

THORSTEN CARSTENSEN

Die Geschichte zwischen Mann und Frau

Peter Handke und die Liebe

Erstpublikation in: Lützeler, Paul Michael/McGlothlin, Erin/Kapczynski, Jennifer (Hg.): Schwerpunkt/Focus: Peter Handke (= GegenwartsLiteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. A German Studies Yearbook 12). Tübingen: Stauffenburg 2013, S. 43-65.
Handkeonline seit 15.2.2016

Empfohlene Zitierweise:

Thorsten Carstensen: Die Geschichte zwischen Mann und Frau. Peter Handke und die Liebe. Handkeonline (15.2.2016)

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

Impressum:

Forschungsplattform Peter Handke

c/o PD Dr. Klaus Kastberger

Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Josefsplatz 1, 1015 Wien

handkeonline@onb.ac.at

THORSTEN CARSTENSEN

Die Geschichte zwischen Mann und Frau: Peter Handke und die Liebe

Wenn der namenlose Mann in Peter Handkes Theaterstück *Die schönen Tage von Aranjuez* (2012) die Melodie des Pop-Ohrwurms "Love is All Around" (AR, 46) anstimmt, so hat diese Szene durchaus programmatischen Charakter: Die Liebe ist in Handkes Texten in der Tat allgegenwärtig. Seine Protagonisten sind nach der Liebe Suchende und an ihr Gescheiterte. Sie reflektieren über die Notwendigkeit, Abstand zum Anderen zu halten, und wissen doch, dass gerade die Liebe zum Einverleiben des Anderen führen kann. Sie sehnen sich nach Momenten des Paarseins, in denen die Welt als mythisches Ganzes aufleuchten würde und die beiden Liebenden "einen vollkommen übereinstimmenden Zeitsinn" (DJ, 89) hätten. Doch wenngleich Handkes Werk den Liebesakt als "Fest des Miteinanderseins" (GU, 548) feiert, bleibt seinen Figuren die dauerhafte Erfahrung glücklicher Liebe zumeist verwehrt. In der Erzählung *Der Große Fall* (2011) ist es der Protagonist, ein Schauspieler, der diesen existentiellen Mangel beschreibt:

Die Liebe fehlte ihm. Sie fehlte ihm jeden Tag, einmal weniger schmerzhaft, einmal als Schmerz der Schmerzen, so oder so ein tagtägliches Schmerz. Das Fehlen der Liebe, es empörte ihn, zwar unter anderm auch gegen sich selber, aber zuletzt doch weit über sich selber hinaus. (GF, 31)

Gerade die Journale belegen, dass Peter Handke sich mit unterschiedlichen Facetten der Liebe unentwegt beschäftigt. Nicht um eine begriffliche Theorie geht es ihm dabei freilich, sondern eher darum, sich der Idee der Liebe sprachlich aus unterschiedlichen Richtungen anzunähern — im Modus jenes umkreisenden Erzählens, das seine Texte von jeher praktizieren. Dabei lässt sich eine Entwicklung hin zu einer positiven Auffassung von Liebe und Sexualität beobachten. Im *Gewicht der Welt*, dessen Aufzeichnungen aus den Jahren 1975 bis 1977 vor allem "Sprachreflexe" (GW, 6) auf Ereignisse und Empfindungen sind, ist von den Erlösungsfantasien späterer Texte noch nichts zu spüren, wenn es etwa heißt: "Ich verstand es, mich ihr im rechten Moment un-

heimlich zu machen — so vermied ich (für mich und für sie) das Unglück ihrer Liebe.“ (GW, 113) Sexualität wird hier noch als potentiell lächerlich (GW, 183) und „letztmögliche Feindseligkeit“ (GW, 200) betrachtet. Anders der Tenor in den Journalen der achtziger Jahre: Die Liebe ermöglicht nun ein „Ganz-Bewußtsein“ (FF, 232), das Liebespaar strahlt „Zartheit in die Welt“ (PW, 41) und der Liebende erhält durch die Gewissheit seiner Gefühle einen „Ruck“ (GU, 547). Die Zuneigung des Anderen wirkt identitätsstiftend; sie lässt den Geliebten zu sich kommen (FF, 77). Gleichzeitig ist die Liebe moralisch codiert, denn im Idealfall können die Liebenden einander „bessern“ (FF, 70). Wie in der Liebessemantik des Mittelalters fallen Enthusiasmus und Pflicht zusammen: Die Liebe wird beschrieben als ein dem Anderen zu erweisender Dienst (FF, 16, 42), der von der Selbstbezogenheit befreit.¹ Von Dauer sind die Zustände ‚wahrer Empfindung‘ allerdings nicht, und so bleibt am Ende häufig die im Journal festgehaltene Erkenntnis: „Die Liebe ist schmerzhaft und führt zu nichts, und das ist ihre Herrlichkeit.“ (FF, 76) In letzter Instanz ist es dem Schreibakt vorbehalten, der Liebe Dauer zu verleihen, sie zu bewahren und zu wiederholen (FF, 75).

„Die Ereignisse des Liebeslebens sind derart belanglos, daß sie sich nur mit enormer Anstrengung auf die Ebene des Schreibens heben lassen“,² bemerkt Roland Barthes in seinen *Fragmenen einer Sprache der Liebe*. Handke geht es in seinen Erzählungen deshalb nicht um eine realistische Darstellung von Beziehungsproblemen, sondern darum, von der Liebe als „Möglichkeitenform menschlichen Lebens und Zusammenlebens“ (GU, 432) zu erzählen. Wenngleich seine Texte sinnliche und körperliche Aspekte keineswegs ausblenden, so betreiben sie doch vor allem eine mystifizierende Idealisierung der Liebe. Zugleich bindet Handke die Thematik in sprachkritische Überlegungen ein, wenn er im *Bildverlust* (2002) die Bankfrau über die Inflation des Liebesbegriffs polemisieren lässt, welcher „ständig durch die Mikrophone und Lautsprecher“ von Bahnhöfen wie Sportstadien komme. Die plakative Zivilisationskritik, die für Handkes Spätwerk durchaus kennzeichnend ist, zielt auf die zynische Widersprüchlichkeit der postmodernen Mediengesellschaft, gebündelt in dem Bild von den „Schwerbewaffnete[n]“, die Tag und Nacht zu den Klängen von „Love me Tender“ die Eingänge der U-Bahnhöfen und Vorortstationen patrouillieren. In der Gegenwart ist die Liebe zur aufdringlichen Botschaft „auf jedem zweiten Wahl- und Reklameplakat“ verkommen. (BV, 105f.)

Handkes mystische Liebesvisionen entspringen dem Wunsch, dieser medialen Entzauberung der Liebe eine Sphäre entgegenzusetzen, in der die Gesetze der realen Welt ausgehebelt und die alltäglichen Schrecken vergessen sind: Die Liebe, so die beharrlich vorgetragene Hoffnung, kann Zwischenräume aufschließen, die der historischen Wirklichkeit entzogen sind. Wie im folgenden gezeigt wird, verknüpft Handke das Begehren des Anderen aber auch mit der Hauptthematik seines Schreibens — dem Wunsch, die Kluft zwischen Innenwelt und Außenwelt zu überbrücken. Dabei inszeniert er intime Begegnungen zwischen Mann und Frau als Augenblicke geheimnisvoller Bedeutsamkeit, in denen sich das Ich aus dem Gefängnis der Subjektivität befreit und in einer Phantasie der langen Dauer aufgeht. Zugleich beharren Handkes Erzählungen darauf, dass in diesen Epiphanien größter Teilhabe an der Welt schon der Kern der „Entzweiung“ vom Anderen angelegt ist. So offenbart sich letztlich eine psychologische Dialektik, deren Zuspitzung darin besteht, dass die Aggression der männlichen Protagonisten gerade in Situationen anscheinend vollkommener Vertrautheit hervorbricht. Indem die Texte zum einen Liebes- und Gewaltakt konsequent verkoppeln und zum anderen die Liebe auf die Phantasie der absoluten Gegenwart in der Sexualität reduzieren, problematisieren sie eine eklatante Unfähigkeit der Figuren zu wirklichen Bindungen.

I

Immer wieder zieht es Handkes Protagonisten in menschenleere Landschaften, doch ihr Bedürfnis, das Mittun in der Gesellschaft gegen die Kontemplation der Natur einzutauschen, wird durchkreuzt von einer nie zu stillenden Sehnsucht nach dem Anderen, dem „Augenpaar“ (LSV, 109), das der Erzähler am Ende der *Lehre der Sainte-Victoire* (1980) evoziert. Selbst der Geologe Valentin Sorger in *Langsame Heimkehr* (1979) — dieser „kaum irgendwo Zugehörnde“, der sich in der Wildnis von Alaska der „Erfassung der Erdgestalt“ widmet — will sich dementsprechend „beziehungsfähig“ (LH, 15) halten. Das Ausbleiben der Liebe, das der Schauspieler in *Der Große Fall* beklagt, führt in Sorgers Fall jedoch dazu, dass er die nächtlichen Besuche bei seiner Freundin, einer mythisch codierten „Indianerin“, als Schwindel empfindet. Sorger kann sich „in keiner Umarmung mehr sehen“, und das Begehren, das ihn zur Indianerin führt, ist ein bloß sexuelles; es bleibt „untätig“ und entfacht keinen „Triumph“.

Weil Trieb und Liebe nicht zur Übereinstimmung gelangen, erzeugt die Intimität mit der Indianerin ein Gefühl der Unwirklichkeit, und so kommt es noch während des Geschlechtsakts zu jener Entzweiung, von der Handkes Texte immer wieder erzählen. Die Lust des Augenblicks lässt sich nicht in ein gesundes Miteinander überführen, sondern bewirkt, weil Sorger ihr die Gültigkeit nachträglich abspricht, eine eklatante Destabilisierung des Ichs. Die Einsicht, dass der Liebesakt kein Augenblick der wahren Empfindung war, macht Sorger gewaltbereit:

Die erwartete Vereinigung verhinderte das Begehren nicht, entkräftete es jedoch zu einer jähen, unsteten Momenthaftigkeit, machte, gerade in der Schwäche, ein schlechtes Gewissen, und dann um so gewissenloser. Das hieß: er liebte sie nicht; wußte, daß er eigentlich nicht zu ihr kommen sollte, und trieb es, wenn sie um ihn war, in seiner Unschlüssigkeit ganz abrupt mit ihr. [...] Er spielte mit dem Gedanken, sie zu töten; oder ihr wenigstens etwas zu stehlen oder zu zerstören; niemand wußte ja, daß er hier war. (LH, 31)

Sorgers Unfähigkeit zu lieben resultiert aus jenem "unheilbaren Mangel" (LH, 198), dessen Bewältigung Handkes Figuren anstreben, ohne dabei je mehr als vorläufige Erfolge zu erringen. "Mein Lebtag lang hat mir die Unnahbarkeit der Welt, ihre Unfaßbarkeit und Unzugänglichkeit, mein von ihr Ausgeschlossen sein, am schmerzlichsten zugesetzt", erklärt Gregor Keusch in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) dieses "Grundproblem" (NB, 182f.). In ihrer Dialektik aus Entzauberung und Remythisierung der Welt kreisen Handkes Texte um den Versuch des Subjekts, zu einer harmonischen Teilhabe an Dingen und Menschen zu finden. In *Langsame Heimkehr* ist es die meditative Vertiefung in den Raum, zu Beginn des Romans als "Weltvertrauens-Übung" (LH, 16) markiert, die Sorger das Erlebnis einer biographisch überformten Sinnfülle beschert und aus seiner Beziehungslosigkeit reißt:

In diesem Zeitraum war ständige Gegenwart, ständige Allerwelt, ständige Bewohntheit. Die Gegenwart war eine Allgegenwärtigkeit, wo die einst geliebten Toten mitatmeten und die entferntesten Lieben in einem zugänglichen Nebenraum geborgen und guter Dinge waren; die Allerwelt war eine Fremde, in der es keinen Flucht- und Heimkehrzwang mehr gab, aber

auch nicht die zwanghafte Teilnahme an den Gewohnheiten der Alteingesessenen; und die Bewohntheit war eine Haus- und Werkstatthaftigkeit des ganzen Landstrichs, wo persönliches Abgesondertsein ohne die Gewohnheitszwänge durch Innenräume möglich war. (LH, 50)

Diese Epiphanie einer organischen Integration in eine als Ganzheit erfahrbare Welt, die Handke an anderen Stellen mit Attributen wie "Gleichmaß", "Gelassenheit", "Ruhe" und "Zeithaben" umschreibt, mündet in das Bild eines "möglichen ewigen Frieden[s]" (LH, 53). Sorger erlebt die "Allgegenwärtigkeit" als Befreiung "von vielen Zwangsvorstellungen" (ebd.); nun gelingt auch das heitere Zusammensein mit den Angehörigen des Indianerstamms, von denen er sich zuvor ignoriert fühlte. Ihre "Aufmerksamkeit" empfindet er als Würdigung (LH, 54), und wenn er sich abends "unbefangen" zu ihnen in die Bar gesellt, kommt es zu dem respektvollen, die Zwischenräume beachtenden Miteinander, das Handkes Texte als Referenz auf romanische Figurenkonstellationen beständig zelebrieren.³ Der Abstand zum Anderen, der zugleich eine tiefere Verbundenheit garantiert als jede "zwanghafte Teilnahme", macht nun auch die Intimität mit der "Indianerin" zu einem Ereignis, das die beiden lustvoll Liebenden "überlebensgroß" erscheinen lässt. Der ewige Augenblick setzt das Bedürfnis nach Dauer außer Kraft; Sorger glaubt sich aller Schuld enthoben: "in einem Bild sah er, wie die Frau und er sich voreinander verneigen und ihrer Wege gehen würden: wie sie jetzt zusammen sein konnten, war es eine Vereinigung für immer." (LH, 57)

Mit der Beziehung Sorgers zu der mythischen Figur der "Indianerin" domestiziert Handke eine Phantasie, die er bereits im *Gewicht der Welt* entfaltet hatte: die sexuelle Begegnung mit einer Unbekannten, bei der beide Partner allein auf den Geschlechtsakt "konzentriert" wären, so dass sich aus der Intimität keinerlei Verpflichtungen ergäben. Immer wieder kommt in den Notaten die Sehnsucht nach fremden, auf der Straße oder in der U-Bahn angeschauten oder auch nur imaginierten Frauen zum Ausdruck (GW, 121, 183, 196). Schon im Journal wird freilich die Vermutung geäußert, dass die Frau, wenn sie denn mitkäme und wenn sie beim anschließenden Liebesakt auch "von der Geilheit völlig befangen [wäre], immer noch den einen Blick" erwarten könnte (GW, 41) — den Blick, der eine Fortsetzung des Liebeserlebnisses in Aussicht stellen würde. Denn

mögen die Liebenden ganz mit der Gegenwart verschmelzen, so ist ihr Denken doch zukunftsgerichtet, da es Pläne auf den Anderen projiziert (FF, 86). Auch deshalb sieht sich Handkes *Don Juan* am Ende der gleichnamigen Erzählung (2004) von all jenen Frauen umzingelt (DJ, 153ff.), mit denen er auf seiner märchenhaften Reise durch den europäischen Kontinent Augenblicke vollkommener Übereinstimmung erlebt hat. Handke wiederholt hier die Vorstellung Sorgers, dass ein solcher Augenblick als "Vereinigung für immer" keiner Fortsetzung bedarf, doch im *Don Juan* ist die jeweils Andere von der Erlösungsvision des "Abschiedsparadies[es]", in das sich der Mann flüchtet, nicht mehr zu überzeugen: "Das gerade zwischen ihnen Geschehene konnte nicht alles gewesen sein. Es durfte nicht alles sein. Ihre Zeit war, was sie, die Frau, betraf, ganz und gar nicht um, nie würde die um sein." (DJ, 83) Somit wird im *Don Juan* eine dialektische Spannung im Märchenhaften aufgelöst, die sich in dem frühen Roman *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970) noch gewaltsam entlädt. Wenn dort nämlich Josef Bloch die Kassierererin erwürgt, in deren Wohnung er die Nacht verbracht hat, reagiert er auch auf die drohende Widerlegung des männlichen Phantasmas einer folgenlosen Sexualität. Den Umstand, dass die Frau "von Dingen, von denen er ihr gerade erst erzählt hatte, schon wie von ihren eigenen Dingen redete" (TOR, 22), empfindet Bloch als Eingriff in seine Erfahrungswelt, und sein plötzlicher Gewaltausbruch kann auch als unbewusster Versuch begriffen werden, sich gegen die sprachliche Vereinnahmung zur Wehr zu setzen.⁴

Das Phantasma der schönen Fremden verweist auf jenes fruchtbare Verhältnis von Wahrnehmung und Imagination, das für Handkes subjektivistische Weltentwürfe bis heute charakteristisch ist. Erotische Erlebnisse werden dabei ausdrücklich an Momente geglückter ästhetischer Welteroberung gekoppelt. Exemplarisch führt Handke dies wiederum in *Langsame Heimkehr* vor, wo Sorger die im Journal entwickelte Phantasie des folgenlosen Liebesabenteuers realisiert, als er — auf seiner Rückreise nach Europa an der amerikanischen Westküste Station machend — in einem Park eine Zeichnung der Landschaft anfertigt, in der sich Erinnerungen und Wunschvorstellungen zur "unmittelbare[n] Verbindung" fügen. In der vielzitierten Szene bringt Handke auch die Zielsetzung seines antimimetischen Erzählverfahrens auf den Punkt: "Der Zusammenhang ist möglich", schrieb [Sorger] unter die Zeichnung. 'Jeder einzel-

ne Augenblick meines Lebens geht mit jedem anderen zusammen — ohne Hilfsglieder.'" (LH, 112f.) Es ist diese biographische Kontinuität, ermöglicht durch die Erneuerung des ästhetischen Weltbezugs an der Hand der Phantasie, die Sorger eine "jähle Macht" verleiht. In seiner Euphorie spricht er zwei unbekanntere Frauen an, deren "Verantwortungslosigkeit" er als befreiend empfindet. Ohne dass er darauf drängen müsste, folgen sie ihm nach Hause:

Sorger wußte: wenn er sich jetzt diese Frauen mit allem Ernst wünschte, würden sie die seinen. Und so war hier alles möglich: schon die erste Berührung, ganz nebenbei, im Dastehen, ging durch Tuch und Leder, und sie hafteten zu dritt sogleich aneinander; er dabei nicht "der Verführer", sondern bloß für sie bereit, die auf einen wie ihn gewartet hatten. (LH, 113)

Die Intimität mit den beiden "Abenteurerinnen" erlebt Sorger als "Triumph vollkommener Geistesgegenwart" (LH, 113), der als mythische Raumerfahrung visualisiert wird: Sorger sieht sich "durch die Kontinente gestreckt" (LH, 114)⁵ — die Außenwelt, die sich ihm zuvor immer wieder entzogen hatte, ist heimisch geworden. Bereits in dieser Schlüsselszene der *Langsamen Heimkehr* kommt es somit zu jener Kombination von Vergegenwärtigung und Verräumlichung der Zeit, die Handkes episches Schreiben im Spätwerk bestimmen wird.⁶ Bezeichnend ist dabei vor allem, dass die "Idee von der überschaubaren Zivilisiertheit und Heimatlichkeit des irdischen Planeten" (LH, 12), die Sorger zu Anfang des Romans anhand der Gleichzeitigkeit räumlich getrennter Vorgänge entwickelt, sich nun durch das Zusammenspiel von Ästhetik und Erotik einstellt.

Dass Handke die Liebesthematik nicht nur in *Langsame Heimkehr*, sondern ebenso in den späteren Texten auf der Ebene des Mythos verhandelt, hängt mit seiner Aversion gegen die psychologische Dimension einer Geschichte zusammen. "Das Außerordentliche, das Wunderbare wird mit der größten Genauigkeit erzählt, der psychologische Zusammenhang des Geschehens aber wird dem Leser nicht aufgedrängt",⁷ schreibt Walter Benjamin in seinem "Erzähler"-Aufsatz. Benjamins Charakterisierung des russischen Schriftstellers Lesskow lässt sich auf die Art und Weise, wie Handke seine Liebesgeschichten strukturiert, übertragen: Psychologische Motive werden zugunsten einer Remythisierung der Wirklichkeit ausgeblendet; an die

Stelle individueller Fallgeschichten treten Grundkonstellationen des menschlichen Daseins. So werden die Figuren bewusst zu "Stellvertreter[n] des Allgemeinen"⁸ geformt, wie Herbert Gamper gezeigt hat.

Besonders deutlich wird die Mythisierung der Liebe in der Erzählung *Der Chinese des Schmerzes*, wo Handke den Topos der unbekanntenen Schönen wieder aufnimmt und in den Mythos von der Geburt des Erzählers übersetzt. Nach einer Periode der Schwermut und Ich-Instabilität, ausgelöst durch den Mord an einem Sprayer auf dem Salzburger Mönchsberg, ist der Protagonist Andreas Loser, ein Lehrer für alte Sprachen, zum "Frühlingsmann" (CH, 197) verwandelt, der seine Bestimmung herauszufordern trachtet anstatt sich dem "Verhängnis" zu unterwerfen (CH, 189). Damit verkörpert Loser jene Kombination von Verfügbarkeit und Heiterkeit, die Handkes Don Juan zwei Jahrzehnte später die Gewissheit geben wird, "wieder einer Frau [zu] begegnen" (DJ, 88). Im *Chinesen des Schmerzes* findet diese Begegnung in offensichtlicher Metaphorik in der Wartehalle des Salzburger Flugplatzes statt, zu dem Andreas Loser an einem Nachmittag zu Fuß hinauswandert. Hier wird der Ich-Erzähler plötzlich einer Frau gewahr, die sich ihm zunächst allerdings "nur als eine Nacken- und Hüftlinie" (CH, 210) zeigt. Wenngleich dieses Treffen jener Ästhetik der Plötzlichkeit folgt, wie sie Handkes mythisches Erzählen insgesamt strukturiert,⁹ ist die Liebesnacht keiner zufälligen Attraktion geschuldet; vielmehr handelt es sich um die Anthropomorphisierung eines aus Vergils *Georgica* entlehnten Bildes.¹⁰ "Tilia Levis", die im ersten Teil des Romans zitierte leichte Linde, ist der Name, den Loser in Erwartung der Fremden in das Gästebuch des Flughafenhotels einträgt. Auf diese Weise realisiert die Liebesnacht eine ursprünglich als Naturbild entworfene Phantasie.

Der Augenkontakt — "ein gemeinsamer Blick, welchen nichts mehr rückgängig machen konnte" (CH, 212) — ist es, der dem Treffen eine Aura der Notwendigkeit verleiht. Im unmittelbaren Vorlauf zum sexuellen Akt kommt es zu einer jener Ding-Epiphänien, die bei Handke auf die Möglichkeit einer harmonischen Weltordnung verweisen, indem sie, wie es im *Versuch über die Jukebox* heißt, der Gegenwart "die Gelenke" einsetzen (VJ, 103). Die solchermaßen "verstärkte Gegenwart" erfahren Handkes Alter Egos nicht am Außergewöhnlichen, sondern an den "gewohnten Farben und Formen" (VJ, 102), die sich als kostbar und deshalb der Überlieferung wert zeigen. Im *Chinesen des*

Schmerzes werden durch die Intensivierung der Wahrnehmung nicht nur die "gerillten Hartgummistreifen" einer Türschwelle sichtbar; beim Blick aus dem Fenster des Hotelzimmers besagen auch die alltäglichen Einzelheiten im gegenüberliegenden Gebäude etwas:

Draußen, in den schräggestellten Scheiben des Turmkopfs, kurvte es von den Scheinwerfern der unten auf der Straße geradeaus rollenden Autos. In dem Flügel mit der Kantine des Flughafenpersonals standen auf den verlassenen Tischen dort die Zuckergläser, ein jedes mit dem gleichen runden Deckelschatten innen auf der weißen Kristallmasse. In einem dunklen Nebenraum hoben sich von dem Fensterbrett ein Bügeleisen und eine Säuglingsflasche ab. (CH, 213)

Die Initiative in der Liebesnacht — auch das durchaus eine Konstante in Handkes Werk — liegt bei der unbekanntenen Schönen. Sie ist es, die den Mann "erkennt", sich mit "entschiedene[r], majestätische[r] Gebärde" (CH, 214) mit ihm vereinigt und sich am nächsten Morgen in aller Bestimmtheit von ihm verabschiedet: "Ich verlasse dich. Es ist spät." (CH, 216) Auch wenn die Intimität ein mythisches Intermezzo bleibt und kein Bedürfnis nach Dauer auslöst, hat diese Begegnung für Loser doch weitreichende Folgen. Die Unbekannte hat ihm durch die Nacht im Flughafenhotel nämlich den kostbarsten Dienst erwiesen, der sich im Kontext von Handkes Werk denken lässt: Als Variation der klassischen Muse¹¹ ist "Tilia Levis" der Ausgangspunkt für eine Entwicklung, die Andreas Loser — nach einem Besuch bei der psychisch kranken Mutter und einer Reise zu Vergils Geburtsort — schließlich zum Erzähler seines eigenen Lebens machen wird.

II

Da der Geschlechtsakt als solcher in Handkes Werk eine quasi-sakrale Bedeutung besitzt, bedarf es keiner anschaulicher Einzelheiten, um von ihm zu erzählen: "Die körperliche Vereinigung ist nicht 'wichtig', sondern essentiell, das heißt, es zählt bei ihr kein Wie — Hauptsache, sie *ist*." (FF, 84) Anschauliche Details blenden Handkes Erzähler deshalb in der Regel bewusst aus. Als Vorbild hierfür dient unter anderem Rousseau: Dieser erreiche, so heißt es im Journal, in erotischen Passagen gerade "mit den sogenannten vagen" Wörtern eine "ideale Genauigkeit"

(GB, 74). Dass sich der Autor in der Ausführung von Liebesszenen sprachliche Zurückhaltung auferlegen müsse, ist eine Maxime, die im *Bildverlust* programmatisch zusammengefasst wird. Weil sich die Geschichte der Bankfrau zu einer mythischen Parallelzeit zuträgt, "da die leibliche Vereinigung für nicht so wenige neu etwas Wunderbares und entsprechend eher Seltenes" (BV, 165) darstellt, würden plumpe Beschreibungen von Sexualität wie Fremdkörper in der Erzählung wirken:

Es gibt Andeutungen, wonach meine Heldin jene Nacht bei Tor-desillas mit einem Liebhaber verbracht habe. Einmal soll das der Koch und Schloßherr, dann wiederum der gescheiterte Unternehmer, schließlich sogar ein namenloser Dritter gewesen sein. Doch von wem auch immer das stammt: dieser Mensch ist der falsche Erzähler. Und ein falscher Erzähler ist der Kerl nicht bloß, weil er etwas Falsches von sich gibt, weil er lügt [...], sondern ein falscher Erzähler ist der apokryphe Gauner und schlüpfrige Spekulant darüber hinaus auch, weil er etwas erzählt, das in meinen Augen nicht erzählt gehört — das, in meinen Augen, nicht Sache der Erzählung ist, und schon gar nicht der hier. (BV, 163)

Hatte Handke in *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975) den wortlosen Liebesakt zwischen dem Protagonisten Gregor Keuschnig und der Botschaftsangestellten Beatrice noch in pornographischer Deutlichkeit¹² geschildert, so ist die im *Bildverlust* thematisierte Ablehnung des "schlüpfrige[n]" Erzählens durchaus typisch für die Texte seit der *Langsamen Heimkehr*. Die sexuellen Handlungen sind schlicht "kein Erzählthema" (MN, 264), denn nur ohne pikante Einzelheiten kann dem Erzählten jene Allgemeingültigkeit verliehen werden, die das Abgleiten der Geschichte ins bloß Persönliche verhindert (vgl. DJ, 42).

Vor diesem Hintergrund betreibt noch das Theaterstück *Die schönen Tage von Aranjuez* eine Mystifizierung der Liebe, die den Geschlechtsakt zum Zeremoniell ausstaffiert. In *Aranjuez* treffen sich an einem Sommertag ein Mann und eine Frau, um im Bühnendialog auf ihre erotischen Biographien zurückzublicken: Frage- statt Liebesspiel. Angeregt durch die Stichworte des Mannes, rekapituliert die Frau, "das Kind der Liebe" (AR, 33), ihre sexuellen Abenteuer, schildert diese aber freilich nicht als Befriedigung körperlicher Bedürfnisse, sondern als Bekenntnisse zum Leben, in denen sich ein göttlicher Wille erfüllt (AR,

28). Es ist die Frau, die sich in einer "Periode der Plötzlichkeit", in der Ekel und Begehren, Zärtlichkeit und Gewalt einander abwechseln und durchdringen (AR, 34), jener Promiskuität hingibt, welche Handke im Journal der siebziger Jahre als männliche Phantasie skizzierte. Freizügigkeiten darf der Leser auch hier nicht erwarten, denn die zeitgenössische Vulgärsprache lehnt der Text ausdrücklich ab: "Außerdem habe ich nie im Leben gevögelt, geschweige denn gefickt." (AR, 33) Stattdessen stellt die Frau die Feierlichkeit ihres ersten sexuellen Erlebnisses heraus, bei der es zu jener Verschmelzung zweier Subjekte kommt, die bei Handke den utopischen Kern der Liebe ausmacht:

Kein Unterschied zwischen mir und Mann. Keine Frage. Kein Wort. Kein, wie sagt man, Vorspiel, und schon gar kein Spiel. Kein Element von Spiel. Nichts als Ernst, endlich ernst. Ernst, ernster, am ernstesten. Wucht des Ernstes, Ernst selbst das gemeinsame Lachen dann. (AR, 21)

Wie in *Don Juan*, wo sich die Welt während des Liebesakts als unbändiges Leuchten offenbart (DJ, 101), ist die Vereinigung auch in *Aranjuez* als Epiphanie gestaltet, die eine gesteigerte Wahrnehmung ermöglicht.¹³ Das plötzliche "Gewärtigwerden" (VJ, 103) bedeutet eine Öffnung für die Geräusche der Welt, wobei die Einzelgeräusche den Klängen von Instrumenten gleichen, ähnlich dem "Erdorchester" (CH, 196), das in *Der Chinese des Schmerzes* auf das Erlebnis größter Teilhabe an den Dingen verweist. In dieser Augenblicks-Ekstase präsentiert sich die Welt als Oase des Friedens:

da das Knistern eines trockenen Blattes im Rauschen des grünen Blattwerks — da das Sirren einer Fliege in einem Spinnennetz — dort oben der Schrei einer Möwe, die vor einer Stunde vielleicht noch ein Horrorfilmgellen dargestellt hätte, jetzt nicht mehr — dort unten der Ton, fast zart, fast tatsächlich ein Ton, einer Zikade — und dort hinten, oben vom Gipfel eines Salzbergs, ein Donnerdröhnen, bei dem mir ein andermal eine tödliche Schneelawine in den Sinn gekommen wäre — jetzt nicht mehr, nicht jetzt. (AR, 26)

Die Vorstellung, dass die Liebe — und vor allem die körperliche Vereinigung — eine Teilhabe am reinen Jetzt ermöglicht, scheint auch in den Journalen durch. Dort wird die Liebe als "Vollgefühl"

(GU, 543) beschrieben, welches das Ich ansonsten allenfalls auf dem Weg einer doppelt sentimentalischen Rückeroberung erreichen kann: "Mithilfe der Natur vergegenwärtige ich mich; mithilfe der Kunst vervollkomme ich meine Gegenwart; und unwillkürlich schaffe ich das beides zusammen in der Liebe." (FF, 233) Ein Moment wahrer Liebe wäre deshalb ein Moment reiner Gegenwart,¹⁴ in dem sich der Mensch fühlt, als werde er "von der Zeit gewiegt wie in Abrahams Schoß" (GU, 15) — eine Heilsphantasie, die Handkes Schreiben bis heute grundiert. Die Liebe ist somit ausdrücklich Teil jener Ästhetik des Widerstands, die das Werk dieses Autors insgesamt kennzeichnet. Die Liebenden erschaffen sich einen Zwischenraum, der dem Zugriff der herrschenden Zeit entzogen ist und in dem sie automatisch aufhören, Rollen zu spielen. Die "Zeitlosigkeit" ihrer Liebesnächte (FF, 177) ist ein Racheakt gegen die geltenden Verhältnisse, denen das Subjekt sich täglich unterordnen muss. In der Liebe ist diese Außenwelt ausgeblendet, da die Liebenden sich absolut setzen. Es ist die Geliebte des Protagonisten in *Der Große Fall*, die diese Programmatik als Referenz auf den ersten Lehrsatz von Wittgensteins *Tractatus Logico-Philosophicus* ("Die Welt ist alles, was der Fall ist")¹⁵ vorträgt:

Du bist mein Geliebter. Seit meiner Kindheit bist du der erste Mensch, mit dem ich so bin, wie ich bin. Und niemand in der Gegend, niemand im Land hat mehr gemeinsame Liebesstunden verbracht als wir. Und jedesmal haben wir es der Welt gezeigt. Wir haben's ihr gegeben. Haben uns an der Zeit jetzt, der übermächtigen, der scheint's geltenden, gerächt. Haben über sie gesiegt, und sie hat nicht mehr gegolten, ist verduftet, und wir, wir zwei, wir beide, sind die geltende Welt geworden. Sind geworden und gewesen, was der Fall ist. (GF, 30f.)

So wird die Liebe zum Widerstand gegen die entzauberte Welt der Moderne, zum Übergang "in ein anderes Weltgeschehen" (MN, 265), in dem sich die Holunderblüten bereits im Vorfrühling zeigen und "die Züge und die Busse ausnahmsweise ohne Unfall durch den Kontinent" fahren (MN, 269). Dieses märchenhaft verwandelte Paralleluniversum erhält im *Don Juan*, wo es als friedensreiche "Frauenzeit" (DJ, 88) umschrieben ist, gar eine religiöse Überformung.¹⁶ Handkes Don Juan sehen die Frauen als ihren "Retter", in ihm erkennen sie "ihren Herrn, den alleinigen" (DJ, 74), der sie aus einer als skandalös empfunde-

nen Einsamkeit befreit. Dabei ist es die Macht seines Blickes, der das weibliche Begehren freisetzt: "Es war ein Blick, der mehr und noch anderes erfaßte als sie da allein, der über sie hinausging und sie so sein ließ, und deshalb wußte sie sich von ihm gemeint und gewürdigt; ein Blick, der handelte." (DJ, 75) Nirgendwo zeigt sich das ethische Programm, das Handke im Spätwerk entwickelt, deutlicher als hier: Sein Don Juan ist kein Verführer, sondern "der schon nicht mehr Erwartete" (DJ, 89), der das Versprechen der Liebe aufs neue in der Welt verankert.

Dass diese Ideen von der Unausweichlichkeit der Liebe jederzeit ins Manische umzukippen drohen, zeigt *Der Bildverlust*, ein Text, in dem Handke auch eine Kritik seines eigenen mythisierenden Schreibens vornimmt. Das Besitzergreifende des Mannes wird hier ins Extrem gesteigert, indem Handke die Geschichte eines 'Stalkers' erzählt, der sein Verlangen für die Bankfrau schon bei ihrer ersten Begegnung "auf einer Lichtung" im Innern eines Waldes in ein Heilsversprechen kleidet: "Sie brauchen mich. Sie haben schon die längste Zeit auf mich gewartet. Ohne mich sind Sie verloren. Ich werde sie retten. Sie sollen mich nicht vergebens geliebt haben." (BV, 52) Die Topoi der Rettung und des Erkennens, die Handke im *Don Juan* zwei Jahre später, wie oben angedeutet, ins Märchenhafte wenden wird, erscheinen im *Bildverlust* noch als männliche Obsession. Die romantische Vorstellung der schicksalshaften Liebe wird als Größenwahn entlarvt: "Noch nie in all den Jahren hier war ich auf dieser Lichtung — und dann dort Sie. Es war das Zeichen: Sie lieben mich. Und obwohl Sie mir doch noch nie in Fleisch und Blut begegnet waren, habe ich Sie auf der Stelle erkannt." (BV, 53)

"Es ist nicht richtig, daß man um so mehr versteht, je mehr man liebt", schreibt Roland Barthes, "wozu das Liebesgeschehen mich befähigt, ist lediglich die folgende Einsicht: daß der Andere unbegreiflich bleibt [...]."¹⁷ Dementsprechend zielt auch bei Handke die Liebe nicht, wie der "enttäuschte Freier" (BV, 62) im *Bildverlust* glaubt, auf das Erkennen des Anderen, sondern auf die Akzeptanz der Differenz (GB, 80). Feiern Handkes Texte einerseits die Seelenverschmelzung zweier Subjekte in der Liebe als Gleichzeitigkeit des Zeitsinns, so unterstreichen sie andererseits die Notwendigkeit, sich zum anderen "in einem gehörigen Abstand, der erst die Nähe gab" (CH, 214), zu verhalten. "Jemanden lieben", notiert Handke im Journal, heiße, "ihn in Ruhe [zu] lassen, auch mit noch so verschwiegenen Blicken" (GB, 27). Gerade die Liebe soll "von den Zwischenräumen"¹⁸ le-

ben: "Zwei Menschen standen nebeneinander auf der Straße, im Abstand, stillhaltend, einander liebend. Beide zitterten, für sich, aus sich selber." (GB, 64)

III

Dass die Texte Peter Handkes keine einseitige Remythisierung der Welt anstreben, hat die Forschung mittlerweile hinlänglich herausgearbeitet. Handkes Heilsphantasien haben einen "eisigen Unterstrom",¹⁹ der eine absolute Versöhnung von Ich und Welt verhindert. Auch die Darstellung der Liebesthematik ist diesem "antithetische[n] Strukturprinzip"²⁰ unterworfen. Immer wieder erleben die Figuren Momente der Entzauberung, in denen das kurz zuvor noch organische Zusammensein zu einem "entmenschte[n] Ritual von Bewegungen, Wörtern usw." (GW, 241) schrumpft. Die innere Entzweiung führt zu "Blickunfähigkeit und Stummheit" (VM, 16) — zu einer Sprachlosigkeit also, die eine Vorstufe zum Gewaltausbruch darstellt.

Der müde Blick ist bei Handke gemeinhin ein Synonym für jene Aufmerksamkeit, die Sorger in *Langsame Heimkehr* in der Gesellschaft der Indianer erfährt: eine Form der gerechten Würdigung des Anderen. Im *Versuch über die Müdigkeit* beschreibt der Erzähler anhand eines jungen Liebespaars allerdings auch eine Art von Müdigkeit, die nicht Frieden stiftet, sondern eine kaum zu kontrollierende Gewalt in sich trägt. Es ist eine Müdigkeit, die das "Voll- und Ganzseinsgefühl" (VM, 20f.) der Liebe entzaubert und nicht nur die Vertrautheit zwischen zwei Menschen beendet, sondern sich auch zu einer "Lebensmüdigkeit" (VM, 21) und damit zu einer Bedrohung des Ichs ausweiten kann. Einem "Wetterumschlag" gleich, wirkt der plötzliche Ausbruch dieser böartigen Müdigkeit als Kippbewegung, die das Liebespaar spaltet: "Da lagen, standen oder saßen wir, gerade noch selbstverständlich zu zweit, und von einem Moment zum andern unwiderruflich getrennt." (VM, 15) Die plötzliche beiderseitige Fremdheit verursacht eine Form- und Farbverzerrung:

Auch wenn der Ort des Geschehens zum Beispiel ein großes klimatisiertes Kino war: Es wurde heiß und eng. Die Sesselreihen krümmten sich. Die Farben auf der Leinwand wurden schwefelig und bleichten dann aus. Wenn wir einander zufällig berührten, zuckten eines jeden Hände weg von einem widrigen Stromschlag. (VM, 15f.)

Erst wenn sich diese "Paares-Müdigkeit" in körperlicher oder verbaler Aggression entladen hat, kann die Trennung zweier Liebender gelingen (VM, 17f.). In *Mein Jahr in der Niemandsbucht* muss dem Auszug der "Katalanin", mit der Gregor Keuschnig das Experiment des Zusammenlebens eingegangen ist, deshalb ein wilder Kampf, "Körper gegen Körper" (NB, 189), vorausgehen. Zwar ist die Beziehung zum Scheitern verurteilt, doch auf Keuschnig wirkt gerade dieses Scheitern belebend: Die Trennung von Ana, seiner Freundin, erscheint ihm im Vergleich zur vorangegangenen Harmonie "als die höhere Wirklichkeit" (NB, 189). Abschiede führen bei Handke häufig zum Aufblühen der Dinge, und die so entstehende Gastlichkeit der Welt (MN, 274) wird durch den Faktor der Endgültigkeit zusätzlich verstärkt. Anas letzter Blick über die Schulter ist zwar so hasserfüllt, dass Keuschnig die Augen abwenden muss, um nicht von seiner Strahlkraft vernichtet zu werden. Ihr Blick ist es aber auch, der den "Müdteufel" (VM, 17) der Paar-Fremdheit austreibt und dadurch nicht nur Keuschnigs Phantasie stimuliert, sondern auch seine Wahrnehmungsfähigkeit steigert:

Und zugleich, in meinem Mich-Abwenden damals bei ihrem Gehen, geriet ich ins Betrachten, fand mich versenkt in eine Fernsehantenne auf einem Nachbardach, die mir in der Abendsonne als glänzender Pfeil erschien, und ebenso hatte ich einen fernen Freund gegenwärtig, wie er irgendwo, während hier sich mein Schicksalsdrama abspielte, still bei seinem Tagewerk saß. Mein Kopf dröhnte, war felsenschwer, und das war recht. Zwischen der Frau und mir wütete es, und ich war guter Dinge. Die Sachen ließen sich sehen. Ich konnte sie studieren. (NB, 190f.)

Die entfesselte Gewalt stellt bei Handke einen Ausweg aus der Müdigkeitsfalle in Aussicht, denn entweder macht sie eine Fortsetzung des Parseins für immer unmöglich, so dass eine heilsame Trennung erfolgen kann, oder aber sie führt zur Verwandlung "der unbekümmerten Verliebtheit des Anfangs in den Ernst" (VM, 19). In diesem fortgeschrittenen Stadium der Beziehung ließe sich der andere "mit ganz neuen Augen" wahrnehmen, und aus dem Spiel der Liebe wäre ein gemeinsames Bewusstsein für die "Bedingtheit in dem Zusammensein" von Mann und Frau geworden:

Wäre es den beiden gelungen, dieser Müdigkeit zu entkommen, so würden sie in deren Erkenntnis, wie nur je zwei einer Katastrophe Entronnene, hernach zeitlebens — hoffentlich! — zusammengehören, und so eine Müdigkeit würde ihnen nie wieder zustoßen, hoffentlich. Und sie lebten miteinander glücklich und zufrieden, bis etwas anderes — viel weniger rätselhaft, viel weniger zu befürchten, viel weniger zu bestaunen als jene Müdigkeit, zwischen sie träte: das Alltägliche, der Kram, die Gewohnheiten. (VM, 19f.)

In diesem von Alltäglichkeiten geprägten Stadium des Zusammenseins ginge es dann vor allem darum, wie Luhmann schreibt, "gemeinsam die Probleme einer Intimbeziehung zu erkennen und zu lösen".²¹ Dass dies bei Handke meist nicht funktioniert, liegt vor allem daran, dass seine Schreiber-Ichs ihre Tätigkeit und die Liebe nicht vereinbaren können (siehe unten).

Eine radikale und für Handkes Auseinandersetzung mit der Liebesthematik doch charakteristische Lösung präsentiert indes die Erzählung *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus*. Das Arrangement, das der Apotheker von Taxham und seine Frau dort gefunden haben, ist der Inbegriff des von Handke so häufig evozierten friedlichen Miteinanders. An die Stelle des von Konflikten stets bedrohten Paarseins ist die Idee von der guten Nachbarschaft getreten:

Sie wohnten zusammen und zugleich seit über einem Jahrzehnt getrennt, ein jeder im eigenen Bereich; beim anderen jeweils anklopfend; selbst in den gemeinsamen Räumen, dem Eingang, dem Keller, dem Garten, gab es unsichtbare und sichtbare Trennwände, und wo das schwer möglich war — wie in der Küche —, hausten sie in Zeitverschiebung [...]. (IN, 25)

Durch dieses Arrangement, das dem Apotheker und seiner Frau eine "davor unbekannte Art von Harmonie" (IN, 26) beschert, finden Abstand und Partnerschaft zu einer heilsamen Balance. Wenn sie gemeinsam, wie "im Vorübergehen" (ebd.), auf die Unterhaltungen der Nachbarn oder die Sirene des Krankewagens hören oder wenn nachts "jeder von seinem Zimmer aus in den Gebirgswänden dort jenseits der Grenze das Notsignal blinken sieht" (IN, 27), dann ist eine sprachlose Vertrautheit etabliert. Gespräche braucht es für ein solches Miteinander nicht. Es ist die stumme Wahrnehmung alltäglicher Begeben-

heiten, die diese Form eines nachbarschaftlichen Paarseins immer wieder aufs neue verbürgt.

IV

In der *Dunklen Nacht* ist es der Dichter, der in einer ins Groteske überzeichneten Brandrede jede Beziehung von Mann und Frau in der "Jetztzeit" zum Scheitern verurteilt. Demnach müsse jedes Liebespaar früher oder später an einen Moment der "Entzweitheit" (IN, 161) gelangen:

Zwischen Frau und Mann ist neuerdings Feindschaft gesetzt. Männer und Frauen sind heutigentags untereinander zerfallen, ohne Ausnahme. [...] Nicht nur werden wir nicht mehr geliebt, sondern sogar bekämpft. Und wenn die Liebe ins Spiel kommt, so dient sie nur noch dazu, den Krieg zu eröffnen. Früher oder später wird die dich liebende Frau, so oder so, von dir enttäuscht sein, und du wirst nicht einmal wissen, warum. (IN, 159)

Angesichts dieser Perspektive sei es vielleicht besser, so der Dichter, wenn Mann und Frau von Beginn an auf einander einprügeln anstatt sich schmachtende Blicke zuzuwerfen. Genau dies passiert dann auch, als der Apotheker und seine beiden Begleiter während ihrer Reise durch den mythisch codierten europäischen Kontinent auf der Suche nach einem Nachtquartier in dem Haus der "Siegerin" (IN, 105) eine Unterkunft finden. Als die Gastgeberin, soeben Witwe geworden, nachts plötzlich an seinem Bett erscheint, kommt es nicht etwa zur sexuellen Verführung, sondern zum Angriff. Ohne den Apotheker auch nur anzublicken, schlägt die fremde Frau mit großen Fäusten auf ihn. Und weil der Apotheker als ironisch-sanftmütiger Nachfolger von Cervantes' *Don Quijote* angelegt ist, wehrt er sich nicht, sondern gibt sich der Prügel hin, bis er aus dem Bett fällt und die Frau schließlich von ihm ablässt und wieder verschwindet: "Er stieg, oder eher fiel, zurück auf sein Bergnachtslager und schlief auf der Stelle wieder ein, gleichsam in einem Akt des Gehorsams." (IN, 106)

Während die *Dunkle Nacht* die alte Frage nach der Kompatibilität von Mann und Frau aktualisiert, indem sie eine "Feindschaft" zwischen den Geschlechtern ausruft, den Protagonisten am Ende aber doch für ein gemeinsames Unterwegssein mit jener Frau zusammenführt (IN, 278ff.), die ihn einige Näch-

te zuvor noch verprügelt hatte, problematisiert *Die morawische Nacht* eine andere Konstellation, die Handkes Texte immer wieder aufnehmen: der Schreibende und die Liebe. Für den Protagonisten dieser epischen Erzählung, einen "Ex-Autor", der sich auf ein Hausboot im Balkan zurückgezogen hat, gilt definitiv, dass die Schreibexistenz "ein Leben jenseits der Geschlechterliebe" (MN, 243) verlangt. Schon auf der fiktiven Adriainsel Cordura²² hatte der Protagonist vier Jahrzehnte zuvor — damals kaum mehr als ein "Möchtegernschriftsteller" (MN, 130) — die Unvereinbarkeit von Berufung und Begehren erfahren. Für den angehenden Autor ist der Sommeraufenthalt in dem Inseldorf eine doppelte Initiation, denn während er an seinem ersten Buch schreibt, lernt er auch die erste Freundin kennen. In einer Art Urszene des Verrats spielt Handke hier den Fluchtpuls durch, der seine Alter Egos dazu drängt, sich "im letzten oder vorletzten Moment" aus der Zweisamkeit zu stehlen (MN, 138; vgl. DJ, 21). Als das Mädchen bei ihrer ersten Begegnung nach der Hand des Protagonisten greift, spürt dieser zwar "eine so namen- und grenzenlose wie riesenhafte Beseligung", doch gleichzeitig schreckt er vor der Berührung zurück (MN, 139).

Schon in diesem Sommer des mythischen Anfangs wird die Erfahrung der körperlichen Liebe begleitet von der "klaren, spürbar gnadenlosen Bedrohung", die den Schreibenden bei seiner einsamen Arbeit am Buch heimsucht. Sein Wunsch, Schreiber und Liebhaber zugleich zu sein, zieht einen doppelten Betrug nach sich: Weder dem Buch noch dem Mädchen kann er gerecht werden. Handke hat dieses Dilemma, das den Schriftsteller zum "Schwindler" (MN, 131) macht, in Interviews immer wieder beschrieben: "Wenn ich etwas mit einer Frau anfangen, kommt es mir jedesmal wie Verrat vor an der unbestimmten Liebe, die mich zum Schreiben treibt."²³ So unverstellt wie kein anderer Text Handkes faltet *Die morawische Nacht* diesen Zwiespalt erzählerisch aus und erhebt ihn zur existentiellen Wahlsituation: "Es war eine Schuld. Es war die Schuld. Beides zusammen, das war die Strafwürdigkeit. Entweder-Oder." (MN, 131f.)

Gerade diese Konstellation offenbart, dass die Tätigkeit des Schreibens in Handkes Werk keineswegs zur eindimensionalen Heilsvision stilisiert wird. Zwar begreifen seine Protagonisten das Schreiben als "richtige menschliche Arbeit" (LH, 190), durch die sich der Bruch zwischen Subjekt und Welt beheben ließe; zugleich aber ist die "Buchexpedition", auf die sich der "an seinem Tisch eingeeigelte" Schriftsteller begibt (MN, 245), ein isola-

tionistisches Unternehmen. Für den Schreibenden ist die Frau, besonders im täglichen Zusammenleben, eine existentielle Bedrohung im ständigen Ringen um die Sprache. Die unter dieser Ausschließlichkeit leidende Frau versperrt dem Schriftsteller täglich "den Weg zum Buch", indem sie seine Aufmerksamkeit einfordert — solange, bis es zum Ausbruch der Gewalt kommt: "Noch nie hatte er jemanden so geschlagen wie diese Frau. Selbst als sie hinstürzte, konnte er nicht einhalten, trat sie, und es war ihm egal, wohin." (MN, 248) Abstinenz scheint der einzige Ausweg zu sein:

Indem er dem Schreiben versprochen war, oder sich jedenfalls ihm versprochen dachte, versprach er der und der Frau, auch wenn er in Person gar nichts dazutut, etwas, das er nicht, und auch kein anderer an seiner Stelle, halten konnte. Er hatte als der Schreiber, als der er sich verstand, kein Recht, zugleich mit einer Frau zu sein. Er durfte keiner Frau Mann sein. (MN, 242)

Während seiner "Schreibzeit" war es dem Ex-Autor meist peinlich gewesen, "in Gesellschaft einer Frau angetroffen zu werden" (MN, 23). Umso überraschter registrieren die Freunde, die sich zu Beginn des Romans zu einer Erzählnacht auf dem Hausboot des Ex-Autors zusammenfinden, dass es sich bei der unbekanntenen Schönen, die sie bedient, um die Geliebte des Gastgebers handelt: "Er und eine Frau, wie ging das?" (MN, 23) Der Abschied vom Schreiberleben hat den Protagonisten wieder beziehungs-fähig gemacht und seinen Glauben an "die Geschichte von Mann und Frau" (MN, 251) erneuert. In dem Zusammenspiel des Ex-Autors mit der Frau auf dem Hausboot erzeugt Handke ein Bild des idealen Zusammenseins: Als "Komplizen" und "Tanzpartner", die sich "selbstverständlich ergänzen", formen sie einen funktionierenden Mikrokosmos, und wengleich sie "grundverschieden gekleidet" sind, wirken sie doch, als hätten sie ihr Äußeres aufeinander abgestimmt (MN, 25f.). *Die morawische Nacht* steuert jedoch der unvermeidlichen Sprengung dieser Liebesphantasie entgegen, und am Ende des Textes steht ein desillusioniertes Erwachen: Der Ex-Autor ist in den Autor zurückverwandelt, die Frau an seiner Seite verschwunden. Das Erzählunternehmen, als dessen zentrales Thema sich die Utopie eines tatsächlich dauerhaft möglichen Paarseins herauskristallisiert hatte, ist nicht mehr als ein "Griff in den Staub" (MN, 557) gewesen:

Er zog die fremde Frau an sich, doch da war niemand. Dabei hatten sie gerade noch einander umfassen, wie kein Paar je einander umfassen hatte. Liebe? Die Frau hatte ihn spüren lassen, daß sie für ihn war. Was war denn so Besonderes daran? Für ihn war es das Wunder. Und jetzt am Morgen schnappte er nach ihr, lechzte nach ihrem Körper im Leeren. Ja, gab es die Frau denn gar nicht? Doch, sie existierte, außerhalb des Traums, und wie, aber sie gehörte nicht ihm. Ah, der Schmerz über ihre Abwesenheit. Endgültig entzweit war er. (MN, 555)

Als hätte es eines weiteren Beweises bedurft, zeigt diese allegorische Szene abermals: Schreiben und Liebe können Peter Handkes Figuren nicht miteinander vereinbaren. Die geglückte Geschichte von Mann und Frau — sie wird ein Erzähltraum bleiben. Wenn der Autor sich beim Aufwachen der fremden Frau beraubt sieht, an deren Seite er eingeschlafen ist, manifestiert sich die Konsequenz jener dialektischen Spannung, die Handkes erzählerisches Umkreisen der Liebe von Beginn an kennzeichnet. Denn während seine Texte einerseits eine Re-Auratisierung der Liebe betreiben, reagieren die männlichen Protagonisten andererseits panisch auf die in Aussicht gestellte Vertrautheit, indem sie sich in die Vereinzelung flüchten, bevor es zu Aggression und Gewalt kommt. Vor diesem Hintergrund ist es dann auch zu verstehen, dass der Schauspieler in *Der Große Fall*, als er nach der Liebesnacht aus dem Haus der Frau tritt, geradezu zwanghaft "alle Spuren von sich" beseitigen muss: "Nichts würde im Haus an ihn und sein Dagewesensein erinnern." (GF 44) Zu wirklichen Bindungen unfähig, sind Handkes Figuren gezwungen, sich selbst auszuradiieren.

Anmerkungen

¹ Vgl. zur sozialen Reflexivität der Liebessemantik Luhmann, *Liebe als Passion* 59.

² Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe* 70.

³ Vgl. hierzu Carstensen, *Romanisches Erzählen*.

⁴ Vgl. hierzu Renner, *Peter Handke* 15f.

⁵ Vgl. zu diesem Aspekt Renner, *Peter Handke* 123.

⁶ Zur Verräumlichung der Zeit bei Handke vgl. grundlegend Sokel, *Das Apokalyptische und dessen Vermeidung*.

⁷ Benjamin, "Der Erzähler" 445.

⁸ Gamper, "Stellvertreter des Allgemeinen?"

⁹ Zum Strukturprinzip der Plötzlichkeit bei Handke vgl. Bartmann, *Suche nach Zusammenhang* 193-214.

¹⁰ Vgl. Renner, *Peter Handke* 170.

¹¹ Vgl. Michel, *Verlustgeschichten* 187f.

¹² Vgl. SE 30: "Er täuschte ein Gähnen vor, damit er wenigstens kurz die Augen wieder schließen konnte. Dann nahm er Beatrice an den Haaren und zwang ihren Kopf zu seinem Bauch hinunter, wo sie sein Glied in den Mund nahm und mit der Zunge vorstieß, als ob sie ihm diese oben ausstreckte."

¹³ Zu Handkes Epiphanien vgl. Gottwald, "Von Namen, Augenblicksgöttern und Wiederholungen. Handkes Umgang mit dem Mythischen" 147f.

¹⁴ Vgl. FF 82: "Liebende brauchen kein Symbol, kein Sinnbild: denn wir sind jetzt".

¹⁵ Zu Handkes Wittgenstein-Rezeption vgl. Schmidt-Dengler, "'Wittgenstein, komm wieder!' Zur Wittgenstein-Rezeption bei Peter Handke".

¹⁶ Vgl. zur im Don Juan entwickelten Heilsvision Carstensen, "'Herr seiner Zeit'".

¹⁷ Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe* 219.

¹⁸ Vgl. Hamm/Handke, *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*.

¹⁹ Strasser, *Der Freudenstoff* 62.

²⁰ Zur Dialektik von Mythisierung und Entzauberung bei Handke vgl. grundlegend Herwig Gottwald, *Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauß, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider*, Stuttgart 1996, 76-82.

²¹ Luhmann, *Liebe als Passion* 52.

²² Es handelt sich hierbei natürlich, wenig verschlüsselt, um die kroatische Insel Krk, wo Handke seinen Erstlingsroman *Die Hornissen* verfasst hat.

²³ André Müller im Gespräch mit Peter Handke, Weitra 1993, 80. Zu Handke und den Frauen vgl. auch Herwig, *Meister der Dämmerung* 235-244.

Literaturverzeichnis

Barthes, Roland. *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

Bartmann, Christoph. *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß*, Wien: new academic press, 1984.

Benjamin, Walter. "Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows". *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bände, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972-1989, Bd. II, 2, 438-465.

- Carstensen, Thorsten. "Herr seiner Zeit'. Peter Handkes Don Juan und das heilsame Abenteuer des Erzählens". *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 2 (2009): 281-299.
- . *Romanisches Erzählen. Peter Handke und die epische Tradition*, Göttingen: Wallstein, 2013.
- Gamper, Herbert. "Stellvertreter des Allgemeinen? Über *Die Unvernünftigen sterben aus* und das Erzählprogramm von *Die Wiederholung*". *Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt*. Hg. v. Fuchs, Gerhard/Melzer, Gerhard. Graz: Droschl, 1993.165-194.
- Gottwald, Herwig. *Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauß, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider*, Stuttgart: Akademischer Verlag, 1996.
- . "Von Namen, Augenblicksgöttern und Wiederholungen. Handkes Umgang mit dem Mythischen". *Peter Handke. Poesie der Ränder*. Hg. v. Klaus Amann/Fabjan Hafner/Karl Wagner. Wien: Böhlau, 2006. 135-153.
- Handke, Peter. *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. (TOR).
- . *Der kurze Brief zum langen Abschied*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. (KB).
- . *Die Stunde der wahren Empfindung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. (SE).
- . *Das Gewicht der Welt. Ein Journal* (November 1975 — März 1977), Salzburg: Residenz-Verlag, 1977. (GW).
- . *Langsame Heimkehr*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. (LH).
- . *Die Geschichte des Bleistifts*, Salzburg/Wien: Residenz-Verlag, 1982. (GB).
- . *Der Chinese des Schmerzes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. (CH).
- . *Phantasien der Wiederholung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. (PW).
- . *Versuch über die Müdigkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. (VM).
- . *Versuch über die Jukebox*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. (VJ).
- . *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000 [1994]. (NB).
- . *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. (IN).
- . *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987)*, Wien/Salzburg: Residenz-Verlag, 1998. (FF).
- . *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. (BV).
- . *Don Juan* (erzählt von ihm selbst), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. (DJ).
- . *Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990*, Salzburg/Wien: Residenz-Verlag, 2005. (GU).
- . *Die morawische Nacht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. (MN).

- . *Der Große Fall*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011. (GF).
- . *Die schönen Tage von Aranjuez*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012. (AR).
- Handke, Peter/Hamm, Peter. *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, Zürich: Ammann, 1987.
- Herwig, Malte. *Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie*, München: Pantheon, 2011.
- Luhmann, Niklas. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Michel, Volker. *Verlustgeschichten. Peter Handkes Poetik der Erinnerung*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998.
- Renner, Rolf Günter. *Peter Handke*, Stuttgart: Metzler, 1985.
- Schmidt-Dengler, Wendelin. "'Wittgenstein, komm wieder!' Zur Wittgenstein-Rezeption bei Peter Handke". *Wittgenstein und: Philosophie — Literatur*. Hg. v. Ders./Huber, Martin/Huter, Michael. Wien: Edition S, 1990. 181-191.
- Sokel, Walter H. "Das Apokalyptische und dessen Vermeidung. Zum Zeitbegriff im Erzählwerk Handkes". *Peter Handke*. Hg. v. Fuchs, Gerhard/Melzer, Gerhard. Graz: Droschl, 1993. 25-46.
- Strasser, Peter. *Der Freudenstoff. Zu Handke eine Philosophie*, Salzburg/Wien: Residenz-Verlag, 1990.

Gegenwartsliteratur

12/2013

Herausgeber/Editor

Paul Michael Lützeler (jahrbuch@wustl.edu)

**Mitherausgeber (zuständig für Rezensionen)/
Co-Editor for Book Reviews**

Erin McGlothlin (mcglothlin@wustl.edu)

Jennifer Kapczynski (jkapczy@artsci.wustl.edu)

Assistentin/Editorial Assistant

Maryška Suda (msuda@wustl.edu)

Beirat/Advisory Board

**Fakultätsmitglieder der deutschen Abteilung/
Faculty Members of the German Department**

Washington University in St. Louis

Matthew Erlin, Jennifer Kapczynski, Kurt Beals, Caroline Kita,
Erin McGlothlin, James F. Poag, Eva-Maria Russo, Egon Schwarz,
Lynne Tatlock, Gerhild S. Williams

Internationaler Beirat/International Advisory Board

Elena Agazzi, Università di Bergamo (IT)

Khadidjatou Fall, University of Dakar (SN)

Helmut Galle, Universidade de São Paulo (BR)

Keiko Hamazaki, Rikkyo University (JP)

Jürgen Heizmann, Université de Montréal (CA)

Lyn Marven, University of Liverpool (UK)

Helga Mitterbauer, University of Alberta (CA)

Friedhelm Marx, Universität Bamberg (DE)

Lu Pan, Peking University, Beijing (CN)

Dalia Aboul Fotouh Salama, University of Kairo (EG)

Monika Shafi, University of Delaware (US)

Galili Shahr, Tel Aviv University (IL)

Martina Wagner-Egelhaaf, Universität Münster (DE)

Sebastian Wogenstein, University of Connecticut (US)

Gegenwartsliteratur is a member of the Council of Editors of
Learned Journals (CELJ); www.celj.org

GegenwartsLiteratur

Ein germanistisches Jahrbuch
A German Studies Yearbook

12/2013

Schwerpunkt/Focus:

Peter Handke

Herausgegeben von/Edited by

**Paul Michael Lützeler,
Erin McGlothlin,
Jennifer Kapczynski**

**STAUFFENBURG
VERLAG**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

Wir danken der School of Arts and Sciences und dem German Department der Washington University in St. Louis sowie der Max Kade Foundation in New York für die Unterstützung des Jahrbuchs.

© 2013 Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH
Postfach 2525 — D-72015 Tübingen
www.stauffenburg.de

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Printed in Germany

ISSN 1617-8491
ISBN 978-3-86057-583-3

*Ulrich Greiner,
dem kritischen Freund
der deutschen Gegenwartsliteratur,
gewidmet*