

**LEOPOLD FEDERMAIR**

## Unplugged

Einzeldinge und Archetypen bei Handke (und Heidegger)

Originalbeitrag *Handkeonline* (14.3.2013)  
Vorlage: Manuskript des Autors

Empfohlene Zitierweise:

Leopold Federmair: Unplugged. Einzeldinge und Archetypen bei Handke (und Heidegger). Originalbeitrag *Handkeonline* (14.3.2013)

URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/federmair-2013.pdf>

Impressum:

Forschungsplattform Peter Handke

c/o PD Dr. Klaus Kastberger

Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Josefsplatz 1, 1015 Wien

handkeonline@onb.ac.at

## Unplugged

### Einzeldinge und Archetypen bei Handke (und Heidegger)

Wozu steht am Anfang eines Buchs ein Motto, wenn nicht dazu, den Ton anzugeben? Den Ton – oder doch das Thema? Nein, nicht das Thema, das soll nach geläufigem Verständnis vom Titel benannt werden, der im Fall von *Über die Dörfer* an Deutlichkeit – trotz der von der Präposition aufgespannten Zweideutigkeit – nichts zu wünschen läßt. Der Untertitel gibt hier das Genre an: »dramatisches Gedicht«, Drama und Gedicht, beides; ein Text, der sich zwischen Poesie und essayistischer Dramatik hält. Die Motti, es sind deren zwei, schlagen einen Ton vor und geben einen inhaltlichen Akzent an, einen Blickwinkel, unter dem die Dinge und Handlungen zu sehen sind. Die Schauspieler und die Leser sollen diesen Vorschlägen entsprechen, sei es auch durch Widerspruch. Das erste Motto von *Über die Dörfer* stammt aus Nietzsches *Ecce Homo*, und zwar aus der Vorrede, die ziemlich ausgiebig aus der Zarathustra-Schrift des Philosophen zitiert. In dieser Vorrede gibt Nietzsche seinerseits den Ton an, den seine Leser hören sollen: »Hier redet kein Fanatiker, hier wird nicht "gepredigt", hier wird nicht *Glauben* verlangt: aus einer unendlichen Lichtfülle und Glückstiefe fällt Tropfen für Tropfen, Wort für Wort...« (Nietzsche: *Ecce homo*, S. 260) Den an diese Wortfolge anschließenden Satz stellt Handke an den Beginn seines dramatischen Gedichts: »eine zärtliche Langsamkeit ist das Tempo dieser Reden.« Nietzsche wollte in seinen späten Schriften musikalisch sein und war es, in den Dithyramben ebenso wie in der Prosa. Sein enges Verhältnis zur Musik, seine wechselhaften Beziehungen zu Komponisten und Musikern, sein Konkurrenzverhältnis zu Richard Wagner – all das ist bekannt. Handke hebt durch die Auswahl des Fragments das Wort »Tempo« hervor, aber dieses Tempo soll und wird sich in einem bestimmten *Ton* verwirklichen. So habe ich ihn damals gehört, diesen Ton, bei der Salzburger Uraufführung in der Inszenierung von Wim Wenders, im Sommer 1982: langsam, leicht entrückt, zuweilen dräuend, überwiegend heiter (und ernst). Jene »Karawanenmusik«, die Handke dem Regisseur für den Schlußteil vorschlägt, habe ich tatsächlich bis heute in Erinnerung, eine »Endlosmusik« (DCS 58), die in die Zukunft führen soll, oder »in die Welt hinaus, ins Leben«, um jenes Kirchenlied zu zitieren, mit dem die Sonntagsmesse im katholischen Österreich oftmals endete. Nietzsches Abgrenzung gegen das Predigen hat Handke nicht erwähnt, sie schwingt aber als Kontext des zitierten Bruchstücks mit. Bezeichnend ist die Notwendigkeit dieser Abgrenzung. Von Nietzsche auf Handke, von Zarathustra auf Nova übertragen: die Frage, ob es sich bei dem dramatischen Gedicht um eine »Predigt« handelt, wie der Spiegel-Kritiker seinerzeit meinte (vgl. Jenny: »*Abmessend-wissend, seid himmelwärts*«), stellt sich, ob man will oder nicht.

In einer Aufzeichnung aus der Zeit, als Handke an *Über die Dörfer* arbeitete, betont er, seinen Gegenstand nicht nur »episch feststellen« zu wollen, sondern seinen Feststellungen dessen, was gilt oder zu gelten habe – oft sind es Naturdinge und einfache Dinge des Gebrauchs oder, in Zusammenhang damit, bestimmte Haltungen und Verhaltensweisen –, eine Bekräftigung (oder auch Mahnung) hinzuzufügen. (DGB 306) Der Text enthält gestisch hervorgehobene Aussagesätze mit der elementarsten Kopula, die es gibt, dem Zeitwort »sein«: »Das Bergblau *ist* – das Blau der Pistolentasche *ist nicht*«. (ÜD 444) Solche Sätze sind Dekrete mit allgemeinem Geltungsanspruch, wie sie ein Gesetzgeber erläßt, und sie entsprechen dem freien Pinselstrich eines Malers wie Cézanne, der Handke in jener Phase seines Schaffens begleitete, oder der Schöpfungsgeste eines Gottes. Der Text enthält aber auch eine große Anzahl von Imperativen, in deren Häufung die Wiederholungsstrukturen von Sprechstücken wie *Weissagung* oder *Publikumsbeschimpfung* nachklingen: »Blickt in das Fruchtländ und laßt euch nicht die Schönheit ausreden [...]. Erfindet immer neu das Rätsel: betreibt die Enträtselung [...].« (ÜD 446) und so weiter. In späteren Werken Handkes häuft sich hingegen die Frageform. Für die Entwicklung des Autors ist es bezeich-

nend, daß die Vorliebe für mehr oder minder »harte« Sprechakte wie Beschimpfung, Befehl und Aufforderung allmählich vom gestisch wiederholten Akt des Fragens und Zweifelns abgelöst wird. Grammatische Formgebungen dieser Art betreiben nun aber keine Sprach- und Gesellschaftskritik oder tun es nur in zweiter Linie; vielmehr setzen sie ethisch-ästhetische Überzeugungen um, die Handke zu diesem Zeitpunkt, nach seiner »Heimkehr« nach Österreich, zwar nicht ohne Zögern, aber doch entschieden und mit klarer Wirkungsabsicht mitteilt. Die Sprachkritik hat sich in didaktische Rhetorik verwandelt, und diese Rhetorik erinnert an die verspielten, durchaus nicht ironiefreien Predigten von Nietzsches Zarathustra, etwa wenn Nova die Dorfbewohner (und das Theaterpublikum) auffordert: »Klagt nicht darüber, daß ihr allein seid – seid noch mehr allein.« (ÜD 446) Die *Lehre Cézannes* und des südfranzösischen Gebirges, das er immer wieder malte, richtet sich zunächst an den nach seiner Bestimmung suchenden Autor, der sie im nächsten Schritt an seine Leser- und Zuhörerschaft weitergibt. »Die ideale Schreibhaltung«, sagt Handke während der Niederschrift des dramatischen Gedichts zu sich selbst, »ist das "Ich sage euch"«. (DGB 314)

Das zweite Motto stammt von der amerikanischen Rock-Band Creedence Clearwater Revival. Es verweist nicht in erster Linie auf den Inhalt des Songs *Proud Mary*, sondern auf den Geist einer bestimmten, die Pop-Kultur repräsentierenden Musik. »Rolling on the river ...«, diese Wortfolge beschwört ein Ding beziehungsweise einen Ort, der in *Über die Dörfer* archetypische Bedeutung gewinnt: der Fluß. Und das Rollen kann auch auf die Rockmusik als solche bezogen werden; an ihr soll sich der Singsang der entsprechenden Passagen des Theaterstücks orientieren. Ausdrücklich genannt wird im Text allerdings nur das Genre des Blues (ÜD 412), und genau genommen erinnern die langzeiligen, dabei unterschiedlich langen, oft gereimten, mitunter witzig-trivial gereimten (»Liane/Bananen«) Passagen eher an den Rap, eine popmusikalische Form, die um 1980, als *Über die Dörfer* entstand, in der medialen Öffentlichkeit noch kaum präsent war und von Handke sicher nicht wahrgenommen wurde.<sup>1</sup> Das Stück entwickelt dann aber einige textuelle Motive aus diesem Song von Creedence Clearwater Revival, und es bedient sich auch an anderen Erzeugnissen der Popmusik – sogar ein damals beliebter Titel der Disco-Band Boney M. taucht in dem collagehaften Sammelsurium auf. Der zweite Teil des dramatischen Gedichts, der mit einem Fest vor einer Bauhütte endet, greift die in der kurzen Ballade von CCR besungene Situation eines Arbeiters auf, der einen *good job in the city* aufgegeben hat, nachdem er sich *every night and day* hatte plagen müssen. Handkes Bauarbeiter sind genau solche Leute, und Gregor, sein Alter-Ego, das auch im Stück als Autor auftritt, ruft sie dazu auf, ihr Sklavendasein abzulegen, ohne ihren proletarischen Status zu verleugnen. Der Bruder Gregors ist wie der Ich-Erzähler von *Proud Mary* ein Wanderarbeiter, der auch in Übersee gearbeitet hat und an den Bruder des Ich-Erzählers von Handkes Roman *Der kurze Brief zum langen Abschied* erinnert. Im dramatischen Gedicht paaren sich, wie so oft bei Handke, Popkultur und hohe literarische Tradition, und die Figuren, durchwegs von niederem sozialem Rang, werden mit der Erhabenheit einer neuen Weltbeschwörung konfrontiert.

Eine der oft zitierten, mittlerweile geradezu berühmten Stellen, die Handkes Verhältnis zu den Dingen veranschaulichen soll, ist jenes auf zwei Seiten mehr besprochene als geschilderte »Erlebnis« von Gregor Keuschnig, das darin besteht, daß drei Dinge »zusammenrücken« und aus eher unansehnlichen »Gegenständen« zu »Wunderdingen« werden. (DSE 81-83) Ein Kastanienblatt, ein Stück von einem Taschenspiegel, eine Kinderzopfspanne – alle drei kann man leicht auf einem beliebigen Kinderspielplatz finden, vielleicht sogar in dieser Kombination. Daß Handke sie überhaupt nennt, macht diese Passage seines Romans noch nicht bemerkenswert; in seinen Büchern findet man zahllose Dinge, auch und gerade unscheinbare. Das eine der drei genannten ist nicht einmal ein Ding, sondern Bruchstück eines Dings, schon verbraucht, kaum noch in der Lage, seinen Dienst – ein Gesicht widerspiegeln – zu erfüllen. Bemerkenswert ist ihr Zusammen-

<sup>1</sup> Mehr als zwanzig Jahre später, in der Wiener Uraufführung des 2003 geschriebenen *Untertagblues*, ließ Regisseurin Friederike Heller die Schauspieler dann kräftig rappen.

rücken und die Erklärung dieser wohl nur in der Phantasie des Helden tatsächlich stattfindenden Bewegung zum »Erlebnis« sowie der Versuch, dem Erlebnis eine allgemeine Gültigkeit zu verleihen. Das Wahrgenommene wird so zur »IDEE eines Geheimnisses, die für alle da ist.« »Idee«, dieses Wort grenzt Keuschnig vom Wort »Begriff« ab, indem er eine Lektürespur wachruft. Emsige Interpreten haben das Zitat Walter Benjamin zugeordnet; wichtig scheint mir, daß das Wort »Idee« auf das griechische *eidos* zurückgeht, das zunächst nichts anderes als »Bild« bedeutet und von Platon verwendet wurde, um seine Lehre von den Urbildern zu formulieren. Sinnliche Wahrnehmung und theoretisches Denken sind in dieser, nun ja: Begrifflichkeit noch nicht so streng geschieden, wie dies in der neueren Geistesgeschichte, zumal in der deutschen, der Fall ist. Die drei Wunderdinge werden bei Handke zu Urbildern, und zwischen ihnen zeigt sich ein Zusammenhang, der zuletzt alles umfassen, alles durchwirken und durchwehen kann. »Das Kastanienblatt, die Spiegelscherbe und die Zopfspange schienen noch enger zusammenzurücken – und mit ihnen rückte auch das andere zusammen ... bis es nichts anderes mehr gab.« Es gab nichts anderes mehr, das muß wohl heißen: alles, nicht nur die drei Dinge, wurde nun von der Idee, dem Urbild, erhellt und geeint. In gewisser Weise stößt Keuschnig bei seinem Erlebnis auf die Idee der Idee, über die sich weiter nichts sagen läßt, als daß sie Zusammenhang stiftet.

Die drei Wunderdinge liegen mehr oder minder zufällig auf dem Pariser Kinderspielplatz, an den der Flaneur Keuschnig ebenso zufällig geschwemmt wird. Eine »sachliche« Betrachtungsweise würde den Befund ergeben, daß die Wahrscheinlichkeit, an einem solchen Ort Baumblatt, Zopfspange und Spiegelscherbe versammelt zu finden, groß ist. Dieses Nebeneinander folgt einer menschlichen, urbanen, pragmatischen Alltagslogik. Wenn ein Handkescher Held sich auf die Suche nach Welt-Räumen macht, geht es ihm aber weder um die urbane noch um die natürliche Ordnung der Dinge (auch in Vegetationen und Gesteinsformationen gibt es, wie jeder Hobby-Gärtner und jeder Erdkundler weiß, gesetzmäßige Nachbarschaften), sondern um eine neue, eine poetische Ordnung, die das Subjekt erstmals wahrnimmt oder durch seinen Blick erst erzeugt. In seinen depressiven Phasen erscheint Keuschnig die »Welt« als Chaos, als Wirrmis einer Fülle von Dingen, deren Formbildungen ihm verschlossen sind. In der Epiphanie und/oder der Entrückung ersteht jeweils erst diese poetische Welt. Ähnlich wie bei Heidegger entzieht sich das Sein, während es zugleich seine Öffnung oder Lichtung verspricht. Die Dramatik des Erzählens beruht weniger auf einer die Subjekte betreffenden, von ihnen hervorgebrachten Geschichte als auf dem Hin und Her zwischen Verschleierung und Entschleierung, Abgestumpftheit und – ein Zentralwort Handkes – Begeisterung. Im Wort »Begeisterung« schwingt »Beseelung« mit: der poetische, das heißt schöpferische Betrachter ist einer, der die Welt erweckt (und sich von ihr erwecken läßt). Die zunächst unscheinbaren Dinge beginnen zu »scheinen« und werden in diesem Schein zu Archetypen, die den Zusammenhang zwischen Vereinzelttem, scheinbar Zusammenhanglosem bewirken. Diese Dramatik führt Handke dazu, nach Möglichkeiten der Dauer und ihrer Darstellung zu suchen. Sorger, der Geologe, fragt sich in der Erzählung *Langsame Heimkehr*, warum die erhellende Geborgenheit immer nur für kurze Momente Wirklichkeit wird. »Aber warum wurde gerade seine aus dem innersten Selbst bis hin zur äußersten Welt sich aufschwingende Sehnsuchtskraft, indem sie ihn Einzelnen und das Weltganze ein für alle Male zusammenhalten wollte, sofort gefolgt von einem bleichen, lautlosen Blitzstrahl, in welchem das so stark Ersehnte leicht, fast sanft wiederum von ihm wegrückte und dabei vor sich die Leere eines erdumspannenden Todesstreifens zeitigte, der ihn schwächte und jäh in sich selbst zurücktaumeln ließ?« (LH 209) Bei Heidegger steht »der Mensch« im Kreuzungspunkt des Gevierts, als das der Philosoph das Weltganze beschreibt; bei Handke ist es das einzelne Subjekt, der Held der Erzählung. Die Frage Sorgers drückt Ratlosigkeit aus und bleibt hier, am Ende des Buchs, ohne Antwort. Der eigentliche Vollzug der Heimkehr wird auf die kommenden Werke Handkes verschoben, und es bleibt zweifelhaft, ob sie überhaupt je zu einem Ende kommen – »existentiell« formuliert: ob sich das Sein je vollständig und dauerhaft eröffnen und eine Beruhigung der subjektiv erfahrenen Dramatik eintreten kann.

Keuschnigs Erlebnis der wahren Empfindung – schon im Buchtitel sind Denken und Sinnlichkeit zusammengeschlossen – ist tatsächlich maßgebend für die Ästhetik der Dinge, wie

Handke sie in jenen Werken entfaltet, die sich an Autoren wie Goethe und Stifter orientieren und die Überwindung einer Lebens- und Schreibkrise zum Ausdruck bringen; einer Krise, die 1978 akut wurde, deren Vorgeschichte aber in *Die Stunde der wahren Empfindung* zu spüren ist und ihre Anfänge womöglich beim Selbstmord der Mutter hat, den der Autor in *Wunschloses Unglück* – man kann durchaus sagen: analysiert hat. In *Die Stunde der wahren Empfindung* hört Keuschnig einmal auf der Straße die französische Floskel *c'est normal*, und er denkt: »Ja, alles war elendig normal. Ein Wallfahrtsort fiel ihm ein, der Maria Elend hieß.« (DSE 25) In seinem Vortrag über den *Ursprung des Kunstwerks* benennt Heidegger das Herausrücken des Gewöhnlichen (oder Normalen) aus seiner Gewöhnlichkeit (oder Normalität) als Wesensmerkmal des Kunstwerks.<sup>2</sup> (UK 54) Die Entrückung ist, wie so viele Wörter in Heideggers Sprachgebrauch, zunächst ganz wörtlich zu verstehen. Einen ähnlichen Ruck beschreibt Heidegger in *Sein und Zeit*, wenn er die Loslösung vom »Gerede« und seiner »Selbstverständlichkeit und Selbstsicherheit« als Bedingung einer »Entschlossenheit«, in der sich das »Dasein eigens aus der Verlorenheit in das Man zurückholt zu ihm selbst.« (SuZ 170 bzw. 268) Handke hat nach der Abfassung von *Die Stunde der wahren Empfindung* (mit dem vorhin besprochenen Offenbarungserlebnis in seiner Mitte) versucht, solche Entrückungsmomente festzuhalten und zu sammeln und ihnen eine Art von Fundament zu geben, das er mitunter als »Gesetz« bezeichnet, in *Die Lehre der Sainte-Victoire* in Anlehnung an Stifters »sanftes Gesetz«. Das Wort »Entrückung« hat zwei verschiedene Bedeutungsrichtungen, je nachdem, ob man mehr die Subjekt- oder die Objekt-Seite, die Ich- oder die Welt-Seite im Blick hat. Die Welt wird aus ihrer Gewöhnlichkeit und Verschleiertheit, das Sein aus seiner Verborgenheit und Vergessenheit geholt; die Welt kann welten, das Seiende sein, die Dinge dingen – solches geschieht Heidegger zufolge vorzüglich im Werk, und wenn man geneigt ist, sich auf diese Art des »Andenkens« einzulassen, wird man bei Handke eine Vielzahl von Beispielen dafür finden. Die Frage ist allerdings, ob es Heideggersche Dinge sind, die bei Handke ins Offene treten, oder doch andere, eben Handkesche. Die Offenbarung der Dinge, dies die subjektive Seite, entrückt den Wahrnehmenden aus seinem stumpfen Ich – dem »Man«, wie es in *Sein und Zeit* genannt wird – hin zu einem anderen, offeneren, bei Handke oft gleichbedeutend mit: freudigeren Dasein, dessen Problem darin besteht, daß es zunächst auf den einzelnen Augenblick beschränkt ist, wie das Einzelding aus dem wirren Ganzen heraustreten muß, damit die Bewegung des Zusammenrückens überhaupt stattfinden kann.

Welches die Dinge Heideggers sind, ist schnell gesagt, denn ihre Zahl ist gering: Krug, Schu-  
he, Tempel, Steg, Pflug; dazu noch die »bloßen Dinge« wie der Granitblock, auch der römische  
Brunnen, den ein Gedicht von Conrad Ferdinand Meyer beschwört (er bildet einen seltsamen  
Fremdkörper in Heideggers Vortrag von 1935); und Werkzeug, aber welches, wird gar nicht ge-  
sagt (auch die Bauernschuhe, das Schuhzeug, scheint Heidegger unter diesen Begriff zu fassen).  
Jedenfalls sind es Dinge einer bäuerlichen Welt, und die Bilder, die der Denker mit wenigen Pin-  
selstrichen entwirft, sind alles andere als üppig. Es ist eine Gegenwelt zur Großstadt mit ihrer  
Unübersichtlichkeit, ihrer Menschenmenge, ihren Automaten, ihren Verwinkelungen und Überla-  
gerungen; eine ganz andere Welt als die, in der sich Gregor Keuschnig bewegt. Der amerikani-  
sche Kunsthistoriker Meyer Schapiro hat darauf hingewiesen, daß Heidegger Van Goghs Bildnis  
der Schuhe, die ihm als Beweisstück seiner Kunsttheorie dienen, »falsch« interpretiert hat: sie  
seien keine Arbeitsschuhe, sondern eher Stadtschuhe, die keiner Bäuerin – warum hat Heidegger  
keinen Mann, keinen Bauern gewählt? Dieser Frage wäre ebenfalls einmal nachzugehen – gehö-  
ren, sondern Van Gogh selbst. Jacques Derrida hat einige Jahre später diese beiden Sichtweisen,  
die des deutschen Philosophen mit ländlich-katholischer Herkunft und die des jüdischen, in New  
York aufgewachsenen Emigrantenkindes, einander gegenübergestellt und die (recht simple und  
zweifellos zutreffende) Beobachtung hinzugefügt, es handle sich um zwei linke Schuhe, die zur  
Feldarbeit kaum geeignet seien. (Vgl. Batchen: *Van Goghs Schuhe*) Derrida zieht daraus mannig-

<sup>2</sup> Heideggers Definitionsversuch ist Šklovskijs Konzept der Verfremdung und Deautomatisierung erstaunlich nahe. Vgl. Šklovskij: *Kunst als Verfahren*, S. 6-35.

faltige Schlußfolgerungen; in unserem Zusammenhang genügt es festzustellen, daß sich Heidegger um die konkrete Gestalt des Kunstwerks gar nicht kümmerte, vielmehr beschreibt er ohne viel Rücksicht auf das Gemälde den Archetypus einer Bäuerin in einer nicht gerade modernen, eher archaischen Welt, wie er auch einen Tempel evoziert, der auf das antike Griechenland zurückweist und mich hier in Japan an einen der vielen Shinto-Schreine erinnert, die sich in ihrer jeweiligen Natur-Umgebung meist eher verbergen, als daß sie aus ihr hervortreten.

Sosehr Heidegger sich bemüht, eine Form des Andenkens und Seinlassens an die Stelle kausalen oder empirisch beschreibenden (»vermessenden«) Denkens zu setzen, so wenig ist er bereit, sich auf die sinnliche Konkretetheit der Einzeldinge einzulassen. Und das unterscheidet seine Ausführungen von jener anschauenden Denkweise, zu der Handke, nicht ohne heftige innere Kämpfe, in den siebziger Jahren fand. Zum Teil mag es dem unterschiedlichen Status von Dichten und Denken geschuldet sein, daß Handke immer wieder Dinge festhält, die nicht in einem größeren Ganzen aufgehen, Dinge ohne Bezug zu einem übergreifenden Sinn, wie ihn die Seinsphilosophie verfolgt. Dinge sind einsam, aus sich heraus können sie nicht in Bewegung treten. Erst der Mensch, der je Einzelne, rückt sie ins Geviert, ins Gehege, ins Offene, auch wenn er glaubt, daß sie selbst »sich« eröffnen. Sie kommen erst in Gesellschaft, wenn jemand, ein Gregor zum Beispiel, sie zu seinem Gegenstand macht. Francis Ponge hat den größten Teil seiner Schaffensenergie darauf verwandt, sich in die Dinge hineinzusetzen und sie »auszudrücken« bzw. ihre ur-eigene Sprache ins Textuelle überzuleiten. In manchen Augenblicken gelingt es ihm, etwas wie ein inneres Leben der Dinge und ihr Zusammenwirken glaubhaft zu machen, freilich immer an der Grenze zum fundamentalen Sprachzweifel: seine späten Texte sind Dokumente des Scheiterns. (Vgl. Ponge: *Malherbarium*) Am ehesten gelingt ihm die Identifikation mit der »stummen Welt« bei Pflanzen, deren Ding-Status fraglich ist.

Die größte Zahl von Einzeldingen in ihrer Konkretion, in den Klein-Zusammenhängen überschaubarer Nachbarschaft, als Paare oder verwandelt von einer Identität zur nächsten, findet man in Handkes Aufzeichnungsbüchern. Vom Autor über Jahrzehnte hinweg geführt, sind sie Ausstellungsorte für Dinge (in zweiter Linie auch für Gedanken) in wechselnden Ordnungen, zuweilen auch nur als Sammelsurium. In einem als familiäres Amageddon, als Endkampf zwischen Gut und Böse, zwischen Verfall und Erneuerung angelegten Stück wie *Über die Dörfer* erscheinen sie als Exempla bald im Guten, bald im Schlechten. Das Herausheben der Einzeldinge aus ihrer unübersichtlichen Umwelt, um sie in eine neue Verbindung zu stellen, wirkt fast routiniert – Handke sollte später, in den Anfangspassagen von *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, eine Selbstkritik des virtuos gewordenen Abrufens von Epiphanien formulieren, ohne das Projekt, einen Raum neuer Schönheit, grundsätzlich aufzugeben. Die »neue Welt« im Alltäglichen (MJN 25) verweist auf die neuen – oder neu-alten – Werte, die Nova im dramatischen Gedicht verkündet, und weiter zurück auf Keuschnigs Erweckungserlebnis. »Wer sagt denn, daß die Welt schon entdeckt ist?« lautet Gregor Keuschnigs rhetorische Frage an sich selbst (DSE 81); der Sinn dieses Satzes ist eine Aufforderung im Stil von Novas poetischem Imperativ: »Entdecke die Welt, entdecke sie neu!« In der *Niemandsbucht* erklärt der Autor (im Sinne einer Deklaration, und zwar einer wiederholten): »Die Erde ist längst entdeckt. Aber immer noch werde ich dessen inne, was ich für mich *Die Neue Welt* nenne.« (MJN 25) Zu den alltäglichen Dingen, die Handke immer wieder hervorhob und, mit Heidegger gesprochen, ins Werk setzte oder, ohne Heidegger gesprochen, in den Ausstellungsraum stellte, sind Blätter; Blätter verschiedenster Bäume, Blätter verschiedenster Form, in verschiedenstem Zustand, im frischen Frühling oder als herbstliches Laub. Blätter – dieses alte poetische Kleinstmotiv, man denke etwa an Rilkes *Herbsttag*. Handke erprobt an ihnen ein ums andere Mal seine Beschreibungskunst, die ihn als Verwandten des von ihm übersetzten Francis Ponge zeigt. Womit unweigerlich die darstellungsphilosophische Frage berührt ist, die auch Ponge umtrieb: Kann/darf/soll der Dichter »seinen« Gegenstand beschreiben, anrufen, sein lassen?

*Über die Dörfer*: »Dort zittert das Wasser in einem Baumblattrichter und wirkt zurück als größerer Herzschlag, so daß Sie schließlich die Arme heben.« (ÜD 396) Der Satz ist eine Anrede in der Höflichkeitsform, er wird auf oder vor einer Baustelle geäußert, also an einem Ort, der

zunächst, wie so viele »Handke'sche« Orte, wenig Schönheit verspricht. Gregor, der heimkehrende Autor, wendet sich respektvoll an die Verwalterin, eine ältere Frau, von den Arbeitern auch »Mütterchen Bauhütte« genannt. Zugleich zieht der Satz einen weiteren Kreis, er richtet sich letztlich, wie so viele Sätze des Stücks, an die »Leute von hier«. Er benennt eine Form und beschreibt das Ding somit recht genau; genauer, als dies etwa im erwähnten Rilke-Gedicht der Fall ist, wo die Verwendung des Motivs – »Blätter« im Plural – zur Erzeugung der Herbststimmung beiträgt. An die über den Gegenstand zunächst nicht hinausweisende Genauigkeit schließt sich dann aber, immer im sprachlichen Mikrobereich, eine jener Verwandlungen kraft Phantasie, die Handke oft, und im Verlauf der Entfaltung seiner persönlichen Poetik immer mehr, der Beschreibungsanstrengung – dem Versuch, der Wirklichkeit gerecht zu werden – hinzufügt. Das Zittern des Wassers wird Herzschlag; noch knapper, formelhaft gesagt: Wasser wird Blut. Es ist kein Abweg, hier an die Wandlung in der katholischen Messe zu denken. Christus hat Wasser in Wein verwandelt, bei der Feier der Gläubigen verwandelt »sich« mit göttlicher Hilfe der Wein in Christi Blut. In der *Lehre der Sainte-Victoire* beschreibt Handke einen Kelch an einem ausgezeichneten Ort, dem Tabernakel, in seinem Umraum, der Pfarrkirche. Das Allerheiligste, fügt er hinzu, sei ihm als Kind als das Allerwirklichste erschienen. Es ist ein Ding, das wie der Krug Heideggers um sich herum eine Gemeinschaft erzeugt, also die Leute auf sich hin orientiert, ihnen Orientierung gibt. »Ich will es beschreiben, denn es gehört hierher«, betont Handke. Der Kelch der Verwandlung gehört als Ding wie auch als Metapher in den Zusammenhang einer neoklassischen Ästhetik, für die Handke die Malerei Cézannes zum Maßstab nahm. (DLS 66) Die Angesprochenen, prophezeit Gregor im dramatischen Gedicht, werden schließlich die Arme heben: das heißt, das Naturding bzw. das Element, das sich in ihm sammelt, wird dem Menschen neues Leben schenken. Die Natur gilt den Handkeschen Helden – Keuschig, Sorger, Loser – als Vor-Bild, dem sie nachstreben und das sie, insofern sie Schöpfer sind (der Ethik Novas zufolge ist jede Arbeit, jede Tätigkeit als Schöpfung im Sinne der *poiesis* anzusehen), nachschaffen im Sinne eines Neuschaffens, einer Entsprechung, einer Formfindung/Formgebung.

Einer der Räume oder, genauer gesagt, ein Winkel im Museum der Dinge, das *Die Geschichte des Bleistifts* darstellt, ist einer Serie von Blättern vorbehalten (die Freude an der Auflistung hat sich Handke von seinen sprachexperimentellen Anfängen her bewahrt): »Ein Blatt schwebte so langsam hernieder, daß es in der Luft zu stehen schien. Ein anderes plumpste zu Boden. Manche Blätter fielen sozusagen verzögert, als hangelten sie sich eine Leiter herunter. Andere drehten sich, mit dem Stengel voran, im Fallen um sich selber. Die Blätter mit Löchern stürzten schneller, ohne Umstände. Die Akazienblätter hatten die gleiche Form wie die Federwolken dahinter. Himmel und Erde wurden eine Kurve, in die ich mich legen konnte«. (DGB 58) Dieses kleine Prosastück enthält in nuce jenen Geist epischer Weite, der in *Langsame Heimkehr* weht, wo er gleichsam von den Landschaftsformen entgegengenommen wird, und später dann in den umfangreichen, sprachlich lockeren, luftigen Prosabüchern zur vollen Entfaltung kommt. Handke schildert unmerkliche Ereignisse, Minidramen sozusagen, »burleske, winzige Abläufe« (LH 13), die in der Natur stattfinden, um zuletzt eine Apotheose zu beschwören, in welcher dank einer Formwiederholung der große Zusammenhang entsteht. »Himmel und Erde wurden eine Kurve« – eine andere, schönere, vielversprechende Formulierung für die asketische Formel »Welt weltet«, die bei Heidegger Weite und Offenheit evoziert. »Das Ding dingt Welt«, und zwar in einem »Spiegel-Spiel« (Ding 173): treffender Name für das, was sich in Handkes Minidrama zwischen Blatt und Wolke abspielt. Zwischen Erde und Himmel, um die beiden Säulen des Gevierts beim Namen zu nennen. Bei Handke kommt mindestens auch die dritte Säule ins Spiel, der Mensch in Gestalt des Ichs. Die Welt bietet mit ihrer Wölbung (»Kurve«) dem zu seinem Dasein entschlossenen und folglich in die Welt entrückten Ich ein Heim, einen Schutzraum, der sich überallhin erstreckt.

Mütterchen Bauhütte, die alte, stets mit Kopftuch auftretende Dörflerin, erinnert sich nicht ohne Nostalgie an ihre Kindheit und, insbesondere, an den Bildhauer, von dem sie die »weltweiten Augen« gleichsam übernommen habe. »Im Frühnebel standen die parallelen Stangen der Heuharpfen und gingen als Pfeile in Richtung Sonnenaufgang. Im Herbst strahlten die Äpfel in

den blattlosen Bäumen als anstoßbereites Billardspiel. Die gekreuzten Getreidegarben bildeten unser herrschaftliches Gemeinschaftszelt.« (ÜD 397)

Heuharpfen, Äpfel, Getreidegarben: einfache, urtümliche Dinge einer bäuerlich geprägten Landschaft. Das Wort »Heuharpfen« ist ein Austriazismus, das Ding, eine primitive Scheune oder Überdachung, die das Heu vor Nässe schützt, verweist fast sinnbildlich auf Kärnten, besonders auf seinen slowenischen Teil, die Herkunftsgegend Peter Handkes. Die Baustellenverwalterin beschwört an jedem der drei Dinge eine Verwandlung von unterschiedlich starker metaphorischer Kraft (viel häufiger als das vergleichende »wie« gebraucht Handke das identitätstheischende »als«). Ein wenig aus der Reihe tanzt an dieser Stelle das »Billardspiel«, das zwar in der alten bäuerlichen Welt nicht vorkam, wohl aber in der Zeit, als Handke heranwuchs, eine neue, bei Jugendlichen beliebte, eher kleinstädtische als dörfliche Vergnügungsmöglichkeit darstellte. An anderen Stellen des dramatischen Gedichts wird das Nebeneinander von urtümlichen und »modernen«, einer technikbestimmten Umwelt zugehörigen Gegenständen deutlicher. Die bäuerliche Welt, die Heidegger in seinem Vortrag über den *Ursprung des Kunstwerks* beschwört, bleibt von technischen Neuerungen und urbanen Elementen gänzlich verschont. Es ist wohl die Welt, die er Ende des 19. Jahrhunderts als »Mesnerhub« im erzkatholischen Meßkirch erfuhr (erinnert sei auch daran, daß Heidegger zunächst Theologie studierte). Rüdiger Safranski skizziert sie kurz, aber eindringlich mit diesen Worten: »Die Welt der Kindheit – das ist das kleine geduckte Mesnerhaus am Kirchplatz gegenüber der mächtig aufragenden Kirche St. Martin. Der Platz öffnet sich zum Fürstenbergischen Schloß hin, erbaut im 16. Jahrhundert. Die Kinder konnten durchs große Portal in den Innenhof und weiter in den Schloßpark vordringen bis zum Hofgartentor am anderen Ende, wo die freie Landschaft mit dem Feldweg beginnt ...« (Safranski: *Meister*, S. 20) Ein nostalgischer Hang zur Kindheitswelt, wahrscheinlich ohnedies ein allgemeinmenschlicher Zug, klingt bei Heidegger ebenso wie bei Handke mit. Den Ursprung zu denken, hat sich Heidegger zur Lebensaufgabe gemacht, und Handke verwendet einen Gutteil seiner schöpferischen Energie auf ein ähnliches Unterfangen.

Handkes Mütterchen Bauhütte kommt nach ihren Dingbeschwörungen noch einmal auf die Figur des Künstlers zu sprechen. Nicht ganz klar ist, ob es sich um den bereits erwähnten Bildhauer handelt; ihr Satz ließe sich ohne weiteres auf Cézanne beziehen: »allgegenwärtig hier im Gebiet war dann der Künstler, einte die Dinge, gab dem ganzen Tal seinen Zug ...« (ÜD 398) Vom einheitsstiftenden Zug, der auf Cézannes Gebirgsbildern wahrzunehmen sei, spricht Handke in der *Lehre der Sainte-Victoire*, von einer »Verwandlung und Bergung der Dinge« (DLS 66) jenseits allen Detailrealismus. Heidegger schreibt in einem späten Text, eigentlich einem Gedicht: »Im Spätwerk des Malers ist die Zwiefalt von Anwesendem und Anwesenheit einfältig geworden, "realisiert" und verwunden zugleich, verwandelt in eine geheimnisvolle Identität.« (*Fragment* 342) Ganz schlicht gesagt: Cézanne ist es gelungen, die ontologische Differenz aufzuheben (zu überwinden oder zu »verwinden«) und damit einen Horizont vorscheinen zu lassen, auf den die gesamte Philosophie Heideggers zuläuft, ohne die Hoffnung und den Anspruch, diesen je zu erreichen. Nur im Werk, oder genauer: im *Meisterwerk* waltet und weltet das Sein. Das Falten des Zwiefältigen könnte uns an Deleuze erinnern, an sein von Leibniz übernommenes Konzept der »Falte«. Die konzeptuelle Vorstellung des »Zugs« – Heidegger gebraucht manchmal das Wort »Grundzug« – ist eine andere, mit der »Falte« verwandte Weise, die Einheit (oder »Einfalt«) des Vielfältigen zu denken, ohne dieses auf jenes zu reduzieren.

Die Gegenwart, in der Handkes Dorf-Armageddon spielt, trägt zahllose Spuren des Verfalls jener ursprungsnäheren Kindheitswelt, die die Baustellenverwalterin in sich trägt. Einen Beitrag zum Verfall leistet der Tourismus, der in Kärnten bekanntlich seit einem halben Jahrhundert grassiert. Mütterchen Bauhütte weist darauf hin, daß der Höhenweg jetzt »ein Lehrpfad für unsere Gäste« ist und jede Baumart ein Namensetikett trägt, und daß auch vor den alten Bildstöcken »gleichförmige Bilder« aufgestellt sind. (ÜD 398) Die urtümlichen Dinge sind selten geworden, und die Tourismusindustrie wirbt auf perverse Weise mit ebendieser Seltenheit, zu welcher die Technisierung in der Nachkriegszeit den entscheidenden Beitrag geleistet hat. Aufgabe des Touristen ist es heutzutage, die wenigen noch von einer Aura (oder Patina) umgebenen Dinge tech-

nisch zu reproduzieren: »Fotografieren Sie hier die typischen Heuharpfen, da es nicht mehr sehr viele davon gibt!« Diese Aufforderung stammt nicht etwa von Handkes Nova, sie steht auf der Homepage des »offiziellen slowenischen Tourismus-Portals« [www.slovenia.info](http://www.slovenia.info).

Ein den Heuharpfen verwandtes Ding ist der Milchstand, der in Handkes Werk von den *Hornissen* über *Die Wiederholung* bis zum *Untertagblues* immer wieder vorkommt und gleichfalls zu den Sinnbildern des österreichisch-ländlichen Raums gehört. Der Milchstand ist als unauffälliger Gebrauchsgegenstand gegen jede Vereinnahmung durch den Tourismus gefeit, außerdem gehört er wie das Billardspiel oder die Jukebox zu einer Epoche, in der die ländlichen Gebiete von der Modernisierungswelle der Nachkriegszeit erfaßt wurden, ohne dieser schon ganz unterworfen zu sein. Auf dem Baustellenfest evoziert die Verwalterin einen Thingstein, wenn auch in negativem Modus. Das Thing, so die althochdeutsche Schreibung des Nomens »Ding«, ist ein Versammlungsort in germanischer Zeit. Heidegger gebraucht die alte Schreibung in seinem Vortrag *Bauen Wohnen Denken*, um zu zeigen, inwiefern das »gebaute Ding« Brücke – wie auch der Krug und letztlich alle von ihm genannten archetypischen Dinge – eine versammelnde Kraft besitzt (wobei es in Hinblick auf die Brücke wohl genügen würde und angemessener wäre, von »Verbindung« zu sprechen). (BWD 147) »Thing« will sagen, daß die »echten« Dinge im Geviert stehen beziehungsweise dieses eröffnen. Etymologischer Rückgang, das Entlanghanteln an der semantischen Gewordenheit der Sprache, wobei Assonanzen oft hilfreich sind, aber auch auf Abwege führen können – diese Schreib- und Denktechnik geht parallel mit dem »Erschließen« des ursprünglichen Wesens der Dinge. Auch in *Über die Dörfer* werden solche Rückgänge unter Klagen über den gegenwärtigen Verfall inszeniert, während Nova und der Autor einen neuen Anlauf auch und gerade bei ursprungsfernen Dingen nehmen und die Vermischung mit alten, auratischen Dingen nicht nur tolerieren, sondern fördern. Die »Kilometerpauschale«, die sich ostentativ auf die »Sternenspirale« reimt, ist zwar kein Ding, sondern ein Aspekt der Arbeitsverhältnisse, in denen Gregors Bruder steht; sie verweist auf den Beton, der auf der Baustelle hergestellt wird und dem Handke als industriell erzeugtem Stoff Sympathie entgegenzubringen versucht, wobei die Erinnerung des Kleinhäuslersohns an die noch eher handwerkliche Betonmischmaschine mitspielen mag. Der Kirschbaumstamm ist von »jahrzehntdicken Kinoplakaten« (ÜD 414) verdeckt – das »jahrzehntdick« eine kräftige Übertreibung! – und evoziert so ein weiteres Mal den ländlichen Raum, in den sich die Vorboten von neuen, letztlich globalisierend wirkenden Kommunikationstechniken schieben. Das Kino, bevorzugt das Landkino und das Vorstadtkino, ist einer jener Orte, die im Werk Handkes sinnbildliche Bedeutung erlangen. In Heideggers »reinem« Ursprungsdenken hat es naturgemäß nichts verloren; ebenso wie die Kleideranprobierkabine, die für Sophie, Gregors Schwester, ein Ort ist, »wo du dich umgehend wohlfühlen konntest und ein frisches Bild von dir bekamst« (ÜD 420), oder die bei Handke immer wieder zu gleichsam mythischen Ding-Orten werdenden Omnibusse, die einer frühen, noch nicht vom PKW beherrschten Phase der allgemeinen Motorisierung angehören. In *Die Morawische Nacht* erzählt der »ehemalige Autor« von einer Fahrt im ehemaligen Jugoslawien, genauer: in einer serbischen Enklave, mit einem »altertümlichen Bus«, einem »ausgedienten Postomnibus aus Österreich, lang vor der Zeit der automatischen Türen, getönten Scheiben und verstellbaren Sitzlehnen«, einer »Spende des Nachbarlands nach dem letzten Krieg«, also gegen Ende des 20. oder schon im 21. Jahrhundert. (MJN 69) Gegenstand der Nostalgie ist hier nicht irgendeine vage Vorzeit, sondern Handkes Kindheitszeit, als die Technik selbst, so erscheinen die Dinge jedenfalls im Rückblick, liebenswert war und noch einen freien Blick auf die Welt zuließ.

Die Dingwelt Handkes ist eine eigentümliche Mischung von Konkretem, das sich über die sprachliche Benennung hinaus – jede mitteilende Formulierung, zum Beispiel im Gebrauch des Worts »Blatt«, verallgemeinert zwangsläufig eine Erfahrung – kaum auf übergeordnete Kategorien beziehen läßt und ein bloßes Vergnügen am je Besonderen ausdrückt und mitteilt, von Sinnbildern, die auf reale Dinge in einem raum-zeitlichen Koordinatensystem verweisen (in *Über die Dörfer* ist es das südliche Kärnten zwischen 1950 und 1980) und beim Leser, der diesen Zeitraum durchlebt hat, recht genaue Wiedererkennungseffekte bewirken, und von Archetypen (oder »Ideen« im weiter oben definierten Sinn), die derlei Konkretionen überwinden, ohne zu Begriffen

jenseits der Anschaulichkeit zu werden. Daß Handke sich oft scheut, den Figuren und Orten Eigennamen zu geben, hängt nicht nur mit einer Scham des Benennens, sondern auch mit diesem Streben nach archetypischen, eine Langzeitdauer einfordernden Bildern zusammen. »In jedem Satz, den ich schreibe, sollte ein Fluß auch "der Fluß" sein, der Himmel "der Himmel". (Wie ist das aber bei einem Auto usw. möglich?)« (DGB 298) Antwort auf die Frage zwischen den Klammern: Bei einem Auto ist es in der Handkeschen Welt schwer möglich, wohl aber bei einem Omnibus. Und zwar deshalb, weil der Omnibus im Unterschied zum Auto ein Ding ist, das Sammlung und Versammlung ermöglicht. Auf dem Höhepunkt der Verfallskrise im dramatischen Gedicht werden solche in höherem oder geringerem Grad archetypischen Dinge – die Grenze zwischen Archetypik und Nostalgie ist notwendig unscharf – beschworen, ihre Aktualisierung oder, mit einem Wort, das für Handke in den achtziger Jahren an emphatischer Bedeutung gewinnen sollte, ihre Wiederholung scheint ein für allemal ausgeschlossen. Es sind, wesensgemäß und wie bei Heidegger, nur wenige Dinge: der Fluß, der Milchstand, der Dorfkrug. (ÜD 440) Der Fluß ist ausgetrocknet, der Milchstand abgerissen (ob er rechtzeitig fotografiert worden ist?), der Dorfkrug – das zentrale archetypische Ding in Heideggers Aufsatz *Das Ding* – ist ohne Wein (tatsächlich wird in Österreich mehr denn je »getrunken«, aber die Krüge sind verschwunden). Nachdem auf diese Weise die Seinsvergessenheit und Seinsverlorenheit festgestellt ist, wird im chorhaften Wechselgesang auch noch die Erde benannt, in der sich, Heidegger zufolge, die Dinge verschließen: das Gehen auf der Erde wird schwer, vielleicht auch deshalb, weil sie zubetoniert ist und die Menschen daran gewöhnt sind, in ihren Autos zu fahren. Auf dem Höhepunkt des Festes prophezeit Mütterchen Bauhütte, sie werde »auf der "alten Straße" gehen / wo kein Auto fährt« (ÜD 413) – genau diese Ankündigung löst der »ehemalige Autor« in der *Morawischen Nacht* ein, auf eine keineswegs realistische, eher »phantastisch« anmutende Weise, in einem »Tag- und Nachtmarsch«, als er auf der Alten Straße in sein Herkunftsdorf zurückkehrt. »Jene Alte Straße war längst keine Fahrstraße mehr. Das war sie gewesen vor dem Krieg, vor den Kriegen, ein das Land durchschlängelndes helles Schotterband. Danach lief sie, in wechselndem Abstand, neben der neuen, mehr oder weniger geraden Asphaltstraße her.« (MJN 401) Die Großschreibung des Beiworts signalisiert eine Archetypisierung, der Plural »Kriege«, der den zunächst gesetzten, auf einen bestimmten Krieg verweisenden – aber der Verweisungsvorgang wird zurückgenommen – Singular ersetzt, rückt den historischen Zeitraum in eine mythische Ferne und beschwört eine Vorzeit, eine Zeit vor der Geschichte, die ihrem Wesen nach eine Gewaltgeschichte ist, so daß ihr der fiktionale ebenso wie der reale, friedenssehnsüchtige Autor oder Ex-Autor immer aufs neue den Rücken zukehrt. »Der ewige Friede ist möglich«, deklariert Nova am Ende ihrer Apotheose (ÜD 450). Die Vorzeit kann als Zukunft heraufdämmern, die Begradigung der Flüsse und Straßen rückgängig gemacht werden; der Dachstuhl erhält seine leichte Krümmung, seine Rundung zurück.

Gregors Bruder beteuert, er schäme sich nicht der Neubauten, an denen er mitgearbeitet hat; trotzdem vermißt er die Krümmung. Die von Handke (und Heidegger) gerühmten Dinge sind solche, die eine Geschichte haben; es sind Dinge, die altern können. Das Gegenbild dazu sind jene einstürzenden Neubauten, von denen die 1980 gegründete deutsche Rockband den Namen hat (Blixa Bargeld, der Sänger der Gruppe, trat in *Der Himmel über Berlin* auf). Ob die Krümmung und Entgradigung, auch die Entschleunigung der Fortbewegung und der Lebensrhythmen, unter industriellen und postindustriellen Bedingungen aber tatsächlich zurückgenommen werden kann, ist fraglich. In den achtziger Jahren wohnte ich »hinter der Bastille« und ging täglich am gleichnamigen Platz vorbei. Wenn mein Blick auf das alte Gebäude fiel, in dem sich das Restaurant *La Tour d'Argent* befand, dachte ich manchmal an den Satz über die »gewisse Krümmung im Dachstuhl« (ÜD 416), den ich einige Jahre zuvor in der Salzburger Felsenreitschule vernommen hatte: der First des Pariser Gebäudes war, ein Werk der Jahre und Jahrhunderte, merklich gerundet. Die Bauarbeiten an der Opéra-Bastille erforderten den Abriß des Gebäudes, doch die Auflage war, *La Tour d'Argent*, den »Silberturm«, genauso wieder aufzubauen, wie er vorher gewesen war. Aber eine solche Wiederholung ist in Wahrheit gar nicht möglich. Die »modernen« Baumaterialien erlauben zwar einen Schein von Ähnlichkeit, die Handkesche Krümmung wird sich aber

nicht einstellen, auch in hundert Jahren nicht. Die alte Welt ist nur durch Imitate erneuerbar, einige wenige Relikte dienen in ihrer profitorientierten Seltenheit der Tourismus-Industrie, die Vorzeit »überlebt« als Folklore.

Im Grunde genommen laufen alle diese Rasonnements auf ein Lob dessen hinaus, was man im Volksmund »Patina« nennt. Dieses theorieferne Wort, bei dem jeder zu verstehen glaubt, was es meint, ist der Benjaminschen »Aura« verwandt. Eine Patina – im übertragenen, synekdochischen Sinn – können Dinge nur durch eine mehr oder minder lange Geschichte erlangen. Wenn Brecht in seinem Gedicht *Von allen Werken* beteuert, die oft gebrauchten Dinge seien ihm die liebsten, liegt der Grund seiner Begeisterung wohl eher in der Ergriffenheit durch die Patina als in der Liebe zu den Volksmassen. Im Gedicht pulsiert eine vertikale Serie von wohlgeählten Epitheta des Gebrauchs: »abgeplattet«, »abgegriffen«, »niedergetreten«, »abgeschliffen« ... (Brecht: *Von allen Werken*). Im Jargon des Marxismus könnte man sagen, daß Brecht hier den Triumph des Gebrauchswerts über den Tauschwert der Dinge feiert. Hinzuzufügen wäre, daß im postmodernen Zeitalter nicht der Gebrauch schechterdings sondern der gute, der *schonende* Gebrauch zum Kriterium wird. Womit wir wieder bei Heidegger wären. In der westlichen Zivilisation begleitet ein ebenso hartnäckiger wie sinnloser Vandalismus die Überproduktion von Waren. Wenn er einen Sinn hat, dann den, auf den (nicht für jedermann zugänglichen) Überfluß zu verweisen.

Anderen Charakter als die touristische hat jene Seltenheit, die Heidegger beschwört. »Ring und gering« – das althochdeutsche Adjektiv »ring« kann man mit »geschmeidig, fügsam« übersetzen – »ring und gering aber sind die Dinge auch in der Zahl, gemessen an der Unzahl der überall gleich gültigen Gegenstände, gemessen am Unmaß des Massenhaften des Menschen als eines Lebewesens.« (Ding 175) In seiner Heidegger-Auslegung fragte Otto Pöggeler im Jahr 1963: »Läßt die heutige technische Welt noch Dinge zu, läßt diese Welt noch der Welt als dem Geviert von Erde und Himmel, Göttlichen und Sterblichen Raum?« (Pöggeler: *Denkweg*, S. 241) Er weicht einer Antwort aus, indem er, geleitet durch Heideggers *Frage nach der Technik*, dem Wesen der Technik nachspürt, wobei die Frage offenbleiben muß, weil die Seinsgeschichte, wie Heidegger sie sieht, noch nicht entschieden ist und vielleicht nie entschieden sein kann. Verzichtet man auf jene Art der Behutsamkeit, zu der sich Heidegger als gebranntes Kind nach dem Zweiten Weltkrieg durchrang, kann die Antwort auf Pöggelers Frage lauten: Die heutige technische Welt verhindert die seltenen Dinge, in ihr triumphiert die Massenware des Massenmenschen, der es schwer hat, sich seiner warenhaften Verdinglichung als Adressat der Verkaufswerbung zu entziehen. Freilich gibt es eine Gegenbewegung, und diese könnte unter den Bedingungen eines totalitären Konsumismus sogar anwachsen, wahrscheinlich ohne die Aussicht, jemals die Mehrheit der Masse zu berühren. Eine solche Gegenbewegung wollen die Göttin Nova und ihr Priester, der (fiktionale) Autor, anführen: daher die Diskussionen, ob er würdig oder befähigt sei, als Helfer oder gar als Retter zu wirken. In *Über die Dörfer* stellt Handke auf überraschende Weise die Frage nach der gesellschaftlichen Wirkungsmöglichkeit von Literatur und, allgemeiner, von Kunst; Cézanne, der *réalisateur*, dient ihm dabei als Leitfigur. Die Dichter (und Denker) sollen den »Leuten von hier« den Weg zurück zu den Dingen der Natur und des Handwerks zeigen. Der Rückweg, diese existentielle Heimkehr in den Seinsgrund, gestaltet sich zur Utopie. »Ja, die Verneigung vor der Blume ist möglich« (ÜD 444): nicht photographieren, sondern sein lassen im Gespräch mit der Pflanze, auch wenn dieses Gespräch am Ende nur Selbstgespräch sein sollte, ein Echo des Dings im Werk.

»Wir sind hier so nah am Ursprung wie je«, behauptet Nova (ÜD 448), die die großen Gesten ihrer dicht aufeinander folgenden Gesetzgebungssätze durch einen sanften, bescheidenen Ton, unterstützt durch die stille Karawanenmusik, gegensteuert. Heidegger würde diesen Satz wohl unterschreiben, auch wenn seine Denkanstrengungen eher einen Zustand großer Gefahr suggerieren und, nach dem Zweiten Weltkrieg, eine Geste des »Zu spät« beschreiben. Wie fern oder nah der Ursprung auch sei, die Annäherung an ihn ist das Werk der Dichter und Denker; ihr Ziel kann es nur sein, *poiesis* ins Dorf, unters Volk, wenigstens aber zum Volk der Leser und Hörer zu tragen, die keine Konsumenten, sondern selbst Schöpfer sein sollen. Das »Gestell«, wie Heidegger

die »moderne«, wissenschaftsgeleitete Technik bezeichnet, steht der *poiesis* im Weg. (*Technik*, S. 34) Dem Ursprung kommt man nahe, indem man sich aufs Wesentliche besinnt, ähnlich den Rockmusikern und Popsängern, die den Stecker aus der Stromdose ziehen, um *unplugged* zu spielen und zu singen. Nicht ohne Instrumente, nicht ganz ohne Hilfsmittel, aber ohne technische Verstärkung: die Schwäche zulassend und zur Stärke machend. »Heute keine Begleitmusik, keine künstlich verstärkten Stimmen, kein Flimmerzweig, der uns die klare Nacht verzerrt ...«. (ÜD 409) Flimmerzweig, das ist der Fernseher, einer der Hauptfeinde der elementaren, vom Aussterben bedrohten Dinge, vermutlich ein tragbares Gerät mit Zimmerantenne in der Bauhütte. In Heideggers Kunstwerk-Vortrag ist wie in Handkes dramatischem Gedicht ein Dualismus des Wahren und des Falschen (oder Verfälschten), des Echten und des Unechten am Werk; Adorno hat diesbezüglich vom »Jargon der Eigentlichkeit« gesprochen.

Ein etwas rätselhafter Satz Heideggers, der sich in der Wortwahl vom sonstigen Duktus unterscheidet, besagt, daß es nicht nur Wahrheit gebe, sondern auch wahre Sachen, »wahres Gold im Unterschied zum Scheingold« – »echtes, wirkliches Gold«, wie er dann nochmals betont. (UK 39) Das »Sagen des Volkes«, das er im Sprachkunstwerk hören will, läßt wohl absichtlich die anonyme Epik der Sagen mitschwingen; jedes »wesentliche Wort« führe einen Kampf um die Entscheidung, »was heilig ist und was unheilig, was groß und was klein, was wacker und was feig, was edel und was flüchtig, was Herr und was Knecht«. (UK 32) Altertümelnde Epitheta wie »edel« und »wacker« gebraucht Handke zwar nicht, und der militaristische Geist, der in dem 1935, zwei Jahre nach der Freiburger Rektoratsrede über die »Selbstbehauptung« der deutschen Universität geschriebenen Text immer noch, obzwar schwächer geworden, weht, ist ihm gänzlich fremd. Doch der Wille zur Neubelebung von alten, verblaßten Wortbedeutungen und zur Rettung von gefährdeten Dingen prägt auch sein Werk seit jener »Verwandlung«, die er in leicht fiktionalisierter Form am Anfang von *Mein Jahr in der Niemandsbucht* beschreibt. »Durch sie weiß ich, was Dasein ist«, heißt es dort. (MJB 12) Mehrmals kommt es in *Über die Dörfer* zu einer Gegenüberstellung von Früher und Jetzt. Die Dorfkirche, die auf einem Felsen steht wie Heideggers (archaischer) Tempel (UK 31), ist meistens zugesperrt, anstelle der kirchlichen Feier gibt es jetzt eine »Dressurhundeschau« (ÜD 395). Der zweimalige Ausruf »o Zeiten« – *o tempora, o mores* – mag einen Schimmer von Ironie und Selbstironie in Hinblick auf den latenten Moralismus des Stücks enthalten, die Spannung, oder eher: das Fluktuieren zwischen ursprünglichem Dasein und gegenwärtigem Verfall (trotz der ungebrochenen Ursprungsnähe) ist für das Werk jedoch konstitutiv. Wurzeln werden zu lackiertem Gartenschmuck, Blech lärmt anstelle von Glockenklang, Blumen wuchern in Schubkarren (ÜD 398) – die Dinge von früher sind im Dorf der Gegenwart zum Kitsch verkommen. »Wildnis, wo bist du?« seufzt Mütterchen Bauhütte (ÜD 398); der Held von *Langsame Heimkehr* sucht in der tatsächlichen Wildnis von Alaska nach den »Vorzeitformen« (so die Überschrift zum ersten Abschnitt der Erzählung). Handkes nicht zuletzt durch Goethe inspirierte Poetik der Jahre um 1980 preist das Natürliche gegenüber dem Künstlichen, ohne wie Heidegger einer Flucht aus der Moderne das Wort zu reden. »So sorgt geduldig in der mit künstlichen Farben fertiggemachten Welt für die wiederbelebenden Farben einer Natur« (ÜD 444) – aber auch, hier mit fast scheppernder Rhetorik: »Ihr Tal wird vielleicht im Handumdrehen wieder alt sein, und die Betonbögen werden Formglieder des allerältesten Altertums sein.« (ÜD 396)

Die von Nova auf der Bühne monologisch angedeteten Figuren von *Über die Dörfer* sind Arbeiter (und Angestellte), die auf dem Land wohnen; Bauern rücken nicht ins Bild, obwohl sie, sozusagen, nicht weit sein können. Diese Figuren sind mehr oder weniger verkommene Existenzen, zugleich aber auch Hoffnungsträger; immer wieder schwingen sie selbst sich zu Reden und Gesängen auf, die den Ansprüchen einer poetischen Lebensweise (im Sinne der *Poiesis*) gerecht werden. Wie *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* und die im engsten Sinn autobiographische Erzählung *Wunschloses Unglück* spielt auch das dramatische Gedicht in einem recht präzise definierten Milieu, das dem Kleinhäuslersohn Handke durch seine Herkunft vertraut ist. Anders als Heidegger hat Handke ein gebrochenes, fast könnte man sagen: ein gestörtes Verhältnis zum Volk. Das heißt nicht, daß er das Wort und die ihm zukommende Vorstellung aufgibt; allerdings wendet er sich immer aufs neue gegen einen großen, national oder staatlich bestimmten Volksbe-

griff. Am ehesten läßt er Wortverbindungen wie »das Volk der Zimmerleute« (ÜD 407) gelten; historisch gesehen gehört dieses Handwerkervolk allerdings der Vergangenheit an. (Für Handke hat dieser Beruf, der in mehreren seiner Werke vorkommt, autobiographische Bedeutung, da sein Großvater mütterlicherseits Zimmermann war.) Am Ende zieht der Schriftsteller Handke sogar in Zweifel, daß es ein – auf alle Fälle minoritäres – »Volk der Leser« geben kann. Heideggers Ausführungen über die Welt als Geviert haben durchaus völkischen Charakter, sie sind grundsätzlich durch die Vorstellung eines kompakten, durch sein sprachliches und geschichtliches Wesen determinierten Volks geleitet. Gegen den sich in der Eigendynamik von *Sein und Zeit* regenden Individualismus bietet Heidegger die Überzeugung vom »Geschick« (vulgo »Schicksal«) auf, dem eine Gemeinschaft entgegengehe. Soweit in *Der Ursprung des Kunstwerks* überhaupt eine konkrete Lebenswelt anklingt, hat sie bäuerlichen Charakter. Die »Erde« gewinnt in Heideggers Abhandlung zwar existentielle Bedeutung, das Wort riecht aber immer, wenn er es gebraucht, nach der vom Bauern gepflügten Erde. Für Heidegger ist das »Für- und Miteinandersein« ein »geschichtliches Ausstehen des Da-seins« (UK 56), als solches eine unumstößliche Gegebenheit. Handke ringt um ein Wir und um die Rolle des Dichters (oder Erzählers) in der immer aufs neue zu bestimmenden, zu bildenden Gemeinschaft. *Über die Dörfer* veranschaulicht ein familiäres Armageddon mit Happy-End, aber auch, in diesem genauen Sinn, ein inneres Ringen.

Die Musik, die Handke beim Schreiben von *Über die Dörfer* im Kopf hatte, ist nicht *unplugged*. CCR spielten elektrisch verstärkten Gitarren-Rock, und jener Sänger, der dem Schaffen Handkes wohl am nächsten steht, Van Morrison, Vorbild für den Sänger im *Jahr in der Niemandsbucht*, schuf seine Werke aus der frühen Prägung durch großstädtische Blues- und Soulmusik. Es geht ihm, Handke, nicht um eine Rückkehr von der Zivilisation zur Natur, sondern um Koexistenz und Maßgabe. Der dörfliche Schauplatz im dramatischen Gedicht könnte die Verwendung von Volksmusik nahelegen, zumal eine Notiz in der *Geschichte des Bleistifts* lautet: »ich mag die Volksmusik (sie "entspricht" mir), mit allen Jauchzern, doch ohne Triller«. (DGB 15) Überblickt man jedoch seine Äußerungen zur Musik, so springt die Vorherrschaft der, im weitesten Sinne, Popmusik in die Augen. (Vgl. Hafner: *Peter Handkes »Musik der Teilnahme«*) Andere Gattungen, von der Klassik über den Jazz bis zur Volksmusik, scheinen Handke wenig vertraut zu sein, und im Spätwerk findet man sogar Passagen, die eine generelle Abneigung gegen Musik nahelegen. Ein unerläuterter, kontextloser Satz im Aufzeichnungsbuch lautet: »Mein Haus soll ein Haus ohne Musik sein« (DGB 122); in *Der Bildverlust* wird Musiklosigkeit sogar zu einem Aspekt einer alternativen, fast möchte man sagen: antikapitalistischen Lebensform (DB 92). Wenn der Autor sich dennoch von Musik affizieren läßt, hört er die Stimme in ihrer Unverwechselbarkeit, die »Menschenkindstimme« (AF 513) der zusammenklingenden Instrumente (die Rede ist von einem Konzert mit Werken Mozarts). Die Karawanenmusik am Ende des dramatischen Gedichts soll Novas Sprechstimme Dauer verleihen, damit der Augenblick des Fests fortwirken kann. Handkes Essay über den geglückten Tag eröffnet eine Möglichkeit, ausgehend von augenblicklichen Epiphanien und Ekstasen, Offenbarungen und Entrückungen einen Zusammenhalt zu finden, der zwischen den Extremen Bestand hat und – Tag für Tag – wiederholbar ist. Was er inthronisieren will, ist eine »dritte Macht«, die allein »auf das Glücken je meiner Hiesigkeit« abzielt. (VT 145) Der geglückte Tag ist die bescheidenere Verwirklichung des »ewigen Friedens«, den Nova, immer noch ein wenig großspurig, verkündet.

Musik, zwar von Dingen hervorgebracht, ist das Undingliche. In Heideggers Kunstauffassung spielt Musik keine Rolle, auch wenn sein Denken sich wie kaum ein anderes sich von den lautlichen und rhythmischen Qualitäten der Sprache leiten läßt. Auch die Phantasie spielt bei Heidegger keine Rolle, die Einbildungskraft – undenkbar für einen Autor wie Handke, diese außer Acht zu lassen, selbst zu einem Zeitpunkt, da er sich gegen die Negativität romantischer Sehnsucht abgrenzt. Heideggers theoretisierender Blick bleibt auf Inhalte fixiert, seine Kunsttheorie auf die feststellbare, obschon sich entziehende Semantik, mithin auf das Gegenständliche, Figurative beschränkt. An die Bearbeitung des Wahrgenommenen (oder »sich Entbergenden«), als Handwerk abgetan, verschwendet er keinen Gedanken; Abstraktionsvorgänge in der Kunst kommen nicht in Betracht. Zwar geht auch Handke von der Situation einer Gegenständlichkeit aus:

»Sprache oder Farbe ohne Gegenstand erschüttert mich nicht«, doch im selben Atemzug fügt er hinzu: »es sei denn, die Farbe ist das Schwarz oder Fast-Schwarz von Mark Rothko«, um sogleich wieder einzuschränken: »bei Kandinsky gab es kein Zittern-Zucken der Dinge mehr ...« (DGB 317) Letzten Endes ist das, was er, ganz im Sinn einer neuen Klassik, für sich anstrebt, »das Konkret-Abstrakte, das gerade so Abstrahierte, daß es vom anderen, in seinem Bereich, wieder konkretisierbar ist«. (DGB 280) Das jeweils wahrgenommene Einzelding braucht die Phantasie des schöpferischen Menschen und seine Fähigkeit, mit Sprache (oder anderen Medien) umzugehen, um etwas von seiner Ursprünglichkeit wiederzuerlangen oder zum Archetypus in einer neuen, immer erst zu entwerfenden Welt zu werden.

Eduard Spranger versuchte in einem 1940 gehaltenen Vortrag, Goethes Wort von der »Weltfrömmigkeit« ein theoretisches Fundament zu geben und auf diese Weise Diltheys Erlebnis-Begriff, der seinerseits auf Goethe zurückgeht, Plastizität zu verleihen. In *Wilhelm Meisters Wanderjahre* spricht der Abbé, die graue Eminenz der Turmgesellschaft, von Weltfrömmigkeit in Abgrenzung von der pietistischen Hausfrömmigkeit, die ebenfalls ihr Recht besitze. Der Abbé gebraucht den Begriff nicht im Zusammenhang von Kunst- oder Naturbetrachtung; gemeint ist ein Tätigwerden in der Welt: es gehe darum, »unsre redlich menschlichen Gesinnungen in einem praktischen Bezug ins Weite zu setzen« (Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, S. 248) und damit pädagogisch beispielgebend zu wirken – eine Forderung, die auf das vollkommenste Baron Risach in der pädagogischen Provinz von Stifters *Nachsommer* verwirklicht. Spranger hingegen hat die psychologische Seite im Auge, ihm geht es um die Frage, wie sich das Subjekt nach dem »Tod Gottes« zu seiner Umwelt in Beziehung setzen könne. »Gerade im Diesseits kann sich eine Art des Erlebens entzünden, die von eigener Glut und Innigkeit ist [...]. Wir dürfen von einem neuen Stil des religiösen Lebens reden, den man als weltverbundene Frömmigkeit, als Weltfrömmigkeit bezeichnen kann.« (Spranger: *Weltfrömmigkeit*, S. 8) Solche emphatische Diesseitigkeit entspricht dem, was Handke »irdische Erlösung« genannt hat. (ZU 37) Seine Aufzeichnungsbücher zeigen, wie er immer wieder religiöse Haltungen umkreist, manchmal fast belauert, um eine volle Religiösität im Sinn einer »Heimkehr« in den Schoß gleich welcher Kirche, der katholischen oder der orthodoxen, letztlich doch zu verwerfen. Im Anschluß an die Erinnerung an das Kelch-Ding der Kindheitswelt schreibt er in der *Lehre der Sainte-Victoire*: »Und so sehe ich jetzt auch Cézannes "Verwirklichungen" (nur daß ich mich davor aufrichte, statt niederzuknien): Verwandlung und Bergung der Dinge in Gefahr – nicht in einer religiösen Zeremonie, sondern in der Glaubensform, die des Malers Geheimnis war.« (DLS 66) An Cézannes Geheimnis kann jeder teilhaben, ohne sich einem Kultus verschreiben zu müssen. Die Bewegung des Sich-Aufrichtens mag dem Impuls Ausdruck verleihen, angespornt durch die Bilder des Meisters selbst schöpferisch tätig zu werden. Im selben Maß wie der Maler ist für Handke aber auch die Natur Lehrmeisterin; von der wirklichen Sainte-Victoire lernt der Schriftsteller nicht weniger als von der in Cézannes Bildern verwirklichten.

»Alltägliche Sprache jetzt und hier gesprochen, als wäre sie die heilige«: Adorno denunziert dies als »Heuchelei«. (Adorno: *Jargon*, S. 421) Alltägliche Dinge jetzt und hier betrachtet, als wären sie die heiligen: Was ist daran verwerflich? Müssen wir wirklich hinnehmen, daß die Dinge im technischen Zeitalter ihre Aura verlieren? Ist diese Aura nicht seit jeher durch die Menschen bedingt, erscheint sie nicht jeweils erst auf den Wahrnehmungsbildern? Dorothee Fuß spricht mit Bezug auf *Langsame Heimkehr* von einer »auratisierenden Wahrnehmung des Individuums«; Handkes Versuch, »der Moderne die Stirn zu bieten«, wertet sie als ungehöriges Unterfangen eines trotzigigen Kindes, das nicht erwachsen werden will. (Fuß: »*Bedürfnis nach Heil*«, S. 47 bzw. 54 und 55) Dieser letztlich kunstfeindlichen Auffassung zufolge bleibt uns allen nichts anderes übrig, als die Entzauberungen, die Max Weber einst diagnostizierte, masochistisch »auszuhalten«.

Nach dem Tod Gottes und dem Verlust der Aura der Dinge herrscht demnach der Nihilismus, heute meist in der Gestalt des Warenkonsumismus. Einer von Handkes Bauarbeitern registriert in seinem »Klage- und Rachelied« die »letzten Wellen des Nichts-Nichts-Nichts«. (ÜD 441) Nova tritt als *dea ex machina* auf, um dieser Nichtigkeit eine Wende zu geben. Dichtung fungiert in der

Situation von Not und Gefahr auch als Gebet, als Himmelsschrei, nicht an einen Gott gerichtet, sondern an die Welt, die sich von neuem zwischen Erde und Himmel weiten soll. Der »helläugige Mond«, so der fromme Wunsch, soll an die Stelle des »kalten« Satelliten treten. Das technische Ding empfindet nichts und erlaubt dem, der es gebraucht oder wahrnimmt, mangels Aura keine Empfindungen. Das Naturding dort in der Ferne schenkt im entschieden kindlichen Anthropomorphismus als Vorgang sprachlichen Vertrautmachens und Herholens jene Wärme, die die wissenschaftlich-technische Moderne ihren »Kindern« verweigert. Vielleicht können solche Dinge nichts anderes spenden als Trost. Von der Menschengeschichte, der von Hegel, Marx und Konsorten geheiligten Historie, ist weder Erlösung noch ein »stichhaltiger Trost« zu erwarten – ein Blick auf die Geschichte des 20. Jahrhunderts, in der Heidegger sich die Fingerspitzen verbrannte, scheint Handke recht zu geben. Das Gedicht ist Gebet und Danksagung, Affirmation im Sinne Nietzsches: zum »Spiel des Schaffens« ist ein »heiliges Ja-sagen« vonnöten. (Nietzsche: *Zarathustra*, S. 31) Auch um die Bejahung, wie um das Wirken in einer Gemeinschaft, ringt Handke immer aufs neue. Seine Bücher enthalten beides, Ekel und Frömmigkeit gegenüber der Welt. »Alles, was er sah, störte ihn«: auch das ist Handke, in Gestalt des Monteurs Josef Bloch, der soeben von der Bauleitung entlassen worden ist. (DAT 7) Und auch der Weltverlassene, der ruckhaft aufsteht mit dem heißen Gesicht eines Wahnsinnigen, ist Handke: »die Dinge lagen zur Hand / wie ausgerissene Pflastersteine«. (*Verlassenheit*) Versucht man, sein gesamtes Schaffen zu überblicken, was beim vielfältigen Reichtum dieses Werks nicht leicht fällt, bemerkt man ein Hin und Her zwischen Kritik und Affirmation, zwischen Überdruß und Verherrlichung (oder Verklärung: Handke gebraucht dieses Wort selbst). Man bemerkt weiters ein Ringen um Beständigkeit, um Dauer und Ruhe, worin sich die Launenhaftigkeit des Ichs mildern soll. Die Seelenruhe, Hauptwort des antiken wie des christlichen Stoizismus, erfährt in seinen ethisch-ästhetischen Überlegungen durchwegs positive Bewertung. Die Suche nach dem Klassischen ist nicht zuletzt ein fortgesetzter – und unruhiger! – Versuch, die eigene Launenhaftigkeit zu überwinden. Eine ähnliche Struktur eignet den Aufzeichnungen Nietzsches, auf den die moderne Philosophie der Lebensbejahung zurückgeht. »Ekel, Ekel, Ekel« – das »Nichts-Nichts-Nichts« in *Über die Dörfer* klingt wie ein Echo von Zarathustras dreifachem Klageruf. Der »Fürsprecher des Lebens« schaudert vor seinem »abgründlichsten Gedanken« (Nietzsche. *Zarathustra*, S. 271), der nichts anderes besagt als die ewige Wiederholung des Gleichen, also die Bestätigung dessen, was ist, und den Handke, zweifellos ohne an die Philosophiegeschichte zu denken, frohgemut so formuliert: »Ich will den Vorschlag machen, daß das, was ist, bleibt.« (DGB 316) In einer Notiz aus Nietzsches Zarathustra-Zeit heißt es: »Ich verachte das Leben am besten: und ich liebe das Leben am meisten: darin ist kein Widersinn – Widerspruch.« (Nietzsche: *Fragmente 1882–1884*, S. 569)

Die Inthronisierung von Intensität, die sich stilistisch im Gebrauch von Hyperbeln und Superlativen niederschlägt, als »neuem Wert« unabhängig von ethischen Inhalten, führt zu einer Überhitzung und Überspannung, die Nietzsche in die Katastrophe treiben sollte. Handke, der die Gefahr wohl kennt, versucht sie schon im Ansatz zu vermeiden, indem er Möglichkeiten von Ausgleich und Dauer sondiert. Nova ist ein weiblicher Zarathustra, der sich im Zaum stoischer Gelassenheit zu halten versteht. Die Personen, die die neue Welt erschließen sollen, sind keine Träumer und Phantasten wie Zarathustra, sondern bodenständige »Handarbeiter und Ingenieure«. (NB 26) Aus diesen Anstrengungen, eine affirmative Poetik zu schaffen, die in seiner Biographie auf die »erste Verwandlung« folgt, entfaltet sich nach dem Rückgang zu den (slowenischen) Wurzeln und den drei lockeren, auf Reisen geschriebenen *Versuchen* mit großer Folgerichtigkeit das Projekt einer breiten, ruhig dahinmäandernden, im *Bildverlust* dann auch barocken Epik der Friedenszeit. In diesem nicht nur räumlich, auch zeitlich gedachten Geviert, wo die Stelle des »Göttlichen« durch die Welt selbst ersetzt wird (oder eben frei bleibt, offen bleibt), können die Dinge in Ruhe erscheinen und sich wandelnde Zusammenhänge bilden. Das Werk selbst ist eine große Wölbung oder Rundung, als solche »entspricht« es der sich weitenden Welt, wie sie Sorger einmal sogar, freilich im flachen, weiten und wilden Alaska, am oberen Rand des Planeten, im von ihm gelenkten Auto erfahren hat. In der Abenddämmerung schieben sich Himmel und Erde, Wolkenbänder und Inselflecken ineinander, und Sorger hält den Wagen an, um dieses »Raumereig-

nis« festzuhalten. »Aber es gab schon keinen Raum mehr, nur noch, ohne Vorder- und Hintergrund, [...] eine mächtig und sanft sich erhebende Offenheit vor ihm, nicht leer, sondern glühend stofflich ...« Sorger empfindet »heftig« sowohl den stockdunklen Nachthimmel als auch die tief-schwarze Erde. (LH 28) Solcherart zur Weltmitte geworden, »geschieht« seine Selbstvergessenheit, er macht also jene Erfahrung, die gemeinhin als mystische bezeichnet wird. Aber das Selbst kehrt zurück, es fällt aus der Welt wieder heraus und dem Ich auf den Kopf. Es ist dann gut, wenn es, dieses Ich, sich an Einzelfnem festhalten und aufrichten kann, das gleichsam brüderlich dasteht, aus dem Umraum hervorgeht und in Textwinkel gehoben erscheint, einfach so, ohne Hab-Sucht, eine rauchende Mülltonne zum Beispiel oder ein Briefmarkenautomat, noch warm vom heißen Tag: kein Leitding, nichts Besonderes, verloren wie ich selbst.

## Verwendete Literatur

### Literatur von Peter Handke (Zitierung mit Siglen)

- Die Angst des Tormanns beim Elfmeter.* Erzählung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970. [DAT]  
*Die Stunde der wahren Empfindung.* Erzählung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975. [DSE]  
*Langsame Heimkehr.* Erzählung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. [LH]  
*Die Lehre der Sainte-Victoire.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980. [DLS]; zitiert nach Suhrkamp Taschenbuch 1070, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.  
*Die Verlassenheit.* In: *Das Ende des Flanierens.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 120.  
*Über die Dörfer.* Dramatisches Gedicht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981. [ÜD]; zitiert nach: *Die Theaterstücke.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.  
*Die Geschichte des Bleistifts.* Salzburg: Residenz 1982. [DGB]; zitiert nach Suhrkamp Taschenbuch 1149, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.  
*Der Chinese des Schmerzes.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983. [DCS]  
*Versuch über den geglückten Tag.* Ein Wintertagtraum. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. [VT]; zitiert nach: *Die drei Versuche.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.  
*Mein Jahr in der Niemandsbucht.* Ein Märchen aus den neuen Zeiten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994. [MJN]; zitiert nach Suhrkamp Taschenbuch 3084, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.  
*Zurüstungen für die Unsterblichkeit.* Ein Königsdrama. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. [ZU]  
*Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982–1987).* Salzburg/Wien: Residenz 1998. [AF]; zitiert nach München: dtv 2000.  
*Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos.* Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002. [DB]  
*Die morawische Nacht.* Erzählung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008. [DN]

### Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W.: *Jargon der Eigentlichkeit.* In: Ders.: *Gesammelte Schriften.* Bd. 6: *Negative Dialektik.* Jargon der Eigentlichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 413-523.  
Batchen, Geoffrey: *Van Goghs Schuhe. Ein Streitgespräch.* Leipzig: Seemann 2009.  
Brecht, Bertolt: *Von allen Werken.* In: Ders.: *Gesammelte Werke in 20 Bänden.* Bd. 8: *Gedichte 1.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 386.  
Fuß, Dorothee: »*Bedürfnis nach Heil*«. *Zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauß.* Bielefeld: Aisthesis 2001.  
Goethe, Johann Wolfgang von: *Wilhelm Meisters Wanderjahre.* In: Ders.: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche.* Band 8. Zürich: Artemis 1948.  
Hafner, Fabjan: *Peter Handkes »Musik der Teilnahme«.* Von Weltgestalten und Weltgestaltern. In: Melzer, Gerhard / Pechmann, Paul (Hg.): *Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur.* Bernhard, Handke, Jelinek, Jonke, Rühm, Schwab. Wien: Sonderzahl 2003, S. 25-59.  
Heidegger, Martin: *Bauen Wohnen Denken.* In: Ders.: *Vorträge und Aufsätze.* Pfullingen: Neske 1954, S. 145-162. [BWD]  
Heidegger, Martin: *Das Ding.* In: Ders.: *Vorträge und Aufsätze.* Pfullingen: Neske 1954, S. 163-185. [Ding]

- Heidegger, Martin: *o.T. (Fragment über Cézanne)*. In: Figal, Günter (Hg.): *Heidegger Lesebuch*. Frankfurt am Main: Klostermann 2007, S. 342. [Fragment]
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. 14. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1977. [SuZ]
- Heidegger, Martin: *Die Frage nach der Technik*. In: Ders.: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske 1954, S. 13-44. [Technik]
- Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks*. In: Ders.: *Holzwege*. Frankfurt am Main: Klostermann 1950, S. 7-68. [UK]
- Jenny, Urs: »*Abmessend-wissend, seid himmelwärts*«. In: *Der Spiegel*, 8.11.1982.
- Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. In: Ders.: *Kritische Studienausgabe*. Band 4. 2. durchges. Aufl., München: dtv 1988.
- Nietzsche, Friedrich: *Ecce homo*. In: Ders.: *Kritische Studienausgabe*. Band 6. 2. durchges. Aufl., München: dtv 1988.
- Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1882–1884*. In: Ders.: *Kritische Studienausgabe*. Band 10. 2. durchges. Aufl., München: dtv 1988.
- Pöggeler, Otto: *Der Denkweg Martin Heideggers*. Pfullingen: Neske 1963.
- Ponge, Francis: *Malherbarium*. Klagenfurt / Wien: Ritter 2004.
- Safranski, Rüdiger: *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit*. München / Wien: Hanser 1994.
- Spranger, Eduard: *Weltfrömmigkeit. Ein Vortrag*. Leipzig: Klotz 1941.
- Šklovskij, Viktor: *Die Kunst als Verfahren*. In: Striedter, Jurij (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Fink 1969, S. 3-35.