

CHRISTOPH BARTMANN

„Der Zusammenhang ist möglich“

Der kurze Brief zum langen Abschied im Kontext

Erstpublikation in: Fellingner, Raimund (Hg.): Peter Handke. Frankfurt am Main:
Suhrkamp 1985, S. 114-139.

Handkeonline seit 11.12.2012

Vorlage: Scan des Erstdrucks

Empfohlene Zitierweise:

Christoph Bartmann: „Der Zusammenhang ist möglich“. Der kurze Brief zum
langen Abschied im Kontext. Handkeonline (11.12.2012)

URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/bartmann-1985.pdf>

Impressum:

Forschungsplattform Peter Handke

c/o PD Dr. Klaus Kastberger

Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Josefsplatz 1, 1015 Wien

handkeonline@onb.ac.at

Christoph Bartmann

»Der Zusammenhang ist möglich«

Der kurze Brief zum langen Abschied
im Kontext

I. Das Werk als Prozeß

»Ich zitterte vor Begierde nach dem Zusammenhange«, zitiert Handke in *Die Lehre der Sainte-Victoire* aus Grillparzers *Armem Spielmann* und fährt fort: »Und so kam wieder die Lust auf das Eine in Allem. Ich wußte ja: Der Zusammenhang ist möglich.« Was der ästhetische Topograph Sorger in der *Langsamen Heimkehr* unter eine seiner Zeichnungen schreibt, kehrt, wie zur Bekräftigung, in dem poetischen Essay, der von der Form als Erlebnis und der Schrift als ihrer Realisation spricht, wieder: »Der Zusammenhang ist möglich. Jeder einzelne Augenblick meines Lebens geht mit jedem anderen zusammen – ohne Hilfsglieder. Es existiert eine unmittelbare Verbindung; ich muß sie nur freiphantasieren.« (LSV 100)¹ Apodiktisch und emphatisch teilt sich in dieser Maxime der Einheitswunsch mit, der sich in einer Erzählung materialisiert, die »das Ergebnis einer die Einheit begehrenden und vielleicht daran scheiternden Anstrengung« (LSV 100) sein soll. Handkes Verkündung des Möglichkeitssinnes und sein Lob des Phantasierens markieren den Stand eines »work in progress«, das nicht weniger programmatisch begonnen hat. »Ich erwarte von der Literatur ein Zerschneiden aller endgültig scheinenden Weltbilder«, heißt es in dem frühen Aufsatz *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (E 20). Tatsächlich sind Handkes Texte, bevor und noch während sie die »Lehre« zu formulieren suchen, die Goethe zufolge – und Handke wiederholt es (GW 302) – die Phänomene selbst sind, beteiligt am Projekt der Literatur, Weltbilder zu zerbrechen, die sich nur in Begriffssprachen zu artikulieren vermögen. »Literatur: die noch nicht vom Sinn besetzten Orte ausfindig machen« (GW 276), steht im *Gewicht der Welt* Bis zum Exzeß – man denke an das Verhalten des Diplomaten Keuschnig in *Die Stunde der wahren Empfindung* – sind Handkes

Texte Negation von Übereinkünften sozialer und kommunikativer Art, Destruktion und Dekonstruktion des »common sense«, um im Durchgang durch die aufgelösten Bezüge des Sozialen und Ideologischen in einer »wahren Empfindung« die Möglichkeit des Zusammenhangs neu zu entdecken.

Handkes Werk ist eine poetische Recherche. Sein Erzählen läßt sich als eine »strukturalistische Tätigkeit« verstehen², als ständiges Zerlegen und Rekonstituieren der Objekte. Zwischen formal und existentiell gibt es keine Lücke. Kritisch *und* phantastisch, analytisch *und* synthetisch ist diese Schreibweise, deren einziges »Thema« die Beziehung des Subjekts zu den Zeichen und den Objekten ist. Die Erzählung – Handke ist ein Methodiker der »Verknüpfung und Überleitung« (LSV 116) – zeigt in ihren Verknüpfungen und Überleitungen an, wie und in welchem Maße Objektbeziehungen möglich sind.

Das Werk, als Ganzes und Schritt für Schritt, ist ein offener Forschungsgang. Suchen, Schweifen, Beobachten, Flanieren und Reisen sind erzählte Bewegung und Bewegung des Erzählens. Die Protagonisten sind fast immer Reisende oder sonst Ungebundene, ohne Familie und, sei es durch eine eingebildete Entlassung (*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*), durch eine Trennung (*Die linkshändige Frau*) oder durch ein »sabbatical year« (*Langsame Heimkehr*), freigestellt für einen Zeitraum zielloser Fortbewegung. Das Moratorium ermöglicht eine Lebensweise, die von Kontemplation und intentionsloser Aufmerksamkeit bestimmt ist. Wechselnde Namen und Pronomen, Bloch, Keuschnig, Sorger interpretieren den Autor, der sich immer wieder neu entwirft.

Handke, in den sechziger Jahren meist als Formalist, wenn nicht als »Formzertrümmerer«³ bezeichnet, hat zwar in den *Hornissen* die lineare Organisation des Erzählens zerbrochen, doch nicht um, wie experimentelle Autoren dieser Zeit, mit dem Erzählen Schluß zu machen, sondern in eher kathartischer Absicht. Eine implizite Poetik der Prosa schreibt sich in seinen Texten fort und wirkt auf den Stil als Gegen- und Widerstand ein. Das metonymische Prinzip des Satz-für-Satz beherrscht diese Prosa und damit auch die Anerkennung des Intervalls zwischen den Sätzen. Die strenge, parataktische Folge-Richtigkeit der Sätze bewirkt den klassischen Prosagestus von Handkes Erzählungen. Die Geschiedenheit des Einen vom Anderen und die Isolation der Objekte nahezu ohne einen die Einzelheiten überspannenden Raum

sind Kindheitserfahrungen, von denen *Hornissen* und der *Kurze Brief* sprechen. Der analytische, phänomenologische Stil Handkes, in den die Idee des Zusammenhangs erst später und als eine Divination eintritt, entspringt so geradezu der ländlichen Lebens- und Wahrnehmungsform der Kindheit. Diskretion und Konkretion sind seine Merkmale. Der analytischen Schreibweise geraten aufgrund ihrer Aufmerksamkeit und zerlegenden Methode Phänomene in den Blick, die durch die Maschen anders gewebter Texte hindurchfallen müssen: minimale Vorgänge in der Natur, die kleinsten Sprach- und Sozialspele erfaßt diese Einstellung und dringt damit tief in den Raum vor Story und Historie ein, um von hierher, nämlich von einer puren Registratur des Faktischen ohne Begriffe und ohne Meinen, Geschichten zu entwickeln. Handkes Popularität, begründet durch die *Publikumsbeschimpfung*, den *Kaspar* und *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* verdankt sich zuerst wohl seiner stupenden Aufmerksamkeit für die Mythen des Alltags.

Jeder Text Handkes zeigt in dem, was seine Protagonisten in ihrer versuchten Kontaktaufnahme mit der Außenwelt gewinnen, den Stand des Projekts an. Dieses Projekt, Handkes unabgeschlossenes Werk, ist eine fortgesetzte und fortzusetzende, nie final sich abrundende ästhetische Konfliktlösung. Man wird von den *Hornissen* bis zur *Geschichte des Bleistifts* die Einheit und Invarianz einer Schreibweise entdecken, deren Strukturen ein (identisches) Subjekt erkennen lassen. Langsamkeit, Dominanz des Zuständlichen vor der Handlung, Aufmerksamkeit und mikroanalytische Beschreibung sind ihre Konstanten. Über die Invarianz schreibt sich aber eine andere, dynamische Geschichte. Ihr Leitfaden ist der Wunsch. Unter seinem Einfluß bildet sich in Handkes Werk eine poetische »Weltanschauung« heraus. Was literaturhistorisch als Tendenzwende galt, nennt der Autor eine »Verwandlung«: »Es war der Versöhnungswunsch, der, nach dem Wort des Philosophen, aus dem »Begehren des Begehrens des anderen« kam; und er schien mir wirklich-vernünftig und galt mir ab da auch fürs Schreiben.« (LSV 25) »Ab da« bezieht sich auf die Entstehungszeit des *Kurzen Briefs*, in dem sich erstmals der »Versöhnungswunsch« als ein »Formtrieb«⁴ bemerkbar macht.

Die diskurs- und handlungsanalytischen Erzählformen, die das Frühwerk beherrschen, sind rationales Komplement der Angst und Ohnmacht, von der *Die Hornissen*, *Der Hausierer*, die

Sprechstücke und der *Tormann* nicht aufhören zu reden. Eine panische Disposition des Subjekts ist verantwortlich für die unentwegte Auflösungsbewegung dieser Texte. Der Zwang zur Segmentierung auch noch der kleinsten Geschehenseinheit, an die sich der Ich-Erzähler des *Kurzen Briefs* bereits in einem anderen, therapeutisch-reflexiven Diskurs erinnert (KB 34 f.), ist die Methode der frühen Texte. Im traumatischen Kindheitsraum der *Hornissen* existieren die Objekte nur als einzeln-verstreute Details. Die Sprache verzeichnet enzyklopädisch die Sinnessensationen und ihre Namen (H 28, 48), und der Erzähler verschanzt sich hinter der Metafiktion einer bis zur Undurchsichtigkeit indirekten Rede.

Dekonstruktion narrativer Übereinkünfte und Offenlegung ihrer semiotischen Macht (etwa in juristischen, pädagogischen, aber auch literarischen Reden) sind Effekte dieser Schreibweise, die dennoch, trotz *Kaspar*, *Innenwelt* und der kritischen Aufsätze des Bandes *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* nicht das Werk eines Mythoklasten ist, sondern vielmehr der Versuch eines konservativen Archäologen, hinter narrativen Konventionen die ideale »Einfältigkeit« des erzählenden Satzes wiederzufinden, wie sie exemplarisch die Syntax der populären amerikanischen Kunstformen, des Blues und des Western, prägt. Modelle, Abstraktionen und Reduktionen deuten auf diesen Charakter von Handkes Schreiben als erzählender Erzählforschung. Unscheinbar äußert sich Handkes Idee einer archaisch-allgemeinen, exoterischen, folgerichtigen Schrift etwa in dem *Text des rhythm-and-blues* (IAI 36), der die ausgeleiterten Redensarten des Blues wie Axiome neu erstehen läßt.

Der analytische Schreibimpuls ist ein Ausdruck der Isolation des Subjekts. In die labile und diskontinuierliche Chronologie der Erzählung sind Katastrophen mit der Marke des Plötzlichen eingeschrieben. Im Zustand der Panik ereignen sich Umstürze, in denen das Subjekt sich zum Ding verwandelt. Die *Hornissen*, die *Innenwelt* oder der *Tormann* beschreiben immer wieder die Verstörung, die zugleich der von Handke anvisierte Moment eines anderen Anfangs, ein anderer »Nullpunkt der Literatur« ist⁵. Das analytische Schreiben, segmentierend, ordnend und benennend, isoliert die Objekte gemäß der Erfahrung des Subjekts, bannt jedoch gleichzeitig den von den Objekten ausstrahlenden Schrecken.

Unter dem Einfluß des »Versöhnungswunsches« bildet sich die Phantasieform der »Kuppel« heraus. Unter der Isotopie »Versöhnung« formieren sich konkave Objekte zu einer metaphorischen Kette. In der *Langsamen Heimkehr* heißen konkave Objekte etwa »Muschel«, »Arkade«, »Gewölbe«, »Empfangsschirm«, »Hallen der Kontinente«, »Torbogen«, »Erwartungsgewölbe«, »Säulenraum«, »Nische«. Solche Formen sind wunschdirigierte Überblendungen von Realobjekten und darin Resultat einer synthetisch-phantastischen Einstellung auf die Außenwelt, wie sie vor dem *Kurzen Brief* nur unter negativem Vorzeichen im Zustand eines panischen Außersichseins möglich ist. Die Welt wird anthropomorph: das Subjekt erkennt seine Wunschform phantasierend in den Objekten wieder. Die Synopse des einzelnen zur Totalität einer »Kuppel« ist das angestrebte, aber nur manchmal gelingende Ergebnis der phantastischen Topographie Sorgers, von der es heißt: »(. . .) im Glücksfall aber, in der seligen Erschöpfung, fügten sich alle seine Räume, der einzelne, neueroberte mit den früheren, zu einer Himmel und Erde umspannenden Kuppel zusammen, als ein nicht nur privates, sondern auch den anderen sich öffnendes Heiligtum.« (LH 15)

Am *Kurzen Brief* soll im folgenden gezeigt werden, wie eine triebgeleitete Bildphantasie in der Erzählung Raum – als Funktion von Zusammenhang – entstehen läßt und wie, in einer Serie von »Zuständen«, das Subjekt eine ästhetische Konfliktlösung betreibt.

II. Der *Kurze Brief*: Konfliktlösung im Erzählen

Ein österreichischer Schriftsteller reist von Providence an der amerikanischen Ostküste nach Bel Air an der Westküste. Judith, seine Frau, von der er getrennt lebt, verfolgt ihn nach Westen und begeht eine Reihe von Anschlägen auf ihn, bis sich das Paar nach einem »Showdown« an der Pazifikküste versöhnt, um »friedlich auseinanderzugehen« (KB 195). Reisen, lesen, schauen sind die Tätigkeiten des Ich-Erzählers, der von ihnen sich eine Heilung erwartet: »So weit ich mich zurückerinnern kann, bin ich wie geboren für Entsetzen und Erschrecken gewesen.« (KB 9) Die Ankunft in Amerika eröffnet einen Prozeß, der vom Entwicklungswunsch geleitet ist. Ausgelöst haben diesen Wunsch die Hel-

den von Bildungsromanen, deren Lektüre die Reflexion der eigenen Entwicklung leitet. Im Garten John Fords in Bel Air schließt die Erzählung märchenhaft. Dazwischen liegt eine langsame und umwegreiche Bewegung, die skandiert ist von ekstatischen Erfahrungen. Ökonomie steht gegen Verausgabung und die epische Vernunft John Fords gegen die Diskontinuität subjektiver Ausnahmezustände.

Synthetische Bilder

Detail und Geschichte verhalten sich im *Kurzen Brief* auf eine andere Weise zueinander als im Frühwerk. Dort bemerkt man die Autonomie verstreut im Raum situierter Ding-Elemente und als deren narrative Entsprechung die Autonomie des Satzes, der sich nicht durch Konjunktionen mit anderen verknüpft. Die nur chronologisch verbundene Abfolge von Einzelheiten ist die Aussageform der Verstörung. Daß der Tormann Bloch in seinem Wahrnehmungs- und Deutungszwang nichts auslassen kann, führt zu einer Schrift, die Satz für Satz, Detail für Detail einen neuen Anfang setzt. Der Erzähler ist Chronist der »laufenden Ereignisse«:

»Die Schatten der Bäume, die hinter den Böschungen standen, kreisten beim Vorbeifahren um die Bäume herum. Die beiden Scheibenwischer, die auf der Windschutzscheibe lagen, zeigten nicht ganz in die gleiche Richtung. Die Fahrscheintasche neben dem Fahrer schien offen zu sein. Im Mittelgang des Wagens lag etwas wie ein Handschuh. Auf den Weiden neben der Straße schliefen Kühe. Es war nutzlos, das abzustreiten.« (T29)

Pure, paraktische Ereignishaftigkeit deutet auf ein panisches Subjekt, das isoliert und konzentriert Faktisches in der Folge seines Erscheinens registriert. Die beziehungslose Abfolge von Einzelheiten findet sich im *Kurzen Brief* nur noch in ausdrücklichen Momenten des Erschreckens und zudem aufgehoben durch die kathartische Instanz eines Ich-Erzählers, der in Amerika unterwegs ist; um seinen Entwicklungswunsch sich realisieren zu lassen. Trotzdem gibt es auch im *Kurzen Brief* und später Beschreibungen stiller Katastrophen im Zeitmodus eines bis zum Zerreißen gespannten Stillstands, den Handke später »Nunc stans«

(LSV 9) nennt. Dann sind »die Gegenstände um mich her zu Hieroglyphen verschlungen« (KB 144). An anderer Stelle:

»Jetzt erst ging hier der Vollmond auf, und die weiße Bänke und Büsche standen ringsherum wie Erscheinungen. In einer Laterne war das Glas zerbrochen, eine Motte flatterte darin, bis sie verbrannte. Das Mondlicht war sehr hell, und doch nicht hell genug, so daß man zu platzen glaubte. Mein Herz schlug schmerzhaft, und ich seufzte oft, wenn ich Atem holte. Langstielige Blumen standen an den Wegen, die weißen Blütenblätter ins Mondlicht gespreizt, völlig bewegungslos, am Höhepunkt einer Raserei – man hatte auch nicht mehr die Kraft, sie in Bewegung zu setzen –, und ab und zu sprang knackend eine Knospe auf. In einem Abfallkorb raschelte es und war auch schon wieder still.« (KB 95 f.)

Während im *Tormann* keine therapeutische Stimme Bloch zu Hilfe kommt, sind es im *Kurzen Brief* gleich mehrere, die dem Leiden des Reisenden als Korrektiv dienen: die Reise selbst als »Fortbewegung«⁶ von einer ichtsüchtigen europäischen Denkweise; die Lektüre von Romanen, die die Möglichkeit des Vergleichs eröffnen und den Wunsch nach der Möglichkeit von Entwicklung als Reise sich entzünden lassen; die langsame Initiation in ein amerikanisches Wertsystem mit John Ford als Vaterfigur einer zweiten Sozialisation; die pädagogisch, hermeneutische Gegenrede, die die Monomanie des Erzählers durch die zeitweilige Reisebegleiterin Claire erfährt; schließlich die Freigabe einer hemmungslosen Rede von sich – dies sind Bestandteile der »Fiktion eines Entwicklungsromans«.⁷

Erstmals in Amerika lernt der Reisende, daß der Zusammenhang möglich ist. Die Funktion des Details verändert sich unter der Intensität und Dynamik einer Anschauung, die aus den Einzelheiten einen exoterischen Wunschraum konfiguriert. Während einer Dampferfahrt auf dem Mississippi hört der Erzähler ein Schiffssignal und sieht die mit ihm verbundenen Rauchschwaden:

»So gewaltig war das Signal, daß ich, während es dröhnte, auseinanderschreckend sekundenlang einen Traum von einem Amerika empfand, von dem man mir bis jetzt nur erzählt hatte. Es war der Augenblick einer routiniert erzeugten Auferstehung, in dem alles ringsherum seine Beziehungslosigkeit verlor, in dem Leute und Landschaft, Lebendes und Totes an seinen Platz rückte und eine einzige, schmerzhaft und theatralische Geschichte offenbarte.« (KB 121 f.)

Das Signal vergleicht der Erzähler mit dem »Geräusch einer riesigen Querflöte, an deren Mundloch man sich ein ganzes Volk

vorstellen mußte« (KB 121). Im *Kurzen Brief* zeigt sich der in Augenblicken mögliche und offenbarte Übergang des beziehungslos Einzelnen in Zusammenhang. In einem synthetischen Akt wird das Wahrnehmbare wunschüberblendet und produziert in einem »sekundenlangen Traum« ein kohärentes Bild, das nun die Bildform einer Amerika-Idee sein wird, in der das »Volk« miterscheint.

Im *Kurzen Brief* tritt ein Subjekt auf, das zu synthetischen Überblendungen der Objekte nicht nur in Schreckensmomenten fähig ist. Als Epiphanie⁸, also definiert als plötzliches Ereignis für ein Subjekt, verknüpfen sich Signale zu einem stehenden Bild. Erst hier gibt es bei Handke Geschichte – im Doppelsinn von Story und Historie – in einem emphatischen Sinn. Motiviert ist sie durch das Erlebnis (der Möglichkeit) von Zusammenhang. Das erlaubt die These, daß Handkes Texte auf thematischer wie struktureller Ebene jeweils über soviel Zusammenhang verfügen, wie es die Verfassung des Subjekts, der Stand seiner ästhetischen Arbeit zulassen. Für frühe Texte läßt sich Mangel an Zusammenhang und infolgedessen Dekonstruktion von Zusammenhang nur simulierenden sprachlichen Organisationen (narrative Genres, bürokratische und gesetzgebende Sprachen) konstatieren, für das Werk seit dem *Kurzen Brief* die Aszendenz und Deszendenz von Beziehungen als »Sinnlosigkeit« und »Glück« (AW 103), negierter und neugewonnener Zusammenhang.

Andersartige Objektbeziehungen treten im *Kurzen Brief* in Erscheinung. Nicht mehr nur die Folgen jenes Geborensseins für Entsetzen und Erschrecken werden manifest, sondern auch die Harmonie eines das Subjekt bergenden und zu einem »Volk« in Beziehung setzenden Raumes, der sich in Momenten eines erkenntnisfähigen, nichtrationalen Schauens offenbart. Die Vision von Geschichte auf dem Flußdampfer zeigt, wie die Phantasie ihr Anschauungsmaterial buchstäblich vertextet.

Die Idee von Geschichte, die mit der plötzlichen Bildphantasie des Zusammenhangs eintritt, ist eine archaisch-naive und darin amerikanische Version des Historischen. Sie begreift Geschichte als synchronische (»Leute und Landschaft«) und diachronische (»Lebendes und Totes«) Zusammengehörigkeit. Erst im Licht einer besonderen, am Bild sich entzündenden Einsicht wird diese denkbar. Sie ist nie das schon Vorausgesetzte, vor dessen *Hintergrund* eine Geschichte (Story) sich abspielt, sondern Ergebnis ei-

ner ursprünglichen Aneignung und darin Beispiel für Handkes poetisches Verfahren einer Zerstörung von Begriffs-Evidenzen und einer Rekonstruktion aus Bild-Evidenzen. Der Erzähler auf dem Mississippi verbindet optisches und akustisches Signal zur Bildform seines Amerika. Was also als Geschichte in die Erzählung einfließt, muß auf diese Weise angeeignet sein; als Apriori eines die Anschauung lenkenden, die Selektion von Daten bestimmenden und Indizien suchenden Wissens ist es undenkbar.

Nicht nur der *Kurze Brief* handelt von einer zweiten Sozialisation. Gemeinsames Thema des *Tormanns*, des *Kurzen Briefs*, der *Stunde der wahren Empfindung* und, mit Einschränkungen, noch der *Langsamen Heimkehr* ist die Auflösung ichtstabilisierender, Sozialität garantierender und Handlung leitender Instanzen: Liebe, Sprache, Arbeit, Geschichte, Identität werden, im Durchgang durch die Negation, im »paradiesischen Zustand« (KB 36) eines intentionslosen Eingehens auf die Realität neu erschlossen. Da Handkes Helden zumeist von Arbeit freigestellt sind, beschränkt sich ihre Aktivität auf alltägliche Verrichtungen. Erinnerung und Vorsatz eröffnen sich an beliebigen Ereignissen auf der Gegenwartsschiene. Amerika – »wo ich erst einmal schauen statt teilnehmen wollte« (KB 12) – wird zwar im *Kurzen Brief* schon im ersten Satz mit Ankunftsort und Ankunftsdatum eingeführt, tritt aber dann zurück zugunsten einer Sequenz alltäglicher Geschehensmomente und erzählter Reaktion auf sie. Nur der Erhalt des kurzen Briefes von Judith und sein Inhalt weisen voraus auf eine Handlung – durch ihn wird ein Konflikt angedeutet. Präzise Registratur sämtlicher Ortswechsel, Zerlegung von Aktionseinheiten in Phasen und konsequentes Erzählen vom Standpunkt des einen, veränderungssüchtigen Subjekts her bestimmen den Beginn des Romans. Die Handlungsarmut und zugleich die Fülle parenthetischer Hinweise des Ich-Erzählers auf sich, seine Vorgeschichte, seine Wünsche und die Idiosynkrasie im Beobachten und Deuten äußerer Ereignisse, die nur insofern in Betracht kommen, als sie für ein Subjekt bedeutend werden – sie demonstrieren, daß nicht Handlung und Tätigkeit, sondern Reaktion und Schauen die Praxis des Erzählers und damit die Struktur der Erzählung bestimmen. Weil Erinnerung und Selbstreflexion aber im *Kurzen Brief*, anders als im *Tormann*, zugelassen sind, erfährt die Selbstbezogenheit und kindliche Schaulust des Reisenden deutende Kritik durch die Freundin Claire, die wie John Ford die andere, ameri-

kanische Subjektivität repräsentiert. Der Erzähler erscheint ihr als ein Geistesverwandter Heinrich Lees:

»Auch du kommst vor, als ob du die Umwelt nur an dir vorbeitanzen läßt. Du läßt die Erfahrungen vorführen, statt dich hineinzuverwickeln, Du verhältst dich, als ob die Welt eine *Bescherung* sei, eigens für dich. (...) Du läßt nur geschehen, und wenn dir etwas zustößt, nimmst du es mit Erstaunen, bewunderst das Rätselhafte daran und vergleichst es mit früheren Rätseln.« (KB 97)

Aufmerksamkeit und Abbau seiner egozentrischen Verfassung sind erklärte Ziele des Erzählers. Die pädagogische Kritik der Erzählperspektive im Erzählen weist auf die infantilen Ursprünge des Anschauungs- und Deutungszwanges hin. Amerika wirkt als Treibmittel der traumatischen Kindheitserinnerung und offeriert zugleich Möglichkeiten ihrer Überwindung; »leidende« Erinnerung, so glaubt der Reisende, gehe nun in »tätige« über (KB 77). »Ich bemerke, wie sich bei mir in Amerika jetzt die Kindererlebnisse wiederholen«, sagt der Erzähler zu Claire (KB 96). Mit den Kindererlebnissen wiederholt sich die kindliche Passivität gegenüber der Außenwelt, die nur als Zeichen, also in ihrer Verbildlichungsfunktion für psychische Befindlichkeit, in Erscheinung tritt, solange das Subjekt im Bann der Kindheit steht.

Amerika, ein Zeichensystem⁹, bildet das Spielfeld einer manchmal ekstatischen Phantasie. Wie das Subjekt seine Umwelt liest, wie diese durch ein intentionslos-aufmerksames Subjekt ästhetisch transzendiert wird, wie Äußeres als Bild für Inneres dient und wie Erscheinungen den Zusammenhang einer Geschichte gewinnen und eine kohärente Welt erstehen lassen, diese Mikrogeschichte einer poetischen ›Lektüre‹ der Außenwelt bildet gleichsam den Fond von Handkes Texten, in den die wechselnden Fabeln der jeweiligen Erzählungen eingeschrieben sind. Die Wirklichkeit kann nicht kritisiert werden, da die im Blickfeld des Erzählers vorbeiziehenden Details nicht als Indizien, sondern als irreduzible Eindrücke gelesen werden. So liefert der *Kurze Brief*, nicht ohne dies einer von außen herangetragenen Kritik vorwegzunehmen, auf der Ebene des Erzähldiskurses auch eine Apologie des Nichteingreifens.

In synthetischen Bildern entsteht Raum. Die Bildphantasie wird überstiegen zur Raumphantasie. In der anthropomorphen Umgestaltung von Räumen hören diese auf, topisch bestimmbar und

»Natur«- oder »Kultur«-Räume zu sein: In einem New Yorker Restaurant erlebt der Amerikareisende seine Vision von der Weltstadt. New York beginnt sich als Struktur im Körper bemerkbar zu machen.

»Im Kopf, als ich jetzt reglos saß, fing etwas an, sich hin und her zu bewegen, in einem ähnlichen Rhythmus, in dem ich den ganzen Tag mich durch New York bewegt hatte. Einmal stockte es, dann lief es lange Zeit geradeaus, dann fing es sich zu krümmen an, kreiste eine Zeitlang und legte sich schließlich. Es war weder eine Vorstellung noch ein Ton, nur ein Rhythmus, der ab und zu beides vortauschte. Erst jetzt fing ich an, die Stadt, die ich vorher fast übersehen hatte, in mir wahrzunehmen.« (KB 46)

Das Wahrnehmen ist ein »In-sich-wahrnehmen«, ein Sehen unter der subjektiven Modifikation des »Als«. Erst als sich die urbane Struktur leiblich reproduziert, wird die Stadt zum Gegenstand der Wahrnehmung. Nicht als Vorstellung, sondern als Rhythmus dringt sie in den Betrachter ein, der kein Bild beschreibt, sondern einen Prozeß. Der Rhythmus ist perzeptiver Reflex einer objektiven Gegebenheit. Die Beschreibung hält zunächst bei der semiotischen Schicht der Stadtwahrnehmung, um sie dann allmählich als Bild auszufalten:

»Eine Umgebung holte mich ein, an der ich tagsüber nur vorbeigegangen war. Reihen von Häusern und Straßen bildeten sich im nachhinein aus den Schwingungen, dem Stocken, den Verknotungen und den Rucken, die sie in mir zurückgelassen hatten. Ein Brausen und ein Röhren wie von dem Strombett unter einem stillen überschwemmten Gebiet kam dazu, als aus den Schwingungen auch Geräusche wurden. Die dicken Vorhänge vor den Fenstern konnten die Geräusche und Bilder nicht abhalten, weil sich diese im Kopf abspielten und auch immer wieder, sooft sie in bloße Schwingungen und Rhythmen zurücksanken, vom Kopf so beschleunigt wurden, daß sie von neuem zu vibrieren begannen und als noch längere Straßen, noch höhere Gebäude, ruckhaft sich noch immer weiter entfernende Horizontfluchtpunkte aufblitzten. Und trotzdem war mir dieser Vorgang angenehm: das Muster von New York breitete sich friedlich in mir aus, ohne mich zu bedrängen.« (KB 46 f.)

Erst der letzte Satz unterscheidet diese Passage wesentlich von den Mikroskopierungen der *Hornissen*. New York tritt hier zunächst als bloßes Muster in Erscheinung, das im Kopf des Betrachters Prozesse bewirkt, die anstelle der Stadt selbst beschrieben werden. Die Innenwelt der Außenwelt wird minutiös er-

forscht, und die Außenwelt ist nur in dem Maße präsent, in dem sie von einem Subjekt verinnert wird. Anders als in den *Hornissen* wirkt die Flut widerfahrender Eindrücke nicht bedrohlich, sondern kann auf ein ursächliches, reales Muster hin identifiziert werden. Erzählt wird nicht, was der Erzähler in New York erlebt, sondern als was New York für ihn ein Erlebnis wird. Das »Als« der Verinnerung des Außen und die neue Entäußerung dieser »Mitteldinge« (GW 31/2) zwischen innen und außen wird zur Anstrengung des Phantasierens und Schreibens.

Das Muster von New York ist nicht identisch mit dem Stadtplan oder einem Satellitenfoto: es ist New York für ein Subjekt. In seiner Vision ist Naturhaftes mit Zivilisatorischem verschmolzen. Noch einmal, in der *Langsamen Heimkehr*, ist New York der Schauplatz und wird für Sorger »als ein mächtiger Naturkörper lebendig« (LH 171). Eine Raum- und Sozialutopie entsteht durch die Synopse von Natur und Kultur, die Ausdruck eines Begehrens der Einheit ist. Auch im *Kurzen Brief* totalisiert sich die Stadt aus einem Zeichengetümmel zur Landschaft:

»Ich saß entspannt und doch neugierig da (...) und erlebte die zusammengedrückte, immer noch nachdröhnende Stadt als ein sanftes Naturschauspiel. Alles, was ich vorher nur ganz nah sehen konnte, Glasflächen, Stoppschilder, Fahnenstangen, Leuchtschriften, rückte nun, gerade weil ich stundenlang nichts weiter weg hatte anschauen können, zu einer Landschaft auseinander, in der man sah, soweit das Auge reichte. Ich bekam Lust, mich hineinzulegen und darin ein Buch zu lesen.« (KB 47)

Im Schauen des entspannten Subjekts bildet sich ausgedehnter und überschaubarer Raum. Ohne daß es tätig werden müßte, formt sich ein schönes Ensemble von Zeichen, die sich im Raum verteilen und mit dem Subjekt harmonieren. Das synoptische Bild der Stadt eint, was die sinnliche Konkretion vorher zerlegt hat, zu einer Landschaft, die die Bestandsaufnahme von Glasflächen, Stoppschildern usw. zum Panorama übersteigt.

Handkes Stadtbilder, wie sie sich in zunehmender Phantastik in der *Stunde der wahren Empfindung*, im *Gewicht der Welt* und in der *Langsamen Heimkehr* finden, vollziehen eine Subjektivierung des Raumes. Seine Städte sind utopische, postmoderne und zeitlose Raumentwürfe – so die »Westküstenstadt« der *Langsamen Heimkehr*, »ein nicht mehr ortbarer Stadtplanet, unabhängig von der Erde, die außer Reichweite geratene Vorvergangenheit war« (LH 115). Im Idealfall gelingen konkave Phantasieformen, in de-

nen sich alles Sichtbare zur Kuppel einer Welt verhält. Immer wieder nimmt Handkes treibendes Bilderdenken seinen Ausgang an Wahrnehmlichkeiten gegenwärtiger Städte, um sie zu ahistorisch-ästhetischen Ensembles umzufunktionieren. Solche Bilder, synthetische Vision der als zusammenhängend erfahrenen Objektwelt, sind Ausdruck einer Zustandsphase innerhalb der Register von Zuständen des labilen, nach Epiphanie und Form drängenden Subjekts. Mit den synthetischen Bildern im *Kurzen Brief* zeigt sich die Idee der »Form«, die in den folgenden Texten erprobt und ausdifferenziert wird und sich als Poetik in der *Lehre der Sainte-Victoire* niederschlägt. Aus der Epiphanie der plötzlichen Einheit, wie auf dem Flußdampfer, entwickelt sich der Wille zur Form. Plötzlichkeit und Dauer sind die konkurrierenden Zeitstrukturen. Setzung und Widerspruch, Auflösung und Wiedergewinnung, These und Verwerfung sind nie eines ohne das andere zu denken. Das ist der Grund für die Offenheit des gesamten Werks, das, auch wo es die Gravität eines unzeitgemäßen Pathos anstrebt, im Prozeß bleibt und sich zu keiner vom Text zu abstrahierenden These oder »Lehre« schließt.

Lektüre als Leitfaden

Amerika ist im *Kurzen Brief* der durchquerte Raum einer Fortbewegung weg von der Kindheit, die, je stärker die Einflüsse der Reise-Gegenwart sind, desto »tätiger« als gemilderte Erinnerung zurückkehren kann. Amerika ist in den Filmen John Fords für den Erzähler auch ein epischer Wunschraum. Hinzu kommt die Lektüre: Zitate aus Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser* leiten die Kapitel »Der kurze Brief« und »Der lange Abschied« ein. Zu Beginn liest der Erzähler Fitzgeralds *Großen Gatsby*, dann für fast die gesamte Länge seiner Reise Kellers *Grünen Heinrich*. Er, der weiß, »daß man nicht mehr so nach und nach leben kann wie der Grüne Heinrich«, empfindet dennoch »das Vergnügen an den Vorstellungen einer anderen Zeit« (KB 142). Das Vergnügen des Erzählers im Text an seinen Vorstellungen ist das Vergnügen des Erzählers Handke an der Paraphrase oder am Zitat von Sätzen Kellers in seinem Roman. Der desillusionierende Verlauf des *Grünen Heinrich* wird zugunsten der vermeintlichen Kohärenz der in ihm erzählten Lebensgeschichte verdrängt. Kellers Roman

tritt im *Kurzen Brief* als Gegenstand einer vergleichenden, sentimental und wunschgeleiteten Lektüre auf, die sich nimmt, was sie braucht, um von der Möglichkeit eines Entwicklungsromans zu träumen. Handke bemerkt dazu:

»In meinem Buch versuche ich, eine Hoffnung zu beschreiben – daß man sich so nach und nach entwickeln könnte. Daß wenigstens auf einer unabhängigen Reise (. . .) die Vorstellungen eines Entwicklungsromans aus dem neunzehnten Jahrhundert möglich wären.«¹⁰

Mehrfach im Lauf seiner Reise nimmt der Erzähler den *Grünen Heinrich* zur Hand, liest einen Abschnitt, erzählt den Abschnitt nach und beginnt sich mit Heinrich Lee zu vergleichen. Von Heinrich Lee heißt es: »Bald darauf mußte er die Schule verlassen und kam aufs Land, wo er zum ersten Mal frei in die Natur blickte und sie mit einer neuartigen Lust auch gleich zeichnen wollte.« Dann beginnt der Vergleich: »Ich war auf dem Land aufgewachsen und konnte schwer verstehen, wie einen die Natur befreien sollte.« (KB 50) Oder im Anschluß an die Beschreibung von Heinrichs maniert-»verschrobene« Malversuchen: »Mir fiel wieder ein, daß auch ich lange Zeit nur einen verschrobene Sinn für die Umwelt gehabt hatte.« (KB 65)

Die sentimentale, schließlich sogar zu Tränen rührende (KB 172) Lektüre des *Grünen Heinrich* läßt an die Stelle der resignativen Entwicklung von Kellers Roman die Fiktion eines »Nach und Nach« treten, die nun aber nicht die Struktur von Heinrich Lees Lebensgeschichte, sondern einer Schrift ist, die erinnernd auch noch das Scheitern aller Ambitionen »auf die Reihe« eines Textes bringt. In die ideale diachronische Ordnung der nachträglichen Schrift wünscht auch der Erzähler im *Kurzen Brief* sein Leben überstellt zu wissen. Der Bildungsroman, der Western und der Blues – sie erscheinen als Realisationen einer epischen Lebensordnung.

Während der Reisende sich nur an »Angstmomente« zu erinnern meint (KB 74), schreibt Heinrich Lee (und Gottfried Keller), »um noch einmal die alten grünen Pfade der Erinnerung zu wandeln.«¹¹ An anderer Stelle im *Grünen Heinrich* schreibt der Erzähler über sein Schreiben und Erinnern:

»Plötzlich kaufte ich einige Bücher Schreibpapier und begann, um mir mein Werden und Wesen einmal recht anschaulich zu machen, eine Darstellung meines bisherigen Lebens und Erfahrens. Kaum war ich aber

recht an der Arbeit, so vergaß ich vollkommen meinen kritischen Zweck und überließ mich der bloß beschaulichen Erinnerung an alles, was mir ehemals Lust oder Unlust erweckt hatte; jede Sorge der Gegenwart entschlief, während ich schrieb vom Morgen bis zum Abend und einen Tag wie den andern, aber nicht wie ein Sorgenschreiber, sondern wie einer, der während schöner Frühlingswochen in seinem Gartensaale sitzt, ein Glas alten Landweines zur Rechten und einen Strauß junger Feldblumen zur Linken.«¹²

Auf solche Weise entsteht nach und nach die Fiktion eines Lebenszusammenhanges und verändert sich, was akute Bedrohung und »Unlust« war, zum Kontinuum einer Geschichte, deren Elemente durch Erinnerung Bedeutung erhalten. Undenkbar wäre eine vergleichbare Schreib- und Erinnerungshaltung für den Reisenden. Jede Seligkeit des Rückblicks ist für ihn ausgeschlossen. Umso mehr rührt ihn an Kellers Roman die durch Erinnerung und Erzählung bewirkte Fiktion eines kohärenten Lebens. Durch sie gelingt es Heinrich Lee, die Unordnung, wenn nicht das Mißlingen seines Lebens in eine andere kontinuierliche, komponierte und sinnhafte Ordnung zu überstellen. Was der Erzähler und seine Frau Judith am Ende des Romans John Ford als ihre Geschichte erzählen, unterscheidet sich als »tätig« erinnerte Vergangenheit von der noch bedrohlich gewesenen Gegenwart durch eine Struktur des Nach und Nach, die die »Sorge der Gegenwart« in Erinnerung versöhnt und als Schrift konserviert.

Die Tränen des Erzählers über einen der letzten Sätze (der Zweitfassung) des *Grünen Heinrich* scheinen darauf hinzuweisen, daß der resignative Grund von Heinrichs Erinnerungslust ihm einsichtig wird. Wenn Erinnerung auch aus bedrohlichen Fakten der Gegenwart elegische Bilder der Vergangenheit machen kann, bedeutet sie doch einen Verzicht auf die Gegenwart, der alle Aufmerksamkeit zugunsten einer zurückschauenden Geschichtsschreibung entzogen wird. Sentimentales Erinnern an die Kindheit ist dem Reisenden versperrt; statt dessen konzentriert er sich ganz auf die Ereignisse seiner Gegenwart. Anders als die im *Kurzen Brief* zitierten Bildungsromane endet Handkes Roman märchenhaft-glücklich und läßt einen Anfang offen, in dem die Personen der Handlung sich entwickelt haben werden. Der »Versöhnungswunsch« hat die Dissonanz der zitierten Romane verdrängt, um in der »Fiktion eines Entwicklungsromans« den Möglichkeitssinn offenzuhalten.¹³ John Fords Garten in Bel Air bildet das

Refugium für ein glückliches Ende. Der zum »Mythopoeten« stilisierte Regisseur¹⁴ verkündet hier dem Paar die Maximen seiner epischen Vernunft; diese ermöglichen die Lösung des Konflikts im Modus des Erzählens:

»Erzählt nun eure Geschichte!« sagte John Ford.

Und Judith erzählte, wie wir hierher nach Amerika gekommen waren, wie sie mich verfolgt hatte, wie sie mich beraubt hatte und mich umbringen wollte, und wie wir nun endlich bereit waren, friedlich auseinanderzugehen.« (KB 195)

Die anfänglich blockierte Erinnerung kann sich nun freier entfalten und die Geschichte des Paares und die Lebensgeschichte des Erzählers ins Medium der Erzählung überführen. Der depressive Schluß des *Grünen Heinrichs*, eines anderen Experiments, sich zu bilden und zu entwickeln, ist harmonisch überblendet in der Paradieslandschaft von Bel Air; der Blick geht »in ein Tal hinunter, in dem Orangenbäume und Zypressen stehen« (KB 186). Ohne zur Resignation oder zur Einkehr in weltabgewandte Bildungsreservate zu neigen, wie es der Entwicklungsroman tut, bietet John Fords amerikanische Ästhetik einen Weg der Koinzidenz von Innerlichkeit und Pragmatismus an. Erzählbar ist ein solches Ende jedoch nur als Märchen. Damit »die Schrift erfüllt werde«, nämlich die des Genres, endet der *Kurze Brief* utopisch. »Nun wurde seine Geschichte ein Märchen, heißt es auch über Heinrich Lees Geschichte (KB 172). Friedensfeier und Offenheit auf einen neuen Anfang hin charakterisieren nahezu alle Romanschlüsse Handkes.

Die im *Kurzen Brief* erzählte Geschichte besitzt eine strukturelle Verwandtschaft zum Genre des Entwicklungsromans. Die im Roman zitierten Elemente des Genres wie Naturbetrachtung, Theatergespräch und Bildungsdiskurs sind in ein Verweisspiel eingeflochten, das Handke zwischen seiner Erzählung und den herbeizitierten Vorbildern betreibt.¹⁵ Es erscheint aber unzulänglich, das Modell des Entwicklungsromans lediglich als eines jener Klischees zu betrachten, die Handke durch reflektierte Verwendung wieder brauchbar macht. Zu deutlich wird die Lust, mit einem fast vergessenen Diskurs zu spielen, sein Thema und seinen Stil als Folie der eigenen »Fiktion eines Entwicklungsromans« zugrunde zu legen. Das Modell des Entwicklungsromans stellt ein Schema bereit, das Individuen benutzt haben, um sich in es einzutragen.

Handkes Erinnerung an den Entwicklungsroman trägt noch einmal ein Subjekt in das einmal repräsentativ gewesene Schema ein und spricht so, in der ›Rede von sich‹ immer auch von dem Genre, das die ›Rede von sich‹ erfand. Referentielle und autoreferentielle Rede sind hier, wie in den Texten des Blues, deren Formeln sich der Erzähler ausleiht, um mit ihnen von sich zu sprechen, ununterscheidbar.

Ästhetische Konfliktlösung

»Das Bedürfnis, anders zu werden als ich war, wurde plötzlich leibhaftig wie ein Trieb.« (KB 18) Es ist die Lektüre des *Großen Gatsby*, die den Veränderungswunsch auslöst. Die »Gefühle«, die die Lektüre des *Großen Gatsby* bewirkte, sollen des Erzählers »Anlage zu Schrecken und Panik für immer austreiben« (KB 18). Er will ein solcher werden, wie einmal ein anderer gewesen ist. Daß die Wahrnehmungsform des Schreckens und der Panik zunächst dominiert, zeigt nicht nur die unwillkürlich-schockhafte Kindheitserinnerung an. Die Verfassung des Subjekts schlägt sich in einem Plötzlichkeitsstil nieder. Plötzlichkeit ist ein temporaler Index für die von Schocks zerschnittene und auf das Jetzt der reinen Ereignisgegenwart sich konzentrierende Zeitempfindung des Subjekts. Im *Kurzen Brief* lassen sich eine reflexiv-argumentative Rede – die der »tätigen« Erinnerung – und eine perzeptiv-reihende Rede – die der akuten Bewußtseinsgegenwart – unterscheiden. Dem kontemplativen Subjekt widerfahren ekstatische, positiv oder negativ besetzte Zustände in einem Zeitmodus, der als »böse Zeit« (*Die Hornissen*), »andere Zeit« (*Kurzer Brief*) oder »Elementarzeit« (*Die Stunde der wahren Empfindung*) eine Sprengung des Zeitkontinuums markiert. Plötzlichkeit kennzeichnet das Eintreten eines euphorischen Erlebnisses, das der Reisende als »andere Zeit« beschreibt:

»Beim Würfeln passierte mir etwas Seltsames: ich brauchte gerade eine bestimmte Zahl, und als ich den Becher hinkippte, blieben alle Würfel, bis auf einen, sofort liegen; während der eine aber noch zwischen den Gläsern durchrollte, sah ich an ihm die Zahl, die ich brauchte, kurz aufleuchten und dann verschwinden, bis der Würfel mit der falschen Zahl nach oben liegen blieb. Dieses kurze Aufleuchten der richtigen Zahl aber war so stark gewesen, daß ich es empfand, als ob die Zahl auch wirklich gekommen

wäre, aber nicht jetzt, sondern ZU EINER ANDEREN ZEIT.« (KB 24 f.)

Die Epiphanie der »anderen Zeit« kommt für den Erzähler wie ein Überfall. Das »kurze Aufleuchten« zeigt die Zeitlichkeit des Augenblicks, das abrupte Jetzt der Erfahrung und die ästhetische Qualität des Glanzes. Der Moment der »anderen Zeit« ist Imagination einer Wunschzeit, die a-sozial und a-subjektiv ist.

Als plötzliches Ereignis, das dem Subjekt die Möglichkeit der Auflösung seiner Identität offeriert, ist die »andere Zeit« die Kehrseite der panischen Zeitempfindung, die in frühen Texten so dominant ist. Als rauschhaft plötzliches Glück ist sie die nun mit einem positiven Vorzeichen versehene Transformation der Auflösungszustände etwa der *Hornissen*. Strukturell – als motivationsloses, plötzliches, von Aufmerksamkeit erzeugtes und phantasierend über die Tatsachen hinausschießendes Erlebnis – ist dieser Glückszustand der Angst homolog. Die »andere Zeit« ist eine inhaltlich nicht bestimmbar Utopie, nicht anders darstellbar als in einer fortschreitenden Reduktion, die ausgrenzt, was sie nicht ist:

»Diese andere Zeit bedeutet nicht etwa die Zukunft oder die Vergangenheit, sie war ihrem Wesen nach eine ANDERE Zeit als die, in der ich sonst lebte und in der ich vor und zurück dachte. Es war ein durchdringendes Gefühl von einer ANDEREN Zeit, in der es auch andere Orte geben mußte als irgendwo jetzt, in der alles eine andere Bedeutung haben mußte als in meinem jetzigen Bewußtsein, in der auch die Gefühle etwas anderes waren als jetzt die Gefühle und man selbst im Augenblick erst in dem Zustand, in dem vielleicht die unbelebte Erde damals war, als nach jahrtausendelangem Regen zum ersten Mal ein Wassertropfen fiel, ohne sofort wieder zu verdampfen.« (KB 25)

Wie so oft, tendiert auch hier Handkes Bildphantasie zu archaischen, menschenleeren Ur-Räumen. Das Subjekt vergleicht sich in der »anderen Zeit« mit dem Zustand der »unbelebte(n) Erde« und realisiert so bildlich die Wunschvorstellung eines die Bewußtseinsidentität des vor- und zurückdenkenden Ich sprengenden Daseins.

In seinen Epiphanien identifiziert sich das Subjekt mit der Natur. Die Wunschbilder drängen in eine Raum-Zeit vor den Menschen oder nach ihnen; auf der einen Seite findet man etwa die »Vorzeitformen« der *Langsamen Heimkehr* oder Träume aus

dem *Gewicht der Welt*: »Mein Seelengehäuse wurde weggeschwemmt und ich fand mich in der Urstromlandschaft wieder, tausende Jahre zuvor« (GW 317). Ein postindividuelles Zeitalter wird anvisiert in Vorstellungen von einem »mathematisch waltenden (...) Weltstadtstaat« (GW 258), in der automatisch funktionierenden »Westküstenstadt« der *Langsamen Heimkehr* oder vom Ich, das »beseelte Maschine« ist (AW 60). Diese Epiphanien lösen den Zusammenhang des Subjekts zu anderen und seine historische Identität auf und begründen sein Glück in einem Außersichsein, das ekstatisch die Subjektivität aufgibt.

Das Erlebnis der »anderen Zeit« ist nur Episode innerhalb der Zustandsreihe im *Kurzen Brief*. Am nächsten Morgen erwacht der Reisende »mit Unbehagen« (KB 26). Die rauschhafte Plötzlichkeit des Zustands läßt nicht zu, aus ihm Dauer zu gewinnen. Die Gegenbewegung des Unbehagens verwirft die Vision der »anderen Zeit«. Eine andere, noch weiter reichende ekstatische Glücksmöglichkeit führt dann auch zum (für diesen Roman) endgültigen Verwerfen einer Konfliktlösung, in der das Subjekt sich selbst verausgaben würde. In Indianapolis erlebt der Erzähler seine Vereinigung mit einer Zypresse:

»Auf einem kleinen Hügel stand in einiger Entfernung eine Zypresse. Ihre Zweige sahen in der Dämmerung noch fast kahl aus. Sie schwankte leicht hin und her, in einer Bewegung, die dem eigenen Atem glich. Ich vergaß sie wieder, aber während ich dann auch mich selber vergaß und nur noch hinausstarrte, rückte die Zypresse sanft schwankend mit jedem Atemzug näher und drang mir schließlich bis in die Brust hinein. Ich stand regungslos, die Ader im Kopf hörte auf zu schlagen, das Herz setzte aus. Ich atmete nicht mehr, die Haut starb ab, und mit einem willenslosen Wohlgefühl spürte ich, wie die Bewegung der Zypresse die Funktion des Atemzentrums übernahm, mich in sich mitschwanken ließ, sich von mir befreite, wie ich aufhörte, ein Widerstand zu sein, und endlich als Überzähliger aus ihrem sanften Spiel ausschied.« (KB 95)

Dieser Ausnahmezustand des Subjekts bietet die Chance, überzählig zu werden, sich nicht mehr mitzählen zu müssen und nichts mehr zu zählen. Dies ist die Praxis des Mystikers: »Der Mystiker entsagt sich selbst, entsagt der Diskontinuität seines Wesens, er öffnet sich rückhaltslos der Kontinuität. In der mystischen Erfahrung findet eine Vernichtung jedes Objekts statt, die mit der Vernichtung des Subjekts koinzidiert«, schreibt Bataille.¹⁶ Auf das Zypressenerlebnis folgt aber die Gegenrede:

»Ein so starkes Gefühl für Claire stellt sich ein, daß ich woanders hinschauen mußte. Jene ANDERE ZEIT, die ich in Providence bei dem kurzen Aufblitzen des Würfels erfahren hatte, erstreckte sich nun vor mir als eine andere Welt, die ich nur zu betreten brauchte, um meine angstanfällige Natur und ihre Beschränktheiten endlich loszusein. Und doch erschrak ich wieder vor diesem Schritt, als mir einfiel, wie notwendig aufgelöst und leer, ohne eigene Lebensform, ich mich in der anderen Welt bewegen würde; ich empfand heftig ein allgemeines paradiesisches Lebensgefühl, ohne Verkrampfung und Angst, in dem ich selber, wie in dem Spiel der Zypresse, gar nicht mehr vorkam, und es grauste mir so sehr vor dieser leeren Welt, daß ich in einer Schrecksekunde das ungeheure Entsetzen des Kindes nacherlebte, das an einer Stelle, wo es gerade noch etwas gesehen hatte, mit einem Mal nichts mehr sah.« (KB 101)

Das lust- und angstvolle Spiel mit dem Opfer der Subjektivität wird verworfen. An seine Stelle tritt das Ideal einer amerikanischen, »ökonomischen« Existenz, deren Repräsentant John Ford ist und deren Vorstellung sich im Verlauf der Reise unter dem Eindruck einer imaginierten Einheit von Natur und Geschichte herausbildet. Der Dauerkonflikt zwischen »Ökonomie« und »Verschwendung« wird für die Länge des Romans zugunsten der »Ökonomie« gelöst. Das Wort »paradiesisch« steht im Kontext des »paradiesischen Zustands«, der als Einheit von Sehen und Erkennen beschrieben wird. Der zufällige Anblick zweier telefonierender Mädchen wird kommentiert:

»Es war ein Anblick, der mich befreite und unbeschwert machte. Erleichtert schaute ich, in einem paradiesischen Zustand, in dem man nur sehen wollte und in dem einem das Sehen schon ein Erkennen war.« (KB 36)

Häufig findet sich auch im *Gewicht der Welt* die Vokabel »paradiesisch« zur Bezeichnung eines idealen, präreflexiven Zusammenhangs der Dinge. Paradiesisch ist die Vorstellung vom »Weltstadtstaat«, paradiesisch ist die Vorstellung eines »Gesprächs«,

»bei dem all das, was man in verschiedenen Selbstgesprächen durcheinandergedacht hat, endlich nacheinander harmonisch zueinanderkommt und durch das Sich-Zusammenschließen sonst entlegener Denk-Fragmente dem andern verlebendigt werden kann (...)« (GW 261) –

oder die »Paradieszeit«, in der »alles ein Nacheinander« ist (GW 115/6). Im »paradiesischen Zustand« herrscht die »Anmut« einer durch keinerlei Reflexion aus dem Lot gebrachten natürlichen Ordnung. Plötzlich – und gar nicht denkbar ohne die Marke des

Plötzlichen – kann Sehen Erkennen werden, ohne daß Reflexion an der Qualität dieser Erkenntnis Anteil hätte. Über John Fords *Young Mr. Lincoln* heißt es im *Kurzen Brief*, der Erzähler habe sich selbst über dem Schauen vergessen: »und das Schauen wurde zugleich ein Träumen«. (KB 135)

Im »wilden Denken« des »paradiesischen Zustands« werden Anschauung und Deutung eins.¹⁷ Dies kann für alle Epiphanien in Handkes Texten gelten: ein Subjekt »diviniert« Zusammenhang ohne das Hilfsmittel des Begriffs. Das Denken, das sich im »paradiesischen Zustand« vollendet, ist von einer ästhetischen Intentionalität geleitet.¹⁸ Wahrnehmbares wird ästhetisches Objekt nicht an sich, sondern in dem Maße, wie die Bildphantasie des kontemplativen Subjekts es ästhetisch auflädt. Offenheit und Isolation sind Bedingungen des Zustands, in dem das Schauen an sein Ziel kommt.

Das Zypressenerlebnis bietet eine extreme Konfliktlösung an. Der Moment, in dem die Idee einer Selbstaufgabe des Subjekts in der Natur verworfen wird, bildet die Peripetie der Erzählung, wobei aber alles, was an Ökonomie gewonnen wird, noch immer der diskontinuierlichen Wahrnehmungsweise ausgesetzt ist. Die Erzählung verläuft in Phasen, die die jeweiligen Zustandsphasen des Subjekts sind. Innerhalb der parataktischen Abfolge der Sätze, die dem umherschweifenden Blick des Erzählers entsprechen, treten einzelne Registraturen als Momente des Sinnes hervor. Negativ formuliert: »Die immer kleiner werdenden Geschehensmomente tragen allein die Hauptlast der Sinnbildung.«¹⁹ Positive und negative Phasen überblenden die vorbeiziehenden Details mit positivem oder negativem Wert. Welche Momente nun Sinn- und Erkenntnismomente werden, entscheidet der Zufall, die Sprunghaftigkeit eines Bewußtseins, das sich der Präsenz augenblicklicher Ereignisse aussetzt und ihre Wirkung auf sich beschreibt. Also kann es nicht einmal in der »Fiktion eines Entwicklungsromans« einen »zielgerichteten narrativen Verlauf« geben²⁰, sondern statt dessen bloß die Pluralität von Augenblicken, die für ein Subjekt Bedeutung gewinnen oder nicht. Die Oberflächenhandlung – die Kette von Judiths Anschlägen auf ihren Mann – ist nur das äußerliche und spielerische Handlungsschema, in das die fortwährende Geschichte aller Texte Handkes seither, die von Auflösung und Konstruktion von Formen – Lebensformen als symbolischen Formen –, eingelegt ist.

Panischer Angst und ekstatischem Glück, wie sie bisher als Minus- und Pluspol von Zuständen in Erscheinung traten, wird im *Kurzen Brief* und in den folgenden Texten »Form« als eine Kraft gegenübergestellt, die die Beziehung zur Außenwelt ausbalancieren und Intersubjektivität herstellen könnte. Das mythische Amerika des *Kurzen Briefs* setzt sich im Roman, je weiter der Reisende westwärts unterwegs ist, gegen die aus Europa mitgebrachten Zustände durch. Als Lösung zwischen ichloser Objektivität (im Zypressenerlebnis) und egozentrischer Innerlichkeit bietet Amerika die epische Vernunft John Fords an. Der Verlauf der Reise vom puritanischen und europäisch beeinflussten Osten in den mythischen und exterritorialen Westen findet ihre Entsprechung in dem Weg des Ich-Erzählers von einer neurotischen zu einer utopisch-amerikanischen Existenzweise, die freilich auch im Garten des Regisseurs nicht erfüllt ist, sondern als Utopie unerfüllbar bleiben muß. Der Roman endet offen. Was aber John Ford dem wieder versöhnten Paar am Ende als die amerikanische Weise des Geschichtenerzählens darlegt, ist ein ästhetisches Ideal, auf das sich der Wunsch des Erzählers richtet. John Ford Erzählweise – »seine Meinungen waren nicht neu, aber er erzählte die Geschichten dazu und zeigte, wie es zu diesen Meinungen gekommen war« (KB 187) – zeichnet sich durch Betonung des »Wir« vor dem »Ich« aus: »Das kommt vielleicht daher, daß für uns alles, was wir tun, Teil einer gemeinsamen öffentlichen Aktion ist!« Innerlichkeit ist ihm fremd. »Meine eigenen Erlebnisse lagen nie weit genug zurück. So rede ich lieber davon, was andere vor mir erlebt haben.« (KB 188)

Die sprechenden Namen von Anfang und Ende der Reise, Providence und Bel Air, lassen Amerika als Erfüllungsraum eines Wunsches erscheinen. Erstreckung und Weite der amerikanischen Landschaft, deren epische Verwirklichung der Western ist, der Räume, nicht Schicksale inszeniert, sind der Gegenentwurf zur Innerlichkeit des Erzählers. Claire, mit der der Reisende eine Wegstrecke gemeinsam zurücklegt, verkörpert den amerikanischen Typus einer scheinbar unpersönlichen Existenz; er sieht sich außerstande, ihr ein persönliches Geschenk mitzubringen. Da Claire nicht von sich spricht, weiß er auch nichts über ihre Wünsche. Mit dem Eintreffen bei Claire in Phoenixville beginnt die amerikanische Landschaft als ein anderes Zeichensystem ins Bewußtsein des Reisenden zu treten. In ästhetischer Einstellung

erscheinen die Kulturlandschaften wie Nachahmungen unberührter Natur«, und es mehren sich die Konnotationen des Glanzes, der die Gegenstände auratisch überblendet (KB 73, 76, 78). Claires Kritik an den Amerikillusionen des Europäers kann nicht als Korrektur des Entwicklungswunsches dienen, sondern nur als Korrektiv. Sein Wunsch, ein anderer zu werden, ist durch den Nachweis einer sentimental Verknennung des realen Amerika nicht aus der Welt zu schaffen. Was den Erzähler anzieht, ist mehr als Amerika die ›Amerikanität‹ in dem Sinne, in dem Roland Barthes einmal von der »Sinität« als der Gesamtheit europäischer Projektionen auf China spricht.²¹ ›Amerikanität‹ ist gekennzeichnet durch »Aufhebung der Geschichte in Natur, widerstrebender Individualität in Allgemeinheit, subjektiven Wollens in gesellschaftliche Rolle«. ²² Die ›Amerikanität‹ im *Kurzen Brief* ist nicht nur eine geographische Fortbewegung, sondern auch eine historische Rückwendung. Die Sehnsucht richtet sich auf das Amerika des 19. Jahrhunderts, besonders auf die abbildenden und mythischen Kunstformen, die dieses Jahrhundert zum Gegenstand haben. Die egalitäre Massenkultur wird als Möglichkeit erfahren, die Monomanie zu heilen, mit der das Subjekt von sich reden und alles auf sich beziehen muß. Amerika bedeutet für den Erzähler eine Formbalance zwischen Individuellem und Allgemeinem. Die amerikanische Lebensform erscheint ihm als vernünftige Beschränkung individueller Ansprüche; bereits Claires Kind, Benedictine, wird als vernünftig beschrieben, weil es, statt deuten zu müssen, sich das Konventionelle als Natur aneignet:

»Es war eigenartig, daß Benedictine die Natur fast nicht mehr wahrnahm, sondern die künstlichen Zeichen und Gegenstände der Zivilisation schon als Natur erlebte. Sie fragte viel eher nach Fernsehantennen, Zebrastreifen und Polizeisirenen als nach Wäldern und Gräsern und schien in der Umgebung von Signalen, Leuchtschriften und Ampeln lebhafter und zugleich doch ruhiger zu werden. Sie nahm es als naturgegeben, daß es Buchstaben und Zahlen gab, und betrachtete sie als selbstverständliche Dinge, ohne sie erst als Zeichen entziffern zu müssen.« (KB 117)

Die Erkenntnisqualität des »paradiesischen Zustands« erkennt der Erzähler in amerikanischen Kunstwerken wieder. Ein Historienmaler erzählt, er male nichts als »historische Augenblicke in einer historischen Landschaft«. (KB 119) Er verkauft diese Bilder an Warenhäuser. Im Theatergespräch in St. Louis anlässlich einer Aufführung des *Don Carlos* bemerkt Claire:

»Wir sind hier gewohnt, die historischen Einzelfiguren nur in stehenden Bildern zu sehen. (. . .) Statt sie zu spielen, stellen wir sie nach, und zwar nur in ihren öffentlich bekannten Gesten. Es käme uns lächerlich vor, sie etwas anderes tun zu sehen als ihre überlieferten Taten.« (KB 147)

Verzicht auf Originalität, individuellen Ausdruck und individuelle Geschichte bestimmt die amerikanische Kunst, wie sie im *Kurzen Brief* dargestellt wird. Ihre Äußerlichkeit und Exoterik enthält einen Universalitätsanspruch, der immer deutlicher auch Handkes Schreiben leitet und sich etwa in der Formel vom »Gewicht der Welt« ausdrückt. Der Entschluß, John Ford zu besuchen, gründet auf einem Kinoerlebnis, auf das hin der Erzähler dem Regisseur sagen will, »daß er mich Sinn für die Geschichte durch Anschauung von Menschen in der Natur gelehrt hat«. (KB 137)

Es liegt nahe, das glückliche Ende von *Bel Air* als eine substantielle Utopie so zu deuten, als sei die Entwicklung abgeschlossen und als habe der Schriftsteller durch die Initiation in die ›Amerikanität‹ seine Monomanie abgelegt. Das entspannte, verständigungsbereite Reden am Ende des Romans verweist aber auf die Erzählung selbst als Substanz dieser Utopie. Diese Idee einer literarischen Kommunikationsgemeinschaft ist kein außerliterarischer Inhalt, sondern Utopie des Aufgehens von Leben in Erzählen.

»Ich habe keine Themen, über die ich schreiben möchte, ich habe nur ein Thema: über mich selbst klar, klarer zu werden«, schreibt Handke in dem Aufsatz *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (E 26). Nicht ein Thema ist die Sache dieser Schreibweise. Ihre Sache ist die Form als Ereignis und die Form als Struktur. Die Schrift ist die Realisation des Zusammenhangs, der sich als Wunschform für ein Subjekt konfiguriert hat.

Anmerkungen

1 Die Siglen:

H – *Die Hornissen*, Reinbek ⁹1976.

IAI – *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, Frankfurt/M. ⁵1972.

- T – *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, Frankfurt/M. 1970.
 KB – *Der kurze Brief zum langen Abschied*, Frankfurt/M. 1972.
 E – *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt/M. 1972.
 AW – *Als das Wünschen noch geholfen hat*, Frankfurt/M. 1974.
 GW – *Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 – März 1977)*, Salzburg 1977.
 LH – *Langsame Heimkehr*, Frankfurt/M. 1979.
 LSV – *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt/M. 1980.
- 2 Roland Barthes, *Die strukturalistische Tätigkeit*, in: *Kursbuch* 5 (1966), S. 190–196.
 - 3 Aus einer Rezension in der Zeitung *Der Bund* (Bern), zitiert auf dem Rückendeckel der Taschenbuchausgabe des *Kurzen Briefs*.
 - 4 Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Sämtliche Werke*, hg. v. G. Fricke und H. G. Göpfert, Band 5, München 1959, S. 605.
 - 5 Vgl. dazu Handkes Büchnerpreisrede, abgedruckt in dem Band *Als das Wünschen noch geholfen hat* (bes. AW 80/1).
 - 6 Handke in einem Gespräch mit Hellmuth Karasek, in: Michael Scharang (Hg.), *Über Peter Handke*, Frankfurt/M. 1972, S. 85.
 - 7 A. a. O., S. 88.
 - 8 Von »Epiphanie« spricht in bezug auf Handke erstmals Manfred Durzak, *Gespräche über den Roman*, Frankfurt/M. 1976, S. 359.
 - 9 Dazu Günther Schiwys Aufsatz *Peter Handkes »Kurzer Brief zum langen Abschied«*, in G. S., *Strukturalismus und Zeichensysteme*, München 1973, S. 28–39.
 - 10 Handke im Gespräch mit Karasek (s. Anm. 6), S. 88.
 - 11 Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich. Gesammelte Werke*, hg. v. H. Schumacher, Band 2, Zürich 1960, S. 716.
 - 12 A. a. O., S. 552/3.
 - 13 Vgl. zur »Fiktion eines Entwicklungsromans« Theo Elm, *Die Fiktion eines Entwicklungsromans. Zur Erzählstrategie in Peter Handkes Roman »Der kurze Brief zum langen Abschied«*, in: *Poetica* 6 (1974), S. 353–377.
 - 14 Peter Pfaff/G. vom Hofe, *Das Elend des Polyphem. Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß*, Königstein 1980, S. 73.
 - 15 Vgl. dazu Elm (s. Anm. 13), S. 353 ff.
 - 16 Georges Bataille, *Die Erotik und die Faszination des Todes*, in: *Konkursbuch* 6 (Erotik), Tübingen o. J., S. 11–14, hier: 13.
 - 17 Zum »wildem Denken« Handkes s. Elm, (s. Anm. 13), S. 376.
 - 18 Zu diesem Begriff s. Karl Heinz Bohrer, *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, München 1978, S. 342.
 - 19 Karl Wagner, *Peter Handkes Rückzug in den geschichtslosen Augen-*

- blick*, in: *Literatur und Kritik* 14 (1979), S. 112–123, hier: 116.
 20 A. a. O., S. 117.
 21 Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt 1976, S. 101.
 22 Pfaff/v. Hofe (s. Anm. 14), S. 73.