

SUSANNE HIMMELBAUER

Auswege in die Erzählung.

Das Märchen *Die Abwesenheit*

Erstpublikation in: Haslinger, Adolf / Gottwald, Herwig / Freinschlag, Andreas (Hg.): „*Abenteuerliche, Gefährvolle Arbeit*“. Erzählen als (Über)Lebenskunst. Vorträge des Salzburger Handke-Symposiums (= Salzburger Beiträge 44; = Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 432). Stuttgart: Heinz 2006, S. 58-73.
Handkeonline seit 16.1.2013
Vorlage: Scan des Erstdrucks

Empfohlene Zitierweise:

Susanne Himmelbauer: Auswege in die Erzählung. Das Märchen *Die Abwesenheit*. Handkeonline (16.1.2013)

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

Impressum:

Forschungsplattform Peter Handke

c/o PD Dr. Klaus Kastberger

Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Josefsplatz 1, 1015 Wien

handkeonline@onb.ac.at

Susanne Himmelbauer

Auswege in die Erzählung. Das Märchen *Die Abwesenheit*

1. Einleitung

Peter Handke beschreibt das Erzählen als das „Ideal“ seines Schreibens und gleichzeitig als seinen „Lebenstraum“.¹ Die Erzählung sei für ihn die einzig mögliche Mitte seiner Arbeit.² „Das lange, ausführliche, schwingende, mäandernde und dann wieder lakonische Erzählen“ bezeichnet er als das „Herz seines Schreibens“.³ Bis zu seinem jüngsten Prosatext ist die Stimme, die in seinen Texten spricht, weitgehend die eines Erzählers, der sich ausdrücklich als solcher versteht, sein eigenes Erzählen thematisiert, problematisiert, es hinterfragt und sich dennoch immer wieder dazu bekennt.

Dabei wurde noch vor wenigen Jahrzehnten von wichtigen Theoretikern und Philosophen postuliert, daß das Erzählen als literarische Form ebenso wie als allgemeine Begabung der Menschen, ihre „Erfahrungen auszutauschen“, seit dem Anbruch des modernen kapitalistischen Zeitalters „im Verschwinden begriffen“ (Benjamin) und „mit Unmöglichkeit geschlagen“ (Adorno) sei.⁴

Walter Benjamin und Theodor W. Adorno begründeten das Unmöglichwerden des Erzählens durch die Charakteristika einer sich verändernden Wirklichkeit, die zunehmend vom kapitalistischen Tauschsystem geprägt sei. Kennzeichen dieses Systems seien die Fragmentarisierung der Weltanschauungen, die Entfremdung und Verdinglichung der menschlichen Beziehungen und nicht zuletzt der Verlust eines großen, metaphysischen Zusammenhangs. Eine Form wie das Erzählen, die in erster Linie darauf aus ist, Zusammenhang herzustellen und die Erfahrungen eines menschlichen Lebens einem zuhörenden Gegenüber mitzuteilen, schien in dieser disparaten

¹ Peter Handke: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper (1987). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 175.

² Vgl. ebd., S. 126.

³ Ebd., S. 128.

⁴ Walter Benjamin: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: ders.: Gesammelte Schriften unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II.2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 442; Theodor W. Adorno: Über epische Naivetät. In: ders.: Noten zur Literatur I (1958). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1963, S. 50-60, hier 51. Vgl. Theodor W. Adorno: Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: ders.: ebd., S. 61-72.

Wirklichkeit nur mehr wenig Raum zu haben. Dort, wo die Explizitheit der Information allgegenwärtig und die Objektivität von Vernunft und Wissenschaft absolut gesetzt wird, verschwindet das Erzählen. Denn dieses lebt davon, sich nicht zu erklären, und fühlt sich eher der menschlichen Erfahrung als einer objektiven Nachprüfbarkeit verpflichtet.

Das sinnstiftende und harmonisierende, auf Ganzheit bedachte Erzählen steht in unserer Welt einer Wirklichkeit gegenüber, in der der Zusammenhang abhanden gekommen, die Wahrnehmung zersplittert und die Erfahrung in ihrer Identität zerfallen ist.

Das Erzählen als literarische Form stellt demnach auf den verschiedensten Ebenen einen Kontrapunkt zur Realität her, aber dennoch auch beim immer wieder sogenannten „Elfenbeinturmbewohner“ Peter Handke keinen Elfenbeinturm abseits des Wirklichen. Peter Handke versteht sein Erzählen ausdrücklich als Weltbegegnung. Die Erzählung findet nicht abseits der Wirklichkeit statt und auch nicht abseits der modernen Erscheinungsformen von Wirklichkeit. Sein Erzählen will er vor allem „welteinlassend“ und „weltdurchlässig“. Wenn er als junger Autor gegen das Schreiben von Geschichten aufgetreten ist, so nur gegen solche, die, wie er im Essay *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* schreibt, „weltvergessen“ machen.⁵ Die Literatur, wie sie ihm vorschwebt, ist eine genaue Auseinandersetzung mit der Welt, die uns umgibt: Dort, wo die Mechanismen der wirklichkeitsschaffenden Machtdiskurse (in unserer westlichen Welt sind das vor allem die Diskurse und Denkmuster der Ökonomie, die langsam in alle Lebensbereiche hineingreifen⁶) den Lebensraum einschränken, schafft Handke durch sein Schreiben neue Lebensmöglichkeiten in der Wirklichkeit. Sein Anspruch an die Literatur ist es, in unserer Welt ‚Auswege‘ in eine andere Lebensmöglichkeit zu finden, Räume zu erschaffen, in denen andere Lebensmöglichkeiten versucht werden können als jene, die uns von der Ökonomie als scheinbar alles regelnder Instanz aufgezwängt werden.

Daß dieses Unternehmen den allgemeinen Diskursen entgegnläuft und gewagt, ja vielleicht sogar vermessen erscheinen mag, muß nicht erst gesagt werden. Allerdings ist zu bedenken, daß in dieser gegenläufigen Bewegung, in diesem Anschreiben gegen das – wie es scheint – so alternativlose Funktionieren der Welt, ein dem Erzählen seit jeher inhärentes Element enthalten ist. Sowohl bei Walter Benjamin als auch bei Adorno schließt das Erzählen ein Moment des

⁵ Peter Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 23.

⁶ Vgl. Joachim Koch: *Megaphilosophie. Das Freiheitsversprechen der Ökonomie*. Frankfurt a.M./Wien/ Zürich: Steidl 2002.

Widerstandes gegen Welterklärungsmuster ein: Es wird als ‚Ausweg‘ aus der einen und einzigen Wirklichkeit dargestellt. Benjamin spricht vom Alp des Mythos, gegen den sich die erste Erzählung, nämlich das Märchen, ursprünglich wendet,⁷ und er versteht weiters das Erzählen als Rat – ist ein Rat doch nichts anderes als die Fortsetzung einer erlebten Geschichte, welche über das Erlebte schließlich hinausweist. Ebenso begegnen wir bei Adorno dem Impuls der epischen Rede, sich ebenfalls zunächst gegen die Macht des Mythos, später gegen die bürgerliche Vernunft zu stellen. Indem sich die epische Rede auf das Einmalige beschränkt, transzendiert sie Beschränkungen, die Mythos wie Vernunft den Gedanken auferlegen.⁸ Auch Georg Lukács’ Konzeption vom Erzählen spielt mit der Idee, daß die Haltung des Erzählers eine Gegenposition zu gesellschaftlichen Ordnungen enthält, insofern diese den Menschen unsichtbar machen.⁹

Handkes Erzählen löst diese dem Erzählen inhärente Position des Widerstandes ein – und zwar nicht als Widerstand gegen die Wirklichkeit, sondern als Widerstand gegen die Erklärungsmuster und Fixierungen, die jeweils nur einen Teil der Welt als einzig gültigen oder wirklichen festlegen.

Auf den Wegen, Umwegen, Seitenwegen in Handkes Erzähltexten wird nach den Schwellen, Durchschlupfen und Auswegen gesucht, nach den ‚Zwischenräumen‘, in denen sich sein ‚Reich der Erzählung‘ aufspannen kann. Als diese Art Ausweg möchte ich das ‚Märchen‘ *Die Abwesenheit*¹⁰, das Peter Handke von Dezember 1986 bis März 1987 in Salzburg verfaßte, betrachten.

Anfangen. Ja, ich sage das jetzt zum ersten Mal und ich habe es auch noch nie jemanden ernsthaft sagen hören: Ich werde ein neues Leben anfangen.
(A, 47)

So spricht der Spieler, eine der Hauptfiguren in dem ‚Märchen‘ *Die Abwesenheit*. Durch diese an ihn selbst gerichteten Worte bezeichnet er den Aufbruch zu einem Weg, heraus aus seiner Welt des Spiels in eine ganz andere, ernsthaftere, nach anderen Regeln funktionierende Welt. Von diesem Aufbruch, von einem Unterwegssein in eine andere Welt, von einem Ankommen und einem Wiederaufbrechen erzählt dieses ‚Märchen‘.

⁷ Vgl. Benjamin 1977 (Anm. 4), S. 458.

⁸ Vgl. Adorno 1963 (Anm. 4), S. 53.

⁹ Vgl. Georg Lukács: Erzählen oder beschreiben? Zur Diskussion über den Naturalismus und Formalismus. In: ders.: Essays über Realismus. Werke, Bd. 4. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1971, S. 197-242.

¹⁰ Peter Handke: *Die Abwesenheit. Ein Märchen* (1987). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990 (zit. als „A“).

Neben dem Spieler brechen in der *Abwesenheit* noch drei weitere Personen aus einer Stadt, die der Stadt Salzburg ähnelt, auf in eine namenlose, zum Teil ausdrücklich phantasierte Steppengegend. Der Soldat, der Spieler, der Alte und die Frau finden in einem Zugabteil zusammen und setzen ihre Reise dann fort in einer Art Bus oder Wohnwagen, um schließlich zu Fuß an die Schwelle eines ovalförmigen, unermeßlichen Hochlandes zu geraten, das das Ziel ihrer Reise oder ihrer Pilgerfahrt darstellt. Die Figuren erleben in dieser menschenleeren Steppengegend eine Welt der ‚Anwesenheit‘, vorgeführt oder gelehrt von der Figur des alten Mannes. Es ist „ein Ort, an dem es sich sein ließe, wo man auch anders sprechen und sehen könnte“ (so Handke in einem Gespräch mit Sigrid Löffler),¹¹ wo sich „die Dinge [...] [verwandeln] in das, was sie sind“ (A 83) und die Figuren die Welt als Ort erfahren, wo es noch etwas zu entdecken und zu erforschen gibt.

2. Auswege und Fluchtlinien

Wie in vielen anderen Texten Handkes wird auch in *Die Abwesenheit* die Bewegung durch den Raum mit einem erzählerischen Projekt in eins gesetzt. Das Aufbrechen der Figuren ist der Anfang eines Wegs, der sich als „Ausweg“ oder als Beginn einer „Fluchtlinie“ lesen läßt.

Die beiden Begriffe, „Ausweg“ und „Fluchtlinie“, wurden in dieser Bedeutung vom französischen Philosophen Gilles Deleuze geprägt.¹² Dieser hat jene Linien und Verläufe, die Grenzen überschreiten und über die angestammten, eigenen Räume hinausweisen, einmal als den höchsten Gegenstand der Literatur beschrieben.

Aufbrechen, sich davon machen heißt, eine Linie ziehen. Der höchste Gegenstand der Literatur ist, nach Lawrence: „Weggehen, weggehen, aufbrechen [...] den Horizont überschreiten in ein anderes Leben.“¹³

Es ist wahr, daß man mit ‚Fliehen‘ zunächst wahrscheinlich etwas Negatives assoziiert, wie ‚sich vor der Realität drücken‘, ‚der Welt den Rücken zu kehren, oder aber etwas Feiges, da man [...] sich [durch Flucht] aller Engagements und

¹¹ Zit. in: Georg Pichler: Die Beschreibung des Glücks. Peter Handke. Eine Biographie. Wien: Ueberreuter 2002, S. 153.

¹² Vgl. Gilles Deleuze/Claire Parnet: „Von der Überlegenheit der angloamerikanischen Literatur“. In: Gilles Deleuze/ Claire Parnet: Dialoge (1977). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 43-82.

¹³ Gilles Deleuze/Claire Parnet: Dialoge (1977). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 45.

Verantwortlichkeiten entzieh[t].“¹⁴ Und vor allem in bezug auf die Kunst bedeutet ‚Flucht‘ wenig Gutes. Immer wieder wird einer gewissen Art von Literatur, wenn nicht der Literatur oder der Kunst als solcher, vorgeworfen, eine ‚Flucht‘ vor der Realität zu sein, womit gemeint ist, sie entziehe sich einer gewissen sozialen und politischen Verantwortlichkeit, sie täusche über die Verhältnisse und Verhängnisse der wirklichen Welt hinweg und diene dadurch der Erhaltung und Festigung von Machtstrukturen, die von solch einer Literatur unaufgedeckt blieben.

Der Begriff der „Fluchtlinie“ und des „Fliehens“ bei Deleuze geht jedoch in die genau entgegengesetzte Richtung. „Fliehen“ bzw. „Fluchtlinien ziehen“ heißt dort nicht, der Wirklichkeit, den sozialen Prozessen, den politischen Zusammenhängen zu entfliehen, sondern im Gegenteil diese in ihrer Festgefahrenheit, in ihrer institutionalisierten Unveränderbarkeit in die Flucht zu schlagen. Mittels einer Linie der Flucht gilt es, den Horizont des Erwarteten zu überschreiten, neue Räume auszumachen und damit Möglichkeiten jenseits der geltenden Machtdiskurse zu eröffnen.

Die Figuren in der *Abwesenheit* ziehen solche „Fluchtlinien“: Sie fliehen aus einer Welt und schlagen diese Welt zugleich in die Flucht, indem sie in ihrem Fliehen Strategien, Gegenprogramme – Deleuze spricht, D.H. Lawrence zitierend auch von „Waffen“,¹⁵ gegen die Verkümmierungen, die sie in der hiesigen Welt erfahren, erfinden.

Sehen wir uns diesen bewußten Beginn eines Auswegs genauer an. An den Aufbruchsmomenten und den Aufbruchsründen der Figuren läßt sich, wie später an der Geschichte ihres Unterwegsseins, zeigen, was Erzählen bei Handke bedeutet, welche Problemkreise es einschließt und auch welche Fragwürdigkeiten es aufwirft.

3. Ausweg aus den Rahmen ins Rahmenlose

Alle vier Figuren werden dem Leser im ersten Moment ihres Auftauchens in einem Rahmen vorgeführt: Der Alte steht im Fenster eines Altenheims, das von zwei Schnellstraßen eingegrenzt wird; der Soldat vor dem Schaukasten eines Kinos, wobei er zusätzlich von seinen Eltern, von Vater und Mutter, gerahmt wird; die Frau tritt aus ihrem Spiegelbild heraus, das wiederum von einer Photowand gerahmt wird, und der Spieler befindet sich, als er uns zum ersten

¹⁴ Ebd., S. 45.

¹⁵ Ebd., S. 45.

Mal begegnet, im hermetisch abgeschlossenen Rahmen der Spielwelt, in der „weder Außenwelt noch Zeit“ (A 37) gelten, an seinem Spieltisch sitzend.

Es sind zunächst statische Bilder, die erst in einem zweiten oder dritten Moment in Bewegung geraten. Diese Cadrierung hat natürlich auch damit zu tun, daß der Text ursprünglich als Filmdrehbuch geplant und begonnen wurde und daß in einem solchen der genauen Beschreibung von Bildern viel Raum und Bedeutung zukommt. Dennoch ist diese Gerahmtheit, diese fixe Positionierung der Figuren im Text mehr als nur die Beschreibungen von filmischen Erst-Einstellungen.

Der Rahmen, in dem sich die Figuren befinden, kann als der Ausgangspunkt der jeweiligen Fluchtlinie gesehen werden. Denn der Text erzählt vor allem davon, wie die Figuren aus diesen Rahmen heraustreten, wie sie sich von den fixen Umrandungen und Begrenzungen befreien und einen Ausweg, eine verrückte Linie ins Außerhalb ziehen. Sie entscheiden sich dafür, nicht im Rahmen zu bleiben, und beginnen auf diese Weise den Ausweg, der den Gegenstand des Textes bildet.

„Ausweg“ heißt also als erstes, nicht im Rahmen bleiben, heißt, heraustreten aus den verschiedenen Rahmen, die unsere Wirklichkeit, unser Dasein in der Gesellschaft bestimmen, in eine Welt ohne Rahmen, in eine neu zu entdeckende Wildnis (vgl. A 132). Im Text finden wir den Rahmen der Anstalt, der Verwaltung, der sich im Altersheim konkretisiert. Es gibt den Rahmen der Schnellstraßen, der Beschleunigung. Die Frau inmitten ihrer Fotografien und ihres Spiegelbildes zeigt uns den Rahmen, den uns unsere eigene Geschichte, unsere zum Großteil von gesellschaftlichen Instanzen geformte Identität auferlegt. Der Soldat tritt aus dem Elternrahmen hervor, aus der Familie, der Herkunft, die uns einschränkt, mit Schuldgefühlen und Erblasten belegt, und der Spieler schließlich schert aus einem Kreislauf des Spiels aus, das nur auf Gewinn aus ist, und tritt aus der daseinsraubenden Spielwelt wieder zurück in die Zeit und die Außenwelt.

4. Ausweg aus der Abwesenheit in eine Welt der Anwesenheit

Neben diesem ersten Ausweg aus der Rahmenwelt zeigt der Text auch einen Ausweg oder eine Fluchtlinie aus den spezifischen Abwesenheiten, die die Figuren in diesen Rahmen, Beengtheiten und vorbestimmten Grenzen unserer Realität erleben. Die Aufbruchsmomente, die den Rahmenbildern folgen, sind jeweils begleitet von Reden der Figuren an sich selbst, in denen sie ihre spezifische Art der Abwesenheit in ihrer Welt darstellen. So sieht sich der Spieler zum Beispiel mit einer Unfähigkeit zur Teilnahme geschlagen. Obwohl

sein Spiel ihn zur ständigen Geistesgegenwart zwingt, spürt er sich selbst nicht mehr und auch nicht andere. „Anstelle der Seele“ habe sich in ihm ein „Lauern“ breitgemacht (A 47).

So auf ständige Geistesgegenwart bin ich eingestellt, daß ich zugleich gar nicht da bin, für niemanden, auch nicht für mich selber. Du bist nicht da! das war der Satz all meiner Geliebten. Geliebte? Es gab niemals eine. – Sie nennen mich den freiesten Menschen, und dabei bin ich nichts als ein Teilnahmsloser, ein Unsteter. (A 46)

Der Soldat wird von seiner Mutter als „der Abwesende“ beschrieben, unfähig, sich auf die Menschen, mit denen er zu tun hat, einzulassen. Er setze seine Abwesenheit sogar ein gegen die Menschen, die mit ihm sind. Auch seine Abwesenheit ist eine Art Unfähigkeit oder Unwillen zur Teilnahme am anderen, zum Teilen einer Anwesenheit mit den ihn umgebenden Menschen.

Du bist nirgends vorhanden [sagt die Mutter zu ihrem Sohn]. Selbst uns, deinen Eltern, sooft wir dich vor uns haben, fällt es schwer, zu glauben, daß du es wirklich bist. Du bist da, und zugleich nicht da. Dein Abwesendsein vertreibt uns aus deiner Nähe. Denn es passiert dir ja nicht von Natur aus, sondern du setzt es ein gegen uns, gegen die andern, gegen die Welt, als deine Waffe! Du machst mir mit deiner Abwesenheit angst. (A 31f)

Die Frau schließlich verkörpert so etwas wie eine Figur der Verlassenheit. Sie ist nicht nur von einem Mann verlassen, sondern gleichsam die Verlassenheit in Person. Eine der Photographien, die im ersten Bild zu sehen sind, zeigt die Frau als Kind. Auf einer Flechkiste hockend,

verkörpert die zusammengesunkene Gestalt mit den übereinandergestellten Füßen, den im Schoß verflochtenen Fingern und den für einmal nicht recht weiter wissenden Augen [...] etwas wie Ausgesetztheit und Verlassenheit (A 21).

In der gleichen Haltung sitzt dann auch die nunmehr erwachsene Frau vor ihrem Aufbruch auf ihrem Reisekoffer.

In gewisser Weise erscheint die Abwesenheit der Frau auch als Umkehrform der Abwesenheit des Soldaten. Während dieser für alles Augen hat, außer für die Menschen, die mit ihm sind, hat die Frau „keinen Sinn [...] für irgend etwas Drittes“, sondern ist „zwangszugezogen [...] auf das Lieben, die Zweisamkeit, ohne zu begreifen, daß dieses Glück des Zweisamen nur auf dem Umweg über ein Drittes eintreffen könne“ (A 22ff) Die Abwesenheit der Frau hat zu tun mit einer Abwesenheit des Blicks für alles, was nicht sie selbst betrifft. Sie wird im Lauf des Textes immer wieder mit einem Spiegel gezeigt, sogar noch auf der

Schwelle zum Hochland, wo der Alte ihr den Spiegel schließlich aus der Hand nimmt. „Ohne Augen für die Umwelt“ (A 59), ist sie ständig nur bei sich selbst und bei dem Ideal einer sich nicht erfüllenden Zweisamkeit.

5. Das Hochland als Ziel der Fluchtlinien

Gegen diese Welt der Rahmen und Abwesenheiten steht im Text das Hochland, das der Alte zum Ziel ihres zunächst unbestimmten Aufbruchs erklärt. An der Schwelle zu diesem Land beschreibt diese Figur des Alten, die zwischen Kind- und Greissein oszilliert, das vor ihnen liegende Wegeland wie folgt, und zeichnet es so als Gegenbild zu jener Welt, aus der sie aufgebrochen sind: Es „läßt sich nirgendwo rahmen, ordnen und bezähmen“ (A 132).

Es ist, wie er seinen Mitreisenden schon bei ihrem Zusammenfinden im Zugabteil verspricht, ein Ort der Anwesenheit: „Wir werden dort einfach gewesen sein. [...] Wir werden an jenem Ort, auf den Fundamenten der Leere, einfach die Verwandlung der Dinge gesehen haben – in das, was sie sind.“ (A 83) Die Figuren, diese vereinzelt, versprengten, flüchtenden Gestalten werden dort zu „Ankömmlingen“ (A 130): Sie sind am Ziel ihrer Fluchtlinien – und vorläufig zumindest angekommen in einer rahmenlosen Daseinswelt.

In dieser Welt ist nichts durch unsere Zivilisationserrungenschaften gerahmt, eingeteilt, geordnet oder verstellt: kein Hotelfenster, das die Gegend rahmt, keine Schnellstraßen, die vorgegebene Linien ziehen würden, aber auch „keine Gegenspieler, der [sie ihre] Züge ausdenken“ und die Figuren in einer bestimmten Selbstkonzeption verhaftet bleiben ließe. Denn der Ort ist auch beinahe menschenleer; ein Ort scheinbar ausschließlich für die Figuren dieser Fluchtgeschichte, an dem „nichts mehr und noch nichts geschieht“ (A 82). So spricht der Alte von einer „Oase der Leere, nicht abseits, sondern inmitten der Fülle hier“ (A 82).

6. Das Hochland als Zwischenreich der Erzählung

„[N]icht abseits, sondern inmitten“: Das Ziel der Fluchtlinien liegt nicht abseits des Wirklichen, sondern mittendrin. Auf diesen Punkt möchte ich besonders unser Augenmerk legen, weil ich ihn in bezug auf die Poetik Peter Handkes für entscheidend halte: Nicht abseits unserer Wirklichkeit, sondern mittendrin öffnet Handke seine Erzählwelten. Mitten in der Fülle sucht er nach den „Oase[n] der Leere“, in denen seine Figuren ‚Da-Sein‘ erfahren. Seine besondere Fähigkeit besteht darin, die schmalen Zwischenräume der Leere zum ‚Zwischenreich der Literatur‘ zu weiten, in einem künstlerischen Akt, im Akt der Schrift.

Um dieses Verfahren zu veranschaulichen, möchte ich den Blick auf eine Figur lenken, die man als Parallelfigur zum Erzähler verstehen kann. Einmal wird sie in *Die Abwesenheit* sogar „mein Erzähler“ (A 166) genannt, nämlich der Vater des Soldaten. Dieser ist Maler, und die Art seines Malens kann als Bild für Handkes Erzählen stehen.

Der Soldat hatte als Kind vor seinem Fenster den Blick auf eine leere Ebene aus Feldern und Wiesen, die nach und nach „bebaut wurde mit mehreren Siedlungen“ (A 164). Nach dem ersten Tag im Hochland erzählt er:

Unbebaut wie in der Kindheit ist die Ebene nur noch auf den Bildern, die mein Vater malt. Obwohl er, wie er sagt, nach der Natur arbeitet und jeden Morgen seine Staffelei vor einer anderen Neubau-Gegend aufstellt, ist dann auf der Leinwand nichts als die leere Landschaft zu sehen. Er sagt, es genüge ihm schon hier und da ein kleiner Durchblick zwischen den Häusern, und aus diesen ritzenschmalen Zwischenräumen kristallisiere sich in seinen Augen die einstige Weite heraus, die er nur noch mit der Hand auf die Fläche zu übertragen habe (A 164f.).]

Diese Beschreibung des Malens ist ein sehr schönes Bild für Handkes Erzählen. Auch er selbst, als Erzähler, widmet sich den „Zwischenräumen“, diesen leeren, ungenutzten Räumen, die abseits der ökonomisch relevanten Blickwelten liegen. Indem er sie erzählt, weiten sie sich, und aus den „Zwischenräumen“ wird Handkes Zwischenreich. Natürlich sind hier nicht nur die tatsächlichen, konkreten, aus Handkes Texten so bekannten „Zwischenräume“ und Durchblicke gemeint, sondern auch jene leeren Räume, die von den Diskursen unserer Realität frei bleiben. Bei Roland Barthes heißt es – sehr verallgemeinernd –, daß sich die Literatur am Schnittpunkt aller Diskurse befindet, ohne sich auch nur von einem vereinnahmen zu lassen.¹⁶ Indem die Literatur die Sprache als Werkzeug einer pluralen Macht, die sich in den verschiedenen Realitätsdiskursen manifestiert, überlistet, ist sie für Barthes die einzige Möglichkeit, eine Sprache jenseits der Macht hörbar zu machen, das heißt auch, einen Ausweg aus einer von dieser pluralen Macht definierten und generierten Wirklichkeit zu ermöglichen.

Indem also diese „Zwischenräume“, die nicht von den unsere gesellschaftliche Wirklichkeit bestimmenden Diskursen, z.B. der Ökonomie, dem Informationswesen, der Wissenschaft, besetzt sind, indem diese leeren Räumen, die oft nur „ritzenschmal“ sind, erzählt werden, weiten sie sich, gewinnen an Raum und lassen ein ‚Zwischenreich‘ der anderen Möglichkeit

¹⁶ Roland Barthes: *Leçon/Lektion*. Antrittsvorlesung im Collège de France. Gehalten am 7. Januar 1977. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980.

entstehen, Handkes „Reich der Erzählung“.¹⁷ Dieses ‚Zwischenreich der Erzählung‘, das eben nicht abseits, sondern inmitten der Fülle sich öffnet, kann als Sammelpunkt der Fluchtlinien verstanden werden.

Und wer weiß, ob nicht das hier beschriebene, unermessliche Hochland nicht aus einem ebenso ritzenschmalen, steppigen Zwischenraum einer Salzburger Stadtrandgegend hervorgeht – vielleicht jener, in der wir den Spieler zu Beginn seinen Wunsch vom neuen Leben formulieren und aufschreiben sehen?

So zeigt uns der Text *Die Abwesenheit* zunächst einen Ausweg als konkreten Weg, ein Sich-Bewegen von der Stadt Salzburg in eine fremde Gegend, eine menschenleere Steppe. Der andere Ausweg ist der Ausweg aus einer Welt der Rahmen, Beschränkungen und Grenzen in eine ‚Welt ohne Rahmen‘, in ein leeres, ungerahmtes Land, das so neu wie ungeordnet ist, d.h. in dem sich neue Ordnungen finden lassen. Und schließlich inszeniert der Text den Ausweg aus den Abwesenheiten der Gegenwart in eine Welt der Anwesenheit und des ‚Zeit-Habens‘ (vgl. A 132).

Beide Auswege sind programmatisch für Handkes Erzählen: zum einen der Ausweg aus den Rahmungen in ein weites, ungerahmtes Zwischenreich, zum anderen der Ausweg aus einem Verlassenheitsgefühl in der Gegenwart (das immer wieder am Ausgangspunkt von Handkes Erzählbewegungen steht) über die Anstrengung der Form in eine Daseinsmöglichkeit.

7. Ausweg aus der Geschichte

Ein weiterer wesentlicher Ausweg, den der Text zeigt, ist der Ausweg aus den „Haupt- und Staatszeiten“,¹⁸ aus der Geschichte. Betrachten wir zunächst eine Textstelle, die am Beginn des Textes steht und an der sich eine Spielart dieses Auswegs zeigen läßt. Vor dem Altersheim, in dem der Alte hinter einem der Fenster auf seinem Feldbett sitzt, ereignet sich ein Autounfall.

Der alte Mann setzt sich, angekleidet, in einem weiten Anzug und oben zugeknöpftem Hemd, auf das Feldbett, aufrecht, die Hände auf den Knien. In das Zimmer, dessen Fenster offensteht, dringt von den Schnellstraßen das Tosen des Sonntagabendverkehrs, zwischendurch der Knall einer Fehlzündung. Dann ein Quietschen, dem unmittelbar ein schweres Krachen folgt. Nach einer kleinen Stille ein vielfältiges Schreien, der Schmerzen, aus Angst, um Hilfe, des Entsetzens; schließlich ein allgemeines Brüllen und

¹⁷ Handke 1987 (Anm. 1), S. 158.

¹⁸ Peter Handke: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 27.

Gellen, begleitet aus dem Hintergrund von einem ahnungslosen Gehupe. Von seinem Fenster aus könnte der Greis die Geschehnisse gut überblicken. Doch er bleibt sitzen, anscheinend unberührt. Zufällig setzt dann, inmitten des Schluchzens und der Jammerlaute von der Unfallstelle, das jemand ganz anderem geltende Bimmeln der Anstaltssterbeglocke ein. Obwohl der Lärm draußen andauert, untermischt inzwischen vom Sirenengeheul, und obwohl der alte Mann in seiner Zelle lauschend den Kopf erhoben hat, hört er mit der Zeit immer inständiger von den Ereignissen weg. Was so allmählich hörbar wird und den Tumult übertönt: das Rufen von Flugvögeln und das Dahinströmen des kleinen Bewässerungsgerinnes, welches einmündet in das Rauschen der Parkbäume, einen brandenden Ozean, mit dem Vogelgezirpe als dem Möwenschrillen. (A 17ff)

Was uns der Autor hier zeigt, ist ein Ausweg im Kleinen, ein Ausweichen, ein Ausscheren aus den vorgefurchten Wahrnehmungsspuren. Es ereignet sich ein Unfall; Weinen, Schreie, Sirenen von Notfallfahrzeugen sind zu hören. Während jeder von uns wahrscheinlich aufspringen und diesem Hauptereignis mit den Augen folgen würde, schlägt der Protagonist eine Gegenrichtung ein. Er hört von diesem großen Ereignis weg, „inständig“, und nur „anscheinend unberührt“. Er hört auf die andere Welt, die stillere Welt, die neben dem Großereignis weiter existiert und nur übertönt wird von der lauten anderen. Das Hören der erzählten Figur weicht aus, folgt nicht der Hauptspur, sondern sucht die Nebenspuren, das Kleine, Überhörte, scheinbar Unwichtige und Nebensächliche. Im Ausweichen aus den vorgefurchten Wahrnehmungsspuren werden jene akustischen Räume ausfindig gemacht, die daneben existieren, ohne wahrgenommen zu werden. Aus diesen Hintergrundtönen entsteht, wie zuvor aus den schmalen Ritzen der „Zwischenräume“, kraft des Erzählens eine Welt. Das ‚Hier‘ wird zu einem ‚Anderswo‘, das Rauschen der Parkbäume wird zum Meer, die Landvögel werden zu Möwen. Im inständigen Weghören von den Hauptereignissen wird eine neue Welt geöffnet, neu, weil von keinem Diskurs der Macht, der Zeitung, der Information, der Geschichtsschreibung oder der Wissenschaft vereinnahmt.

Auch auf der Ebene der Syntax ist diese Verschiebung des Augenmerks zu beobachten: Während der Unfall, das Hauptereignis, in unspektakulären Nominalphrasen nur registriert wird, gilt der Erzählton dem scheinbar Nebensächlichen.

Die Figuren brechen in der *Abwesenheit* nicht nur aus ihren räumlichen Begrenzungen auf, sondern auch aus der geltenden, normierten Zeitform, den „gewohnten Zeitläufte[n]“ (A 194). Während ihres Unterwegsseins erleben sie die Zeit nach anderen Maßen als dem Sekudenticken der Jetztzeit. Kein Zeit-Sparen, kein Zeit-Opfern, kein Zeit-Nutzen, kein Zeit-Verlieren und auch kein Zeit-Gewinnen, sondern ein Zeit-Haben. Das Ankommen auf dem Plateau der

Erzählung ist verbunden mit einer Möglichkeit des Daseins und des Zeithabens. „Wir sind da. Jetzt haben wir Zeit.“ Das sind die ersten Worte des Alten beim Eintreten ins Hochland (A, 132).

Genauso wie dieses Weghören von den Unfallauten, von dem im Moment scheinbar unumgänglichen Ereignis, auf das Nebensächliche, scheinbar Unwichtige, funktioniert auch Handkes Umgang mit der ‚großen Geschichte‘. Die gültige und geltende Geschichtsschreibung ist eine Aneinanderreihung von Daten, die festhalten, wie es gelingt, an die Macht zu kommen, wie man Macht stabilisiert und wie sie unter Umständen auch wieder verloren geht. Eine Geschichte der Gewalt, der Schuld, der Kriege. Handke sucht nach den „Umfriedungen“, nach den Orten, an denen sowohl der „alte [Krieg] der Völker untereinander, als auch der neue eines jeden gegen jeden“, ¹⁹ aussetzt. Dazu muß er sich jenseits eines Geschichtsdiskurses der Macht begeben. In seinem Buch *Noch einmal für Thukydides* hat er dieses sein Geschichtsverständnis aufs schönste dokumentiert: Geschichte ist für ihn immer etwas, was er am eigenen Körper erfährt, was ihn betrifft. Handke flieht die Geschichte von Schuld, Macht und Gewalt, oder besser, er schlägt sie in die Flucht und entwirft eine Gegengeschichte, was nicht bedeutet, die Geschichte zu leugnen. Peter Hamm schrieb zu einer der Aufzeichnungen in *Noch einmal für Thukydides* wie folgt:

Nein, eine Flucht in eine heile Sonntagswelt ist das nicht; Handkes Kurzepos schließt mit dem Satz: „Und die Kinder von Izieu schrien zum Himmel, fast ein halbes Jahrhundert nach ihrem Abtransport, jetzt erst recht.“ Aber es ist doch der Versuch, dem Geschichtsunheil nicht das letzte Wort zu lassen, sich von ihm nicht blind machen zu lassen für die andere, die Gegengeschichte.²⁰

Die Erzählung steht bei Peter Handke als Gegenentwurf zur Geschichte, und in Handkes Roman *Der Bildverlust* heißt es bezeichnenderweise von der Protagonistin: „Wie andere in die Geschichte eingehen wollen, so wollte sie eingehen in die ‚Erzählung‘“.²¹

Das Eingehen in die Erzählung zeigt sich in der *Abwesenheit* mit dem Betreten des Hochlandes als eines Landes der Erzählung auch auf der Ebene der Sprache. Der Autor wechselt genau mit dem Eintreten in das Oval des Hochlandes vom zuvor durch den ganzen Text verwendeten Präsens ins

¹⁹ Handke 2002 (Anm. 18), S. 106.

²⁰ Peter Hamm: Der Geschichtsschreiber der Gegengeschichte oder Die Zurücknahme des Urteils. In: ders.: Aus der Gegengeschichte. Lobreden und Liebeserklärungen. München/Wien: Hanser 1997, S. 18.

²¹ Handke 2002 (Anm. 18), S. 16.

Imperfekt, die Erzählzeit. Und aus einer objektiven Es-Perspektive, die die Figuren als einzelne von außen, wie durch das Auge einer Kamera betrachtete, geht plötzlich ein mysteriöses „Wir“ hervor. Der trotz allem abwesend bleibende und nicht faßbare Erzähler wechselt auf die Ebene der Figuren – plötzlich ist er mitten unter ihnen. Peter Strasser meint zum Auftauchen dieses „Wir“: Es ist

ein Wir, das – exakter Kalkül des Dichters! – weder als Gruppen-wir gedeutet werden kann (ausgeschlossen, sich jene disparaten Vier als eine Stimme vorzustellen), noch als die Stimme eines Gruppen-Einzeln (denn dieses Wir spricht über jede der vier Personen gleichermaßen objektiv).²²

Wie ist also dieses Wir zu verstehen, wenn nicht als Zeichen, daß die Vier in einem Raum angekommen sind, in dem die Vereinzlung, die Abwesenheit eines jeden vor dem anderen aufgehoben ist: in einer Welt, in der sie sich in einer ihnen entsprechenden Gemeinschaft erleben.

In Handkes Werk und in seiner Erzählpoetik spielt die Idee von solchen Gemeinschaften, solch einem ‚Volk‘ immer wieder eine große Rolle. Im *Bildverlust* versammelt er in einer ebenso bizarren, wenn auch nicht ganz so menschenleeren Landschaft wie jener in der *Abwesenheit* ein utopisches Volk der Überlebenden. In dem Ort Hondareda sammeln sich die Fluchtlinien vieler Einzelner, Fluchtlinien aus der Geschichte, aus den gesellschaftlichen Rahmen und Fixierungen, wie sie bereits in der *Abwesenheit* angedeutet wurden. Zusammen hegt dieses Volk von Verirrten den Traum von einer *Vita nueva*, einem neuen Leben, einer neuen Daseinsmöglichkeit. Der leere Raum der Erzählung wird zu einem Experimentierfeld für Möglichkeiten und zu einem Land für Handkes Volk der vereinzelt Fliehenden.

Wie in Handkes *Bildverlust* dieses Hondareda immer wieder von dickbauchigen Bombern bedroht erscheint, so ist auch das Land der Erzählung in der *Abwesenheit* nichts Gesichertes. Die Daseinsexperimente sowie das Erzählen davon bewegen sich stets nah an einem Abgrund, nah am Scheitern. Keiner der entworfenen Orte des Daseins sind Orte zum Verweilen. Die Fluchtlinien müssen immer wieder neu begonnen werden. Es gibt so etwas wie den Imperativ des immer wieder Neu-Anfangens in Handkes Werk. Diesen formuliert auch der Alte auf die Bitte der Frau, am Ort zu bleiben, wie folgt:

Wann immer in meinem Leben ich mich angekommen wähnte, am Gipfel, im Zentrum, *da*, war damit zugleich verbunden, daß ich *da* nicht bleiben kann. Ich kann nur innehalten, für eine Weile, und muß dann weiter, bis ich vielleicht wieder irgendwo für eine kleine Weile da sein kann. Für mich hat

²² Peter Strasser: Der andere Balken des Andreaskreuzes. In: manuskripte 97 (1987), Jg. 27, S.13.

es ein Dasein immer nur als kleine Weile gegeben, nie als eine große. (A 96)

Und so ist es nur konsequent und kann vielleicht als die Umsetzung der Lehren des Alten verstanden werden, wenn die Frau nach dem ersten erfüllten Tag im neuen Land und im neuen Dasein diese dort erlebte Daseinsform, das Dasein der Dinge und den Zusammenhang radikal in Frage stellt und sie als Staffage entlarvt. Sie bezichtigt den Alten, und mit ihm die zwei anderen Männer, der Lüge: Das vorgeführte Dasein der Dinge sei nur Schein, das Gezeigte, der römische Meilenstein oder die Sonnenuhr, seien nichts als Attrappen, stehengeblieben aus einem Film:

Und wenn sie auch echt sind: Was sie bedeutet haben, das war einmal, und es bedeutet nichts mehr. Ihr Sinn ist verlorengegangen, die Übereinkunft ist vergessen, der Zusammenhang ist gerissen, nicht einmal eine Ahnung ist möglich, und schon gar keine Wiederkehr. Die Leere hier verheißt dir nichts mehr, die Stille hier verkündet dir nichts mehr. [...] Du hättest allein bleiben sollen, in deinem Zimmer. Weg von der Sonne, Vorhang zu, Kunstlicht an, Ohrensessel, Fernsehen, im Rahmen bleiben, keine Ablenkung mehr, geradeaus schauen [...]. (A 169ff)

Auf diesen Aufruf, zurück in den Rahmen zu treten, „im Rahmen [zu] bleiben“, folgt allerdings ein Wehschrei der Frau, ein Atemstocken, dann wiederum ein Aufweinen – und mit diesem ein Tränenstrom –, der Laut der Verlassenheit, der erst mit dem darauffolgenden Verschwinden des Alten seinen konkreten Grund erhält. Während die Figuren zunächst noch glauben, der Alte wäre ihnen einfach vorausgegangen, merken sie, zurück in der ‚Zivilisation‘, daß er ihnen vielmehr verlorengegangen ist. Mit dem Verlust des Alten verschwindet auch die Gemeinschaft der Figuren wieder, sie werden einander zu Typen, sie werden einander fremd, ein Schuldgefühl kommt zurück, und es befällt sie eine Art Ekel vor den Dingen.

Und wir müßigen Zuschauer auf der Terrasse, auf die geringste Kopfwendung bedient wie die Könige, hörten dazu das sich wiederholende Kassenpiepsen in unserem Rücken als den Notruf einer Raumkapsel, die steuerlos mit uns wegtrudelte von unserer Erde. Das hatten wir also davon, daß wir die Geschichte, die eigene wie die große, loswerden hatten wollen und aufgebrochen waren in die sogenannte „Geographie“? Wir waren furchtbar auseinandergefallen, und es gab nichts, was uns neu hätte umgreifen können. (A 214)

Aber: Kann so ein Märchen – und als solches weist Handke den Text im Untertitel aus – aufhören? Natürlich nicht. Handkes Erzählen und die Fluchtlinien, die

es zieht, nehmen im Grunde von diesem Punkt, nämlich diesem Verlassenheitslaut der Frau, dem Auseinanderfallen der Welt, der Dinge und der Menschen ihren Ausgangspunkt. Immer und immer wieder werden von dort die Fluchtlinien neu begonnen und wird mittels der immer wieder abbrechenden und neufortgesetzten Linien im Erzählen eine andere Welt geschaffen.

Und so gibt auch in diesem Text schließlich der Soldat, das ‚Fast-Kind‘ oder zumindest der jüngste der Gruppe, den Anstoß zum Fortsetzen des Ausweges. Er ergreift das Wort, gegen das scheinbar letzte Wort der Frau, für den alten Mann, den „ewigen Kindskopf“ und seine „Kindheitsgeographie“. Er erfüllt den Imperativ des Wiederneuanfangens, der für jede Art von Fluchtlinie gilt: Sie werden den Alten suchen, an Ort und Stelle, von Stadt zu Stadt, und auf dem offenen Land (vgl. A 218f). Und das „Suchen und Warten selber, indem es uns verlangsamen und uns die Sinne schärfen wird, wird etwas von einem dauernd bevorstehenden Finden haben!“ (A 219) „Ich werde mir meinen Alten nicht ausreden lassen. Wir dürfen uns unseren Alten nicht ausreden lassen.“ (A 221)

Und so pendeln die Herbstfrüchte eines Apfelbaums am Ende des Buches wie die „Kugeln der Platane“ zu Beginn. Die Platane steht als Chiffre für die Erzählung, sie steht auf der ersten Seite des Buchs als ‚Lotse‘ in die Erzählung, begegnet wieder im Park des Altersheims, wo der Alte wohnt, und weist schließlich an der Schwelle zum Hochland mit ihren Ästen wiederum in diese Ebene der Erzählung hinein. Auch auf der letzten Seite begegnen wir dem „Märchenbaum“ (A 222) noch einmal, diesmal allerdings „gefällt, zerschnitten, und geschichtet zu einem langgestreckten, buntscheckigen Holzstoß“, „die Schlangenformen der Äste zu lauter kleinen Geraden zersägt“ (A 222f). Nur die Tatsache, daß da noch der Strunk in der Erde steckt – wenn auch niemand weiß, für wie lange noch –, gibt Energie zum Neubeginnen, zum Wiederaufnehmen der unterbrochenen Fluchtlinie.

Diese Fluchtlinien sind, denke ich, immer noch charakteristisch für Handkes Prosa. Auch der Roman *Der Bildverlust*, der in vielem dem hier betrachteten Text ähnelt, beschreibt solch eine Fluchtlinie. Er ist in gewissem Sinn sogar als Fortschreibung dieses Textes zu sehen. Im *Bildverlust* wird die menschenleere Ebene allerdings bevölkert. Während die vier Gestalten in der *Abwesenheit* an der dunklen Scheinzeltstadt“ (A 99) noch vorbeifahren, wird diese „Scheinzeltstadt“ im *Bildverlust* zur Station der Protagonistin, die einen Namen bekommt – Polvereda – und in der die Frau, wie an allen Orten, an denen sie hält, eine Gemeinschaft herstellt und erfährt.

Diese Bewegung hin zu den Menschen als Erzählgegenstand findet seine Entsprechung im *Bildverlust* in einem Erzählen, das nicht mehr als einsamer Schriftakt, sondern als lebendige Zwiesprache konzipiert und auch verwirklicht wird.

Diese kurzen Andeutungen sollen als kleine Fluchtlinie am Ende des vorliegenden Aufsatzes stehen, den ich mit einem Zitat aus dem Film *L'Absence* schließen möchte, das noch einmal die so typische Bewegung des Aufbrechens, Ankommens, Wiederaufbrechens, Suchens, Umwegemachens in ganz wenigen Worten zusammenfaßt:

Vous arriverez toujours quelquepart et nulle part définitivement.²³
(Immer werdet ihr irgendwo ankommen und nirgendwo für immer.)

²³ *L'Absence* (OF; dt.: *Die Abwesenheit*). Regie: Peter Handke. Deutschland/Frankreich/Spanien, 1992.