologie, wo er mit der Spekulation über die An- und Abwesenheit Gottes (*deus absconditus*) verknüpft ist, in der Philosophie, wo er in der Diskussion über das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein logischer, physischer oder metaphysischer Dinge eine Rolle spielt, in der Psychologie, wo er einen Mangel oder das Aussetzen kognitiver Fähigkeiten bedeuten kann, bis hin zu den empirischen Wissenschaften, wo die Anwesenheit oder Abwesenheit bestimmter physikalischer oder chemischer Faktoren entscheidend für das Gelingen einer Versuchsanordnung ist.

Das Märchengenre wird häufig mit Gattungen der Kinder- und Jugendliteratur in Beziehung gebracht. Da Handke als Gegenwartsautor in dieser Hinsicht nichts Einschlägiges hervorgebracht hat – die *Kindergeschichte* von 1981 ist kein Buch für Kinder und das seiner Tochter Léocadie gewidmete *Lucie im Wald mit dem Dingsda*, welches in Intention und Schreibart am ehesten an Kinderbücher erinnern mag, erschien erst 1997 – liegt literaturgeschichtlich die Verbindung zur (Kunst-)Märchentradition um 1800 und die auf Goethes *Märchen* zurückgehende Kanonisierung der Gat-

deutschen Kinos 1994 (in Frankreich bereits 1992) sowie der Veröffentlichung von Skizze, Drehbuch, Filmstills und Filmgespräch mit Wim Wenders 1996 weit über ein Jahrzehnt. Es führt einerseits wesentliche Impulse von Handkes Poetik seit seiner sogenannten epischen Wende (»daß wir die Geschichte, die eigene wie die große, loswerden hatten wollen und aufgebrochen waren in die sogenannte "Geographie"«, DAM 214) mit deren Hauptwerken *Langsame Heimkehr* (1979) und *Die Wiederholung* (1986) fort; andererseits nimmt das Projekt zentrale Motive seiner späteren Erzählwerke vorweg: so ereignet sich die ostentative Abwesenheit eines oder des Hauptprotagonisten u.a. in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994), *Der Bildverlust* (2002), *Der Große Fall* (2011) und zuletzt im *Versuch über den Pilznarren* (2013). »Abwesenheit« kann deshalb als ein poetischer Schlüsselbegriff von Handkes spätem Œuvre angesehen werden. Die Gattungsbezeichnung »Ein Märchen« wird hingegen weder in der Verfilmung noch in späteren Erzählwerken explizit wieder aufgegriffen. – In Vorstufen und Varianten von Buch bis Drehbuch sowie die parallel zur Arbeit an *Die Abwesenheit* geführten Notiz- und Materialhefte geben die von Katharina Pektor vorzüglich kommentierten Sichtungen auf *Handkeonline* Einblick: <http://handkeonline.onb.ac.at/node/115>.

² Zur autobiographischen Grundierung seiner literarischen Fiktionen, die auf diese Weise auch als autofiktional gelten können, vgl. zuletzt vom Vf.: *Peter Handke. Utopische Selbstbehauptung in der Lebensmitschrift*. In: Ders.: *Selbstbehauptung. Autobiographisches Schreiben vom Krieg bei Goethe, Heine, Fontane, Benn, Jünger, Handke*. Frankfurt am Main 2014, S. 453-534.

tung als höchstem Ausdruck der menschlichen Phantasie durch die Frühromantik (Tieck, Novalis und Schlegel) am nächsten.³ Neu und einmalig ist jedoch die Engführung des Gattungsbegriffs »Ein Märchen« im Untertitel mit dem der »Abwesenheit« im Titel des Werks. Dadurch wird der »Abwesenheit« eindeutig ein Platz im fiktionalen, »märchenhaften« Universum seiner Erzählung zugewiesen, ohne dass der Begriff durch diese Kontextualisierung selber zunächst eindeutiger würde.

Im Mittelpunkt der Geschichte stehen vier Protagonisten, die, aus je verschiedenen Richtungen kommend und offenbar nichts voneinander wissend, sich wie ferngesteuert von magischer Hand oder wie auf ein geheimes, nur ihnen bekanntes Zeichen hin verabredet, auf den Weg machen und in einem Zugabteil aufeinander treffen, um von dort aus die Reise in eine seltsam entzivilisierte, posthistorische Landschaft anzutreten, in ihrer das verfallende, spurenartig ausgelegte Menschenwerk wieder überwuchernden Natur verschiedene mysteriöse Zeichen zu entziffern und schließlich, nachdem sie das ihnen vorangehende Haupt der Expedition aus den Augen verloren haben, wieder wie verwandelt, mit neuen Sinneswahrnehmungen begabt, in die Zivilisation zurückzukehren. An die Gattung des Märchens erinnert die Unbestimmtheit der im Verlauf der Handlung durchstreiften Orte und Räume, die bei aller Genauigkeit, ja akribischen Detailversessenheit der Beschreibung überall und nirgends sein könnten, ebensowenig wie die Figuren selbst einen Namen haben und daher nicht durch ihre individuelle Besonderheit, sondern als überindividuelle Typen schlicht durch die Art ihrer optischen Ausleuchtung im aufmerksamen Erzählerblick für die Zeit der Erzählung wie in einen magischen Erfahrungsraum hineinversetzt erscheinen, welcher freilich auch nur ihnen als Figuren offensteht. Zur Magie dieses Märchens gehört es, dass das Wunderbare für die vier Figurentypen in eine gewöhnlich anmutende Alltagswelt eingebettet bleibt. Dadurch wird unklar, ob die Logik des Alltags tatsächlich außer Kraft gesetzt oder nur von der Wahrnehmung ins Phantastische ausgedeutet worden ist, etwa wenn ihre Reise mit einer »spielzeughaft« wirkenden »Eisenbahn« direkt »vor der Schaufensterfront eines großen Kaufhauses [...] ohne einen zugehörigen Bahnhof, auf Schienen, die gleich hinter dem letzten Waggon übergehen in einen Marktplatz und den Eindruck einer Attrappe so noch verstärken« (DAM 70), beginnt.

Gleichermaßen unbestimmt bleibt die Zeit der Erzählung, sowohl was ihre Einbettung in eine konkrete historische Epoche betrifft – das *Märchen* spielt aufgrund der wie natürlich ins Bild tretenden Medien und Verkehrsmittel gegen Ende des 20. Jahrhunderts, also in der sogenannten Spät- oder Postmoderne der Zivilisation, synchron zur faktischen Zeit der Veröffentlichung von Buch und Film –, als auch in Bezug auf die Eigenzeit der Geschichte: Innerhalb der überwiegend räumlich dargestellten, nahezu übergangslos von Station zu Station springenden Chronologie der Ereignisse leben die Protagonisten, auch wenn sie alle über verschiedene Medien in konstantem Kontakt zur »realen« Wirklichkeit stehen, beharrlich wie in ihrer eigenen Zeit gefangen, nach eigenem Rhythmus, von selber gesetzten Tagesabläufen bestimmt. Sie nehmen wie Abwesende, von der Mitwelt nicht oder kaum bemerkt, am Weltgeschehen teil und auch sich selbst gegenüber wirken sie während ihres Unterwegsseins als Reisegruppe seltsam abwesend, ja autistisch, als würden sie voneinander kaum Notiz nehmen oder nur insofern, als sie sich in ihrer jeweiligen Eigenwelt und -zeit nicht beeinträchtigen – selbst wenn sie sich am Schluss gemeinsam (allerdings nur noch zu dritt) auf die Suche nach

³ Handke beruft sich, darin ganz der frühromantischen Tradition folgend, vielfach auf die Poetik des Märchens sowie das Märchenhafte als sprunghaftes Eingreifen des Wunderbaren, Unerwarteten oder Geträumten in die Alltagswirklichkeit. An die Logik des Märchens erinnert beispielsweise der Gedichttitel *Als das Wünschen noch geholfen hat* (1973) und Goethes *Märchen* zitiert der Vorspruch zu *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980). Deutliche Anklänge an das Märchen finden sich danach in der »Kindergeschichte« *Lucie im Wald mit dem Dingsda* (1997) und in der Räume und Zeiten überwindenden Phantastik von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* (2004). Handkes Vorliebe für Märchenhaftes berührt sich mit seiner Faszination für die mittelalterliche Gralsepik, insbesondere den *Parzival* (vgl. Katharina Pektor: *Handkes neuer Parzival*. In: Adolf Haslinger u. a. (Hg.): *Schreiben als (Über)Lebenskunst. Vorträge des Salzburger Handke-Symposiums*. Stuttgart 2006, S. 74-84.

ihrem abwesenden Haupt, dem Initiator der Reise, machen. Über den Kurs ihrer Reise scheint stilles Einverständnis zu herrschen, vom gegenseitigen Respekt mag auch zeugen, dass die Reden der einzelnen Figuren weder unterbrochen noch angezweifelt, sondern höchstens fortgeführt und ergänzt werden, wodurch allen dialogischen Ansätzen eine monologische Konflikthartheit eignet – allerdings bleiben die Typen in diesen Grenzen als Gruppe zusammen, werden als sich ergänzende Gemeinschaft von Einzelwesen sichtbar.⁴

Der Eindruck einer anwesenden Abwesenheit, des monadischen In-Sich-Verkapseltseins der Protagonisten rührt aus der Art ihrer Beschreibung im Buch, die später in der Verfilmung mit derselben statischen Art ihrer Inszenierung korrespondiert. Statt eines Namens tragen sie lediglich Typenbezeichnungen wie »der Alte«, »die Frau« beziehungsweise »die junge Frau«, »der Spieler« und »der Soldat«. Sie werden vom Erzähler, um es in der Terminologie Gérard Genettes zu formulieren, im Modus der externen Fokalisierung, analog dem vermeintlich objektiven, unbeteiligten Blick einer Kamera abgetastet; dabei wird die Unbeweglichkeit des Blicks noch verstärkt durch die vorherrschende Zeitform des Präsens – als sei die Erzählung vielmehr verräumlichende Bildbeschreibung denn verzeitlichende Handlung: Der Erzähler selber wirkt daher aus ihr abwesend; die Geschichte scheint sich vielmehr wie von selbst zu erzählen. So heißt es über den gemeinsamen Aufbruch per Zug am Beginn des zweiten Teils:

»Die vier in dem Abteil haben zunächst in allem innegehalten. Der Spieler hat die Zigarette unangezündet im Mund und das Feuerzeug in der Hand. Der Soldat hat den Finger im geschlossenen Buch. Der alte Mann, die Spitze des Bleistifts zwar im Heft, aber untätig, läßt daran das CUMBERLAND sehen. Die junge Frau wartet ab, bis sie sich im Taschenspiegel weiter die Lippen nachziehen kann. Es ist, als dürfe vorderhand auch nichts mehr gesprochen werden. Das Schweigen verstärkt das Einverständnis.« (DAM 78)

Signifikant sind jedoch die Momente, wo dieses starre, präsentisch externalisierte Schema durchbrochen ist und eine kurz sich einschaltende Erzählerstimme ihr Beteiligtsein am Umherstreifen offenbart. Zweimal wechselt der Modus von externer zu interner Fokalisierung, die Stimme bzw. das Pronomen springt von »er«, »sie«, »es« zu »wir«, das Präsens weicht dem Präteritum als tradiertes Erzählzeitform. Das erste Mal geschieht dies nach etwas mehr als der Hälfte der Erzählung, als die Gruppe der Reisenden alle zuvor benutzten Verkehrsmittel (Taxi, Bahn, Bus)⁵ verlassen und sich in einem »Hochland« auf Fußwanderung begeben hat; nach einem kurzen Intervall im Präsens während der Schilderung des von der Gruppe, die er bislang angeführt hatte, sich entfernenden Alten, bleibt die Erzählung weitgehend im präteritalen Tempus und im Modus der internen Fokalisierung: Das Geschehen wird nun nicht mehr von außen betrachtet, sondern aus der Perspektive der Reisenden heraus miterlebt beziehungsweise mitgeschrieben. Dieser Perspektivwechsel fällt ostentativ zusammen mit dem Moment, als sich die Gruppe aller Transportmedien entledigt und dem Aufruf des Alten folgend ihren Weg zu Fuß fortgesetzt hat: Sie beginnen sich selber wahrzunehmen und mehr von sich selber zu erzählen, als sie ihr Unterwegssein sozusagen leibhaftig, aus sich heraus hervorbrin-

⁴ Im Filmgespräch mit Wim Wenders betont Handke die von den vermeintlich monologartigen Dialogen der Figuren ausstrahlende gemeinschaftliche Utopie: »Ich wollte nur sagen, die vier sind nicht "isoliert". Ich sehe sie nicht als isoliert, sondern indem sie sprechen, vor allem indem sie einander erzählen, öffnen sie einander. Es gibt ja keine schönere Kommunikation als einander zu erzählen.« (DAS 167)

⁵ Insbesondere Fabjan Hafner liest *Die Abwesenheit* auf Handkes Vorliebe für das Busfahren hin – in der Tat ist der Bus das privilegierte Verkehrsmittel im Märchen, aber eben überhaupt für Handkes Erzählwerk signifikant. Vgl. Fabjan Hafner: *Die Abwesenheit*. In: Ders.: *Peter Handke. Unterwegs ins Neunte Land*. Wien: Zsolnay 2008, S. 257-262.

gen.⁶ Ihre Pilgerfahrt (vgl. DAM 71) oder was der ungenannte Reisezweck auch immer ist,⁷ wandelt sich nun vom passiven Befördert- bzw. Betrachtet-Werden zum aktiven Gehen, Selber-Betrachten und neugierigen Erkunden – sie waren abwesend und erscheinen nun durch den Wechsel von Fortbewegungsart und Perspektive als anwesend, kein Dritter berichtet mehr für sie, sondern sie erzählen selber von sich:

»Obwohl es auf der Erde angeblich längst nichts mehr zu erforschen und zu entdecken gab, bewegten wir uns auf jeden neuen Landschaftsteil zu mit der Unbändigkeit des Forschergeists und umkreisten die einzelnen Gegenstände in einer gemeinsamen Entdeckerfreude. Das Wahrnehmen blieb nie bloß äußerlich, sondern war jedesmal zugleich ein Innwerden, womit sich die Dinge als Farben, Formen und gegenseitige Beziehungen unvergeßbar in uns einschrieben und uns stärkten; die Sachen für sich, ohne dabei einen Gedanken ans Sammeln aufkommen zu lassen, erschienen uns als ein Wert: angesichts ihrer war es, als würden wir von etwas genesen. Wir waren voller Lust, sie zu umgreifen, zu betasten, zu messen und zu überliefern; verdiente nicht selbst ein unscheinbarer Grashalm bemerkt und wenigstens mit einem kleinen Ausruf weitergegeben zu werden?« (DAM 185f.)

Damit wendet sich wie in einem Kippbild die fragliche Abwesenheit, von welcher im Titel die Rede ist: Scheint es zunächst um die Abwesenheit der Hauptfigur, um ihre Verlorenheit, Vergessenheit, Unsichtbarkeit innerhalb der sie umgebenden Welt und Zeit zu gehen, die sich in der vermeintlichen Abwesenheit eines Erzählers spiegelt, so ist nach dem Umschlag von Zeitform und Fokalisierung der Erzähler plötzlich Teil einer Reisegruppe, die das menschenleere, wenn auch anhand Spuren einstiger Anwesenheit zu entziffernde »Hochland« erkundet und dabei dem mit Notizblock und Bleistift Marke »Cumberland« die Landschaft vor ihnen verschriftlichenden, sie anführenden »Alten« folgt, der ihnen jedoch nach einer in einer bunkerartigen »Höhle« verbrachten Nacht in uneinholbare Ferne enteilt. Seiner »bösen Abwesenheit« (DAM 209) gehen die verbliebenen drei Protagonisten nach, um schließlich einer sie mitreißenden, verwandelt hinterlassenden »ganz anderen Abwesenheit« (DAM 224), wie es auf der letzten Seite heißt, teilhaftig zu werden. Die Bedeutung des Begriffs

⁶ In diesem Sinne sind wohl auch die der *Abwesenheit* (DAM 5, 227) voran- bzw. nachgestellten Motti aus *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland* von Dschuang Dsi zu verstehen: Dem »Allerweltsperfer« liegt das Unterwegssein »im Blut«.

⁷ In der ersten Skizze zum »Abwesenheits«-Projekt (vgl. DAS 7-20) steht noch die »Wallfahrt« (vgl. DAS 12-14) einer slowenischstämmigen Kärntner Familie via Bus zum italienischen Wallfahrtsort San Apollinare in Classe südöstlich von Ravenna an der Adria im Zentrum. Hier lässt sich erkennen, wie die Erzählfiktion direkt aus dem autobiographischen Hintergrund (Abwesenheit des Vaters, Selbstmord der Mutter) hervorbricht. – Das nach dem Märchen entstandene Drehbuch greift den Begriff der Wallfahrt wieder auf, relativiert ihn jedoch hinsichtlich des Zielortes, der im Ungewissen bleibt, »leer« und damit (um es strukturalistisch zu sagen) ein »blanc« der Erzählung: »[...] Wohin? so fragt ihr. Einfach woandershin. Es ist Zeit, dringend, für unsere eigene Pilgerfahrt. Unsere Art, aufzubrechen, dann unterwegs zu sein, dann anzukommen, soll eingreifen in das Geschehen! Gibt es heutzutage noch Orte, gibt es noch Ziele? [...] wir sind schon alt geboren, und so gibt es keine Ortsnamen mehr für unsere Wallfahrersehnsucht wie noch in der Kindheit der Völker, nicht mehr jenes Ultima Thule, nicht mehr jenen Ararat, und nicht mehr jene Säulen des Herakles, und nicht mehr jene Quellen des Nil. Und, anders als denen vor uns, strömen Euphrat und Tigris nicht mehr aus jenem Paradies, und die glattglänzende Mulde am Portal von Santiago de Compostela, einst von den inbünstigen Küssen der endlich am Ziel Befindlichen gebildet, kann für uns längst keine Stelle jener Ankünfte mehr sein. [...] Und vielleicht gibt es doch noch Orte zum Pilgern, nicht im Süden, nicht im Westen; die Orte, wo einmal etwas war und jetzt nichts mehr ist [...]. Diese leeren Orte, weit weg von uns hier, zu erreichen nur unter Mühsal, Verdruß, Entbehrung und Gefahr, die schweben mir vor als die letzten Pilgerstätten [...]«, stimmt der Schriftsteller seine Gefährten auf die Tour ein. (DAS 51f.)

»Abwesenheit« selber macht, wie daran ersichtlich, laufende Verwandlungen durch. Sie verändert – insofern eine »Abwesenheit« überhaupt in Erscheinung treten kann – gebunden an die durchfahrenen bzw. durchschrittenen Landschaften von Station zu Station ihre Erscheinungsform: Wirken die Protagonisten anfangs innerhalb ihrer Stadt wie Abwesende und trafen sie auf abwesend wirkende Menschen während ihrer Zug- und Busfahrt, so bietet die menschenleere Endzeitlandschaft mit ihren Bunkern, Ruinen und Steppen, in welchen sie umhergehen, zahlreiche bildliche Entsprechungen von räumlicher Abwesenheit; schließlich wird das Haupt der Gruppe dort selber zum Abwesenden.

Diese Abwesenheitsmetamorphosen dürften nicht zuletzt mit den Medien der Kommunikation und des Verkehrs zu tun haben, welche die Protagonisten der Erzählung mit sich führen, benutzen bzw. sinnlich erfassen. So ist die altersheimartige Residenz, in der sich der Alte vor seinem Aufbruch zu Beginn der Erzählung befindet, von abendlichem Fernsehflimmern erfüllt; und während er Zeichen in sein Notizbuch kritzelt, ereignet sich draußen ein Verkehrsunfall. Ähnlich macht die Frau zu Anfang der Geschichte kalligraphische Schriftzeichen und steigt in ein Taxi zum Bahnhof, wo sich bereits der Soldat befindet. Alle vier benutzen bis zu ihrer Fußwanderung ein gemeinsames Zugabteil sowie einen Bus – der gegen Ende der Erzählung die verbliebenen drei auch wieder im Hochland einsammeln wird: Die sich im Lauf der Geschichte wandelnden Bilder von An- und Abwesenheit sind auf diese Weise kontinuierlich an die Medien der Fortbewegung geknüpft.

Vor allem aber scheint sich die Form der »abwesenden« Landschaft, welche die vier durchstreifen, auf märchenhafte Weise direkt aus dem Medium der Schrift heraus zu bilden, mit welcher der Alte die Zeichen der Natur zunächst in sein Notizbuch und später unmittelbar in die Luft hinein schreibt – in einem Erhabenheitsgestus, der stellenweise an die Grenze zum Komischen rührt, ohne sie jedoch, wie in der späteren Prosa seit *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) oder spätestens *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* (2004) bisweilen durchaus beabsichtigt, mutwillig zu überschreiten:

»Ebenso riß er eine unbeschriebene Seite aus seinem Heft, zerschnittelte sie, steckte sie sich in den Mund, kaute sie, abwechselnd in der rechten und in der linken Backe, nahm den Brei zwischen die Finger, verteilte das Papiermaché, wieder im Zeilensinn, auf einen zweiten, wie aus dem Boden gewaschenen Felsquader, ließ es antrocknen, löste es ab, führte es jedem einzeln vor Augen, gab uns derart die Abdrücke der drei Buchstaben D. I. M. zu lesen, entzifferte sie uns als "Deo invicto Mithrae", übersetzte sie uns als "Dem unbesiegtten Sonnengott", wies voraus in das entvölkerte Land und rief sein übliches "Auf jetzt!"« (DAM 137) »[...] Das Geräusch des CUMBERLAND-Bleistifts, kaum hörbar, entsprach den paar anderen steten Verstärkungs-geräuschen der Stille, und sein Rhythmus war der eines Morsegeräts: der Stift sprach; er mischte sich ein, redete zu, fragte dazwischen, pochte auf etwas. Obwohl wir nicht sahen, was da geschrieben wurde – der Schreiber verbarg sein Buch halb in der Armbeuge –, konnten es nur Tätigkeitswörter sein, die, als wir nach einer Zeit hinaufschauten, auf die Landschaft übergegriffen hatten: [...] was war, ereignete sich, mit dem Takt des Schreibwerkzeugs, wieder und wieder, und wurde in einem fort, was es war.« (DAM 141-143)

Die auf diese Art dargestellte »Abwesenheit« generiert sich durch die Schrift, sowohl die spezielle, im Medium von Handkes Erzählung verschriftlichte »Abwesenheit« des *Märchens*, als auch die begrifflich abstrakte Abwesenheit in der faktischen Welt jenseits der Erzählung, die über die Versatzstücke der realen Welt in das Märchen hineinscheint – vom Bleistift Marke Cumberland bis zu mitgehörten Fetzen von Radionachrichten, die auf einen nicht näher bezeichneten Krieg oder einen endzeitlich-apokalyptischen Supergau hindeuten; die Erzählung entstand ein Jahr nach der Reaktorkatastrophe von Tschernobyl.⁸ Paradoxerweise kann das sich Entziehende, Nichtanwesende erst im Akt

⁸ Im Drehbuch äußert der Schriftsteller zu seiner neu ins Figurenensemble aufgenommenen Frau angesichts der die Wirklichkeit überwuchernden, »unwirklichen« technisch-medialen Sphäre: »[...] Verdammt, wie unwirklich ist es hier. Verdammte Unwirklichkeit! Zur Unwirklichkeit verdammt, das sind wir inzwischen auf

seiner Wahrnehmung und schriftlichen Entzifferung als solches erkannt und benannt werden. Die Schrift wird, mit anderen Worten, zum Medium der Abwesenheit; erst im schriftlichen Vollzug eignet sie sich bzw. wird festgestellt. Wie aber gelingt es Handke, einem der wenigen wirklich transmedialen Schriftsteller der Weltliteratur, der nach *Chronik der laufenden Ereignisse* (1971), *Die linkshändige Frau* (1977), *Das Mal des Todes* (1985) hier seine vierte eigenständige, vom Freund Wim Wenders mitproduzierte, Regiearbeit unternahm, diese Paradoxie des anwesenden Abwesenden in seiner Verfilmung in bewegte Bilder umzusetzen?⁹

2

Als Medium der Bilder müsste es dem Film gelingen, die Abwesenheit ins Audiovisuelle zu übersetzen, die bildlichen Evokationen der Schrift ins optisch-akustische Gesamtkunstwerk des Kinostreifens zu überführen. Die externe Fokalisierung, mit der Handkes Märchen einsetzt, kommt dabei gemeinsam mit der präsentischen Zeitform bereits der filmischen Darstellung entgegen. Handkes Kommentar, das Märchen nach Art eines Drehbuchs angelegt zu haben, die akribischen Detailschilderungen von Landschaften nach dem Vorbild einer Bildbeschreibung werden damit retrospektiv als filmische Drehanordnung, als Vorwegnahme der späteren Regie- und Kameraarbeit begreifbar – auch wenn für den Film dann nochmals ein eigenes Drehbuch nötig war und von ihm auch angefertigt worden ist (vgl. DAS 21-123).

Denn gleichwohl hat Handke am Film signifikante Änderungen gegenüber dem Buch vorgenommen, die sich laut eigener Aussage (vgl. DAS 165f.) auch daraus ableiten, dass er beim Drehen – bis auf die, im Drehbuch allerdings modifizierte, Stille-Apostrophe des Alten (vgl. DAM 175f. / DAS 99f.) – nur aus der Erinnerung auf die Buchfassung zurückgegriffen habe. In den gut drei Jahren, die zwischen Buchveröffentlichung und Regiearbeit liegen, hat sich das Bild seiner *Abwesenheit* und ihrer Protagonisten (denen sich nun im Film noch die am Anfang und Ende präsente Frau des Schriftstellers hinzugesellt) offenbar stark in der Erinnerung gewandelt. Hinzu kommt, dass Handke in dieser dreijährigen Zwischenzeit selber »abwesend« war, nämlich ohne festen Wohnsitz auf einer Weltreise begriffen, die ihn von Salzburg über den Balkan und die Peloponnes nach Ägypten, Japan, Alaska, England und Südeuropa führte, bis er 1990 im westlichen Pariser Vorort Chaville ein Anwesen erwirbt und erneut ansässig (also »anwesend«) wird. Die Stationen dieser leibhaftigen Abwesenheit von einem festen Lebensmittelpunkt während der Weltreise des Autors, die zwischen Buch und Film *Die Abwesenheit* fällt, sind ausführlich im 2005 veröffentlichten Tagebuch *Gestern unterwegs* nachzuverfolgen.

Wie meistert Handke als Regisseur nun jedoch den unvermeidlichen performativen Widerspruch, das Abwesende, Nichtvorhandende oder sich nicht Zeigende nicht nur in Schrift darstellen und benennen, sondern auch noch in bewegten Bildern zeigen zu wollen? Handke stellt als Regisseur die vermeintliche Selbstverständlichkeit filmischer Konventionen wie Bewegung, Schnittmontage, künstliche Tonkulisse und Illusion unmittelbarer Wirklichkeit infrage, wenn er sich nicht gar von ihnen verabschiedet. Es dominieren lange, statische Einstellungen ohne Zwischenschnitt, zeitdehnende, akustisch kaum untermalte stumme oder stille Sequenzen, denen damit gewissermaßen der

dieser Erde. Schau, wie friedlos ist unser Unwirklichsein – wir sind schon lange im dritten Weltkrieg, aus dem uns wer je aus diesem [sic] wieder herausführt?“« (DAS 34) – Nicht zuletzt solcher Stellen wegen sieht Carsten Rohde *Die Abwesenheit* – sich auf das Buch beziehend – als literarischen Versuch über die »Möglichkeiten der Poesie in einem potentiell katastrophischen historischen Umfeld.« Carsten Rohde: *Die Abwesenheit. Ein Märchen*. In: Ders.: *Peter Handkes geopoetische Prosa seit Langsame Heimkehr*. Hannover: Wehrhahn 2007, S. 64-67, hier S. 67.

⁹ Zu Handke als Filmemacher und Cineast vgl. das knappe, aber kenntnisreiche Kompendium von Lothar Struck: *Der Geruch der Filme. Peter Handke und das Kino*. Klipphausen, Miltitz 2013; insbesondere S. 64-74 zum »Abwesenheits«-Projekt.

Erzählerkommentar fehlt. Wenn Geräusche die Bilder begleiten, so zumeist als von den technischen Fortbewegungsmitteln der Umgebung sich verbreitender, störender Lärm. Diese höchst unpoetischen Störgeräusche der Außenwelt – zu denen es im Kontrast allerdings auch poetische Außenweltgeräusche wie das Rauschen eines Baches gibt – waren dem Regisseur Handke durchaus willkommen als Irritationen seiner Geschichte, die hier gewissermaßen mit der politischen Wirklichkeit, dem kriegesischen Kontinuum der »Historie« konfrontiert wird: In den Schlussmonolog der Schriftstellerfrau (Jeanne Moreau) an der Salinenbar mischt sich immer bedrohlicher werdend der Fluglärm eines in der Nähe des Drehortes abgehaltenen NATO-Manövers ein – damit schreibt Handke das in *Die Hornissen* (1966) eingeführte und in *Unter Tränen fragend* (2000) reaktualisierte autobiographische Motiv des Bombers auch in seine Filmerzählung hinein. Die Übergänge zwischen den einzelnen Sequenzen des Films sind ungeglättet, hart, bieten keine Erklärung über den Fortgang der Handlung, welche in ihrer Sprunghaftigkeit von Station zu Station hingegen nur intuitiv konstruiert werden kann. Auch das eher im frühen Kino verwendete Vollbild-Format unterstützt den Eindruck der improvisierten Geschichte:

»Dadurch wird das Epische vermieden, was dem Film nicht bekommen wäre. Für das Epische müssen dann wirklich große Liebesgeschichten und Aktionenhandlungen statt Handlungen stattfinden. Durch dieses fast quadratisch [sic] kann man nicht sagen, jedenfalls verengte Format bekommt der Film das Stationenhafte. ... Oder wie soll man sagen, er bekommt mehr von einem Fries, in dem die Personen nicht in einem sehr breiten Bild auftreten, im nächsten ebensolchen Bild wieder auftreten, im nächsten ebensolchen Bild wieder auftreten und insofern ein sehr, sehr langes Fries darstellen, was nicht zustande gekommen wäre durch das breitere Format, denk ich. Es ist keine Behauptung einer Weite da, die nicht vorhanden ist. Und auch daß der Film aus vielen Stationen besteht, die kein Drama ergeben, hat mich ebenfalls nie gestört. Das ist eben meine Art zu erzählen.« (DAS 159)

Die Dialoge entsprechen in ihrem Monologcharakter der starren, meist statischen Kamera, der Verzicht auf Synchronisation lässt die Darsteller der Figuren unverstellt in ihren je verschiedenen Muttersprachen miteinander agieren, ein sozusagen natürliches Verhalten, bei dem jeder seine eigene, zur zweiten Natur gewordene Sprache beibehält und dennoch den anderen wie natürlich zu verstehen, ihn in jedem Fall zu respektieren scheint – auf der Leinwand ruft dies jedoch den Eindruck großer Künstlichkeit, wenn nicht gar von Fremdheit hervor: Verstehen sich die Figuren während ihrer gemeinsamen Exkursion ins unbekannte Terrain eigentlich trotz oder wegen ihrer babylonischen Sprachvielfalt? »Nie hätte ich mir vorstellen können, daß dieser Film synchronisiert wird, daß diese vier oder fünf Leute in fremden Zungen sprechen. Zu dem Film gehört wesentlich dazu, daß jeder seine Sprache spricht, aber die Sprache des anderen versteht, im Gegensatz zum Turm von Babel«, verteidigt Handke seine Entscheidung (DAS 163). Wenn Sophie Semin als Darstellerin der jungen Frau zwischen Französisch und Deutsch mit starkem französischem Akzent wechselt, ebenso wie dies Eustaquio Barjau als Darsteller des alten Schriftstellers zwischen Spanisch, Altgriechisch und Deutsch tut, so verfremdet das zusätzlich die filmische Illusion. Die Tatsachen, dass in der faktischen Welt Sophie Semin als Handkes Ehefrau mit der im Film geschilderten Bilingualität konfrontiert und dass Eustaquio Barjau der Übersetzer von Handkes Büchern ins Spanische ist, wirken dadurch gleichsam wie ein ironischer Kommentar auf die im Film gezeigte Vision ungezwungener Verständigung in natürlich gelebter Vielsprachigkeit als Teil der gemeinschaftsstiftenden Utopie der Abwesenheitsgeschichte. Ähnlich irritiert die anfangs unverständliche Litanei des Soldaten, die sich später im Bus mit der zugestiegenen »Kopftuchfrau« als Auflistung von Opfern militärstaatlicher Willkür entpuppt (vgl. DAS 46f., 66f.).

Das Motiv der Handfläche, die ein Geheimnis verwahrt (die dort eingeschriebenen chinesischen Namen als Gedächtnisstütze beim Auswendiglernen), nutzt später übrigens auch Jim Jarmusch mit dem selben Darsteller (Alex Descas) in *The Limits of Control* (2008). Nur sind es dort keine Namen, die sich der Protagonist »ins Fleisch eingeritzt« hat, sondern es handelt sich um einen mysteriösen,

kreiselartigen Gegenstand, der beim rhythmischen Öffnen und Schließen der Hand zum Vorschein kommt, während Descas an einem internationalen Flughafenterminal dem in geheimer Mission Reisenden (Isaac de Bakholé) seine philosophisch gemünzten Direktiven erteilt.

Die den statischen Kamerawinkel der *Abwesenheit* durchbrechenden Takes mit der Handkamera, in denen das Bild plötzlich von unruhiger Bewegung erzittert – einmal »als die Frau auf die Straße tritt [...] weil sie plötzlich frei ist« und ein zweites Mal, um »die Bewegung des Gehens und das auf den Bodenschauen, die Landschaft, die beim Blick auf die eigenen Füße entsteht im Gras« (DAS 157), einzufangen –, bringen einen Perspektivwechsel auf die Leinwand, ähnlich den Sprüngen vom extern-objektiven zum intern-subjektiven Erzähler, vom »sie« zum »wir« im Buch. Dass zudem Handke als faktischer Autor hinter dem Erzähler der *Abwesenheit* für einen Moment während der Aufbruchssequenz des Alten am Wegrand stehend und dessen Aufbruch skeptisch kommentierend (»Ich glaube, er kopiert nur noch [...]«, vgl. AE 42f.) gemeinsam mit dem befreundeten Theaterregisseur Luc Bondy ins Bild tritt, schreibt sich nicht nur in eine unter anderem von Alfred Hitchcock praktizierte Tradition des Filmemachens ein, in irgendeiner Szene oft unbemerkt am Rande die Anwesenheit des Regisseurs ins Spiel zu bringen, sondern verfremdet zugleich den fiktionalen Referenzrahmen des Films durch das Ins-Bild-Treten seines faktischen Schöpfers.

Diese Risse und Widersprüche im Kontinuitätsprinzip der Erzählung bzw. der Filmmontage sind vielleicht genau jene Momente, in denen die dargestellte Abwesenheit ihre Kehrseite offenbart und unvermittelt umspringt in eine Vorstellung von Anwesenheit, und zugleich decken solche Verfremdungseffekte den Konstruktcharakter elementarer Daseinszustände wie An- und Abwesenheit innerhalb ihrer medialen Vermittlung durch Schrift oder Film auf. Schrift und Film evozieren und simulieren Zustände von An- und Abwesenheit, sind selber jedoch nicht »die« Abwesenheit oder »die« Anwesenheit. Ebenso sind die Protagonisten der Geschichte während ihres Unterwegsseins in Verkehrsmitteln abwesend innerhalb der Räume, die sie dabei durchqueren und erst wieder anwesend, wenn sie im eigenen, leiblichen Gehen »festen Boden unter den Füßen haben«.

Das Paradox gilt mehr oder weniger für alle Medien, auch solche, die als daseins- und wahrnehmungsverstärkend gelten, die also die Empfindung von Anwesenheit heben sollen – bis hin zu pharmazeutischen »Medien« wie bewusstseinsverändernden Drogen. Zumindest geht Handkes in Film und Buch vermittelte Kritik implizit auch dahin, dass Zustände wie An- und Abwesenheit eigentlich unvermittelbar seien. Während die Abwesenheit sich ihrer unmittelbaren Darstellbarkeit entzieht, übersteigt die Anwesenheit wiederum die Möglichkeiten des Darstellbaren – oder andersherum: Wenn Schrift oder Film eine Sache als abwesend darstellen, ist sie es schon nicht mehr, denn sie wird zumindest benannt oder gezeigt; während der als anwesend simulierte Gegenstand im Moment seiner Darstellung realiter schon nicht mehr anwesend ist – denn diese geschieht immer nur nachträglich, nachgestellt oder an anderem Ort.

Eine verzwickte Situation: Durch die Evokation des Mediums erscheint das, was abwesend ist, als anwesend, und das Anwesende, das sich nur in der medialen Vermittlung zeigt, als faktisch abwesend. Wenn Handke darauf beharrt, »daß das Erzählen dieses Filmes für mich nicht viel anders ist, als das Erzählen beim Schreiben« (DAS 154), bedeutet dies auch, dass Erzählen als Autor wie als Regisseur für ihn keineswegs ein naiver, unvermittelter Vorgang ist, sondern ein immer schon – egal durch welche konkreten Medien – vermittelter Akt, der Konventionen, Erwartungshaltungen, prototypische Bilder und Szenen, Plot- und Storyroutinen enthält, die vom Erzähler permanent zu hinterfragen, wenn nicht gegen den Strich gebürstet aufzudecken und durch eine andere, offenere Art des Erzählens zu ersetzen sind – ein, wenn man so will, medienaufklärerischer Impuls, der Handkes Werk nicht nur in der frühen sprach- und medienkritischen Phase, sondern auch nach seiner epischen Wende weiterhin grundiert.

Handke ist sich der performativen Widersprüche in der Erzählbarkeit von An- und Abwesenheit sehr wohl bewusst, spielt er doch permanent mit beiden Begriffen, vertauscht ihre Vorzeichen, macht den sekundären, das heißt den Vermittlungscharakter von Schrift und Film durchsichtig, da sie als Medien sinnliche Wahrnehmung, Gegenwart, das vermeintlich Authentische oder Ursprüngliche nur durch den Filter ihrer Medialität wiedergeben können. Insofern kreieren Schrift und Film im

Licht von Handkes sprach- und medienkritischer Perspektive selber eine Art der Abwesenheit: nämlich die Abwesenheit der tatsächlichen Dinge, welche sie benennen und zeigen. Indem sie sie jedoch benennen und zeigen, wecken sie wort- und bilderreich die Sehnsucht nach realer körperlicher Anwesenheit, die nur außerhalb von Schrift und Film, im individuellen Jetzt und Hier der vom Einzelnen leibhaftig und mit allen Sinnen erfahrenen Gegenwart zu haben ist. Besonders evident wird dieser Kontrast in der angedeuteten Vereinigung von Frau und Spieler gegen Ende des Films in der »nicht nur Leere, sondern Abwesenheit« illustrierenden aufgelassenen Salinenlandschaft – eine Szene, die zwanzig Jahre später im »Sommerdialog« *Die schönen Tage von Aranjuez* erneut evoziert wird (vgl. DTA 17-29): »Frau und Spieler, immer noch ohne den andern sonst wahrzunehmen, ziehen einander aus. [...] Frau und Spieler nackt nebeneinander auf dem freien Platz neben den kleinen alten Salzhaufen und -werkzeugen liegend, noch immer wie blind.« (AE 113f.)

Die in Buch und Film in ähnlichem Wortlaut anzutreffende Tirade der Frau gegen die Apotheose der Schrift, gegen die Ekstasen einer schriftversessenen, in mythisch-religiöse Exaltationen verstiegenen, existentiell jedoch nicht mehr gedeckten Wahrnehmung ist damit ein Aufruf, aus dem bloß zeichenhaften Schriftraum hinaus ins Offene der eigenen fünf Sinne zu treten – doch bedarf es unweigerlich des Mediums der Sprache, um ihn entsprechend zu artikulieren. Auch radikale Sprach- und Wahrnehmungskritik – und Handke steht hier ganz in der Tradition des Chandos-Briefes seines österreichischen Landsmanns Hugo von Hofmannsthal – muss in Sprache verfasst sein, deren Defizite bei der Wirklichkeitsdarstellung sie gleichwohl hinterfragt. Zeugt es vom Realitätssinn Handkes oder »seiner« Frauen (Sophie Semin und Jeanne Moreau im Film, »die Frau« im Buch), wenn gerade sie es sind, von denen doch ein Gutteil des Zaubers der Geschichte ausstrahlt, die mit aller Entschiedenheit diese Entzauberung vornehmen und ihr hartes Urteil über den entschwundenen Erzähler fällen? Ihr Kommentar gilt seinen Fußstapfen (in der Schlusseinstellung des Films zu sehen), einer Spur vom Unterwegssein des Schreibenden, der sich – vielleicht zu sehr – in seiner Abwesenheit gefällt:

»[...] DIM ist kein unbesiegter Sonnengott, sondern eine Strumpfhosenmarke. Du bist ein schlechter Leser. Du sagst: Ich lass' mich gern stören, aber du kannst nur allein sein, und auch das nicht allein mit dir, sondern mit deinen Büchern, deinen goldenen Bleistiften und deinen Steinen. Deine angebliche Sonnenuhr hat nicht vor Jahrhunderten irgendein Großer da hineingeritzt, sondern erst gestern ein spielendes Kind, und es ist auch keine Sonnenuhr, sondern eine zufällige Kritzelei. Du angeblicher Schriftforscher: Dein Lesen, Entziffern und Deuten geschah nie aus einer Erleuchtung, sondern war bloßer Zwang; die Stimme, die zu dir Nimm und lies! sagte, hast du erfunden; du hast nur, seit du sehen kannst, in einem fort zwanghaft die Augen verdreht nach deinem geschriebenen Wort, deinem Buchstaben, deinem Zeichen. Dein römischer Meilenstein war in Wirklichkeit nur eine Attrappe, die da stehengeblieben ist aus einem Film. Auch deine ältesten Inschriften waren Teile von Filmkulissen: Klopf auf deine Bronze, und sie klingt hohl; zieh mit dem Nagel deine Runen nach, und es quietscht von der Pappe. Dein pharaonischer Skarabäus wurde erst im letzten Jahr fabriziert in Murano, und die Blume auf deiner Vasenscherbe aus Kreta da eingebrannt in Hongkong. [...] Deine Quellen sagen dir genausowenig wie mir, deine Kreuzwege und Lichtungen sind auch für dich schon längst keine besonderen Stellen mehr, an deinen Wasserscheiden stehst du herum wie alle anderen Touristen, denen es nicht weiterhilft, daß der eine Strahl aus den Zwillingsrohren in die Ostsee fließt und der andre ins Schwarze Meer. [...] Auch hierzuland ist leer leer geworden, tot tot, das Vergangene unwiderruflich, zu überliefern ist nichts mehr. [...] So schön wäre es dort jetzt, ohne dich, in einer ganz anderen Prärie als der deinigen. Vanity Fair! Vogue! Amica! Harper's Bazaar!" [...] Die Träumerin stand vor einem gerade Gestorbenen und war jetzt der letzte Mensch der Welt. Es blieb ihr, hingehockt auf die Erde, nichts als ein unablässiges, immer wieder neu und immer höher ansetzendes Kinderwimmern, welches die Räume durchdrang, ohne von jemand mehr gehört zu werden.« (DAM 166-173; vgl. die analoge, jedoch verkürzte und modifizierte Passage in DAS 100f.)

»[...] Er ging an die Weltränder die Abwesenheit schnuppern, alle lachten nur noch über ihn, und ach, ich hätte so gern mitgelacht! Und er hat sich auch getäuscht mit dem Gehen, ein schönes Gehen ist heute nirgendwo mehr. Alles verspielt. Wenn sein Spiel auch vielleicht nicht falsch war, so war es für die Zeit doch nicht das Richtige. Oder? Wer weiß. Begeistert war er ja – aber wovon? Von nichts – und das war auch noch sein Ideal. [...]« (DAS 119f.)

Die vexierbildartige Anwesenheit der Abwesenheit und Abwesenheit der Anwesenheit als Kritik automatisierter medialer und Einübung sinnlich unmittelbarer Wahrnehmung sind nur über die Medien von Buch und Film vermittelt darstellbar; nur durch den Zeichen- bzw. Zeigecharakter von Schrift und Bild kann Handke seine Fiktion hervorbringen und Leser bzw. Zuseher können im Gegenzug als Realwesen teilnehmen an seiner Fiktion. Alles, was einen im Projektionsraum seiner Schrift und Bilder diese Fiktion indes wieder vergessen und momentlang für »wahr« und unvermittelt halten lässt, bleibt selber märchenhaft – auch wenn, wie im »richtigen Leben«, die Entzauberung auf den Fuß folgt.

In dekonstruktivistischer Überspitzung ließe sich von Handkes Abwesenheitsmärchen auch behaupten, dass er hier ein Derrida'sches Spiel mit der *différance* betreibt, bei dem die Schrift der Signifikanten die uneinholbare Abwesenheit der Signifikate immer wieder einzuholen sucht, um ihnen ein (vorübergehendes) Anwesen im Wort zu verschaffen. Mag sein, dass Handke mit seiner Erzählung aber ebenso auch die Bemühtheit derartiger Spekulationen zu karikieren und stattdessen einfach eine Parabel auf die Widersprüche zwischen Schreib- und Lebenswelt des Schriftstellers zu formulieren versucht hat: Während des Schreibens ist dieser notwendig abwesend vom »wirklichen« Leben, während des Lebens kann er seine Anwesenheit nicht zugleich in Schrift übersetzen.

Im Film (und auf ähnliche Weise im Buch) bietet sich als »Lösung« des Dilemmas schließlich der Ab-Weg der mehr oder weniger »inszenierten« Abwesenheit des Schriftstellers, der seine Anwesenheit zeichenhaft als Spur (die Schuhabdrücke im Lehm; die Schrift; in der faktischen Welt aber auch die autobiographische Materialität von Notizbüchern und Manuskripten des Autors Peter Handke) für die ihm Nach-Gehenden sichtbar hinterlässt: Er kann nicht weit weg sein, doch ist er immer schon eine Strecke voraus. Damit entzieht er sich im horizontweiternden Spiel mit dem Begriff der Abwesenheit zugleich seiner Feststellbarkeit als Autor, wie es der Erzähler im jüngst erschienenen *Versuch über den Pilznarren* für den anwesend-abwesenden Protagonisten reklamiert:

»Seine Wirkung kam aus der an ihm so eigentümlichen Folge von Geistesgegenwart und auf einmal Abwesenheit, völliger Abwesenheit und auf einmal vollkommener Geistesgegenwart, und umgekehrt, und wieder umgekehrt. Gerade noch die Aufmerksamkeit in Person, konnte er von einem Augenblick zum nächsten, plötzlich, jäh, geradezu schlagartig aus seinem Anwesendsein geraten, und statt des Gegenübers wie nur je eines fand sich der andere wie vor einer Attrappe oder einem menschenleeren Gehäuse, an das man stirnseitig klopfen und manchmal auch hämmern wollte mit einem Schrei: "Hallo, ist da jemand?" [...]« (VP 52f.)

Verwendete Literatur

Werke von Peter Handke

Die Abwesenheit. Ein Märchen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. [DAM]

Die Abwesenheit. Eine Skizze. Ein Film. Ein Gespräch. Mit Fotos von Ruth Walz. Nachwort von Ulrich Kurtz (=Edition 350). Dürnau: Kooperative Dürnau 1996. [DAS]

Die schönen Tage von Aranjuez. Ein Sommerdialog. Berlin: Suhrkamp 2012. [DAT]

Ein Jahr aus der Nacht gesprochen. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2010. [EJN]

Versuch über den Pilznarren. Eine Geschichte für sich. Berlin: Suhrkamp 2013. [VP]

Sekundärliteratur

Hafner 2008 = Hafner, Fabjan: *Peter Handke. Unterwegs ins Neunte Land*. Wien: Zsolnay 2008.

Rohde 2007 = Rohde, Carsten: *Peter Handkes geopoetische Prosa seit Langsame Heimkehr*. Hannover: Wehrhahn 2007.

Röhnert 2014 = Röhnert, Jan: *Peter Handke. Utopische Selbstbehauptung in der Lebensmitschrift*. In: Ders.: *Selbstbehauptung. Autobiographisches Schreiben vom Krieg bei Goethe, Heine, Fontane, Benn, Jünger, Handke*. Frankfurt am Main: Klostermann 2014.

Pektor 2006 = Pektor, Katharina: *Handkes neuer Parzival*. In: Adolf Haslinger u. a. (Hg.): *Schreiben als (Über)Lebenskunst. Vorträge des Salzburger Handke-Symposiums*. Stuttgart: Heinz 2006, S. 74-84.

Struck 2013 = Struck, Lothar: *Der Geruch der Filme. Peter Handke und das Kino*. Klipphausen: Miltitz 2013.