

HEINZ-PETER PREUSSER

Die Wirklichkeit der Bilder

Peter Handkes leuchtender Alltag

Erstpublikation in: Preußner, Heinz-Peter / Visser, Anthonya (Hg.): Alltag als
Genre. Heidelberg: Winter 2009, S. 215-230.

Handkeonline seit 8.8.2013

Vorlage: Digitalisat des Erstdrucks

Empfohlene Zitierweise:

Heinz-Peter Preußner: Die Wirklichkeit der Bilder. Peter Handkes leuchtender
Alltag. Handkeonline (8.8.2013)

URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/preusser-2009.pdf>

Impressum:

Forschungsplattform Peter Handke

c/o PD Dr. Klaus Kastberger

Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Josefsplatz 1, 1015 Wien

handkeonline@onb.ac.at

Heinz-Peter Preußner

Die Wirklichkeit der Bilder Peter Handkes leuchtender Alltag

Alles sehen, nichts begreifen.

Gerhard Richter*

„Die Bilder waren am Aussterben, überall unter dem Himmel“, heißt es in Peter Handkes Roman *Der Bildverlust* (2002).¹ Gegen deren Verschwinden aber baut der Text auf ihre gewesene Bedeutung (BV 744). Und die negiert das Subjekt, in welchem sich Bilder realisieren. Als Latenz bestehen sie weiter, warten auf den, der sie zu empfinden versteht. Sie sind ein Potenzial zu einem anderen Weltbezug, ein Entwurf, der ein anderes Ich erfordert. „Die Bilder kamen ja nie auf Befehl, sondern, wenn überhaupt, unwillkürlich.“ Doch wenn solche Bilder einmal noch ‚einschießen‘, dann gehe von den Betroffenen „ein zusätzliches und augenblicks raumfüllendes Strahlen aus“. Und weiter heißt es bekräftigend: „Die Bild-Wirkung war keine Illusion!“ (BV 25) Was bedeuten diese emphatisch beschworenen Bilder für Handke; was verbindet er mit ihnen und wie lässt sich dieser Bezug ideengeschichtlich oder diskursanalytisch einordnen?

Zunächst meint ‚Bild‘ Wirkung auf ein empfangendes Ich. Handkes Protagonisten brechen immerzu auf, durchqueren Landschaften, wandern in ihnen, begegnen anderen Personen, verlieren diese, und sie sind dabei unentwegt auf der Suche nach einem eigentümlichen, ‚ersten‘ Blick auf die Dingwelt und die Natur. Sie erhoffen, wie der Protagonist bei Theo Angelopoulos, den *Blick des Odysseus*.² Aber anders als der müde, an den Balkankriegen verzweifelnde Regisseur A., der in die Kindheit und in die Frühzeit des Films zugleich eintauchen will, werden Handkes Helden zuweilen fündig. Es sind dann nicht die vordergründig überwältigenden Anblicke, keine Panoramen, keine extremen Höhen und Tiefen, die ein erhabenes Schauern auslösen, sondern Bilder des Alltags, welche die Figuren verändern. Das „Erlebnis ‚Tag‘“ bedeutet „nie Gipfelerlebnis“, sondern „Sohlenerlebnis“.³ Die Protagonisten erkennen daran ihr eigenes Wahrnehmen und dadurch die Welt in ihrer Schönheit.

* Gerhard Richter: *Über Schönheit*. Interview mit Eva Karcher. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 14./15. 3. 2009.

¹ Peter Handke: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos. Roman*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S. 24. Im Folgenden als Sigle BV in Klammern im Text mit anschließender Paginierung.

² *Der Blick des Odysseus / To Vlemma tou Odyssea*. GR, F, I 1995. Regie: Theo Angelopoulos.

³ Peter Handke: *Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990* [2005]. 3. Aufl. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2005, S. 159. Im Folgenden als Sigle GU.

Dazu benötigen sie nicht Eindrücke einer natürlichen, unbeeinträchtigten Wildnis, sondern gerade die der mit Zivilisation und Technik durchsetzten Natur, so in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994).⁴ Handke ist also kein schlichter Neoromantiker; er erprobt immer wieder neu ein Programm, das bereits Wilhelm im Drehbuch zu dem Wim-Wenders-Film *Falsche Bewegung* (1975) umreißt: „die Fähigkeit zu einer Art von erotischem Blick“. Früher habe man das „Wesensschau“ genannt: „Etwas Einzelnes wird zum Zeichen für das Ganze“. Statt äußerliche Beobachtung zu bleiben, verändert sich das so Geschaute zum ‚Erlebten‘.⁵

Leere Zeichen

Das Programm der ‚Wesensschau‘ entspricht dem magischen Weltverständnis, einer mythischen Denkform.⁶ Die Forschungsliteratur zu Handke hat das immer wieder neu auffächern wollen: als „Unschuld des Sehens“ etwa, als „Verschmelzung von Subjekt und Objekt“, als „Leuchten der Dinge“ oder als „Sprache der Natur“.⁷ Die Aspekte der Ekstase, der Schau, der Identifikation und der Plötzlichkeit haben schon früh die Vermutung genährt, hier handele es sich um Epiphanien – Gotteserscheinungen unter Menschen – im säkularen Verständnis der Moderne, wie wir dies von Joyce und Proust, Musil oder Broch sagen könnten.⁸ Aber Handkes Bildtheorie grenzt sich dadurch vom Irrationalismus oder von positiver Theologie ab, dass sie den *linguistic turn* vollzogen hat. Landschaft wird dann gesehen wie die Struktur der Sprache, etwa im Prosatext *Die Wiederholung* (1986). So sind es häufig Bilder der Leere oder der Verweigerung, die nur Formationen zeigen ohne Inhalt.⁹ „Das blinde Fenster“¹⁰ entspricht hier dem weißen Film-Rauschen bei Angelopoulos als Zeichen des Nichtbedeutens,¹¹ das aber die Bildwirkung mit

⁴ Peter Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994.

⁵ Peter Handke: *Falsche Bewegung* [Filmbuch, 1975]. 4. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980, S. 58. Der Film: *Falsche Bewegung*. D 1975. Regie: Wim Wenders. Das Drehbuch hat Handke gemeinsam mit Wenders verfasst.

⁶ Zum Begriff der mythischen Denkform vgl. Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*. Zweiter Teil: *Das mythische Denken* [1923–1929]. 9. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994, S. 48 f., 51, 56–60, 65–67, 83–89 insb.

⁷ So z. B. bereits Egila Lex: *Peter Handke und die Unschuld des Sehens. Untersuchungen zum Verhältnis von Sehvorgängen und Sprache in Peter Handkes Prosa und Gedichten*. Thalwil, Zürich: Paeda Media 1984, S. 24–58, 82–84, 100–105, 115–125.

⁸ Vgl. Wolfram Frietsch: *Die Symbolik der Epiphanien in Peter Handkes Texten. Strukturmomente eines neuen Zusammenhanges*. Sinzheim: Pro Universitae 1995, S. 15–18. Dazu auch Ulrike Schlieper: *Die „andere Landschaft“: Handkes Erzählen auf den Spuren Cézannes*. Münster, Hamburg: LIT 1994, S. 132, 281. Siehe auch Dorothee Fuß: „Bedürfnis nach Heil“. *Zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauß*. Bielefeld: Aisthesis 2001, S. 129.

⁹ Peter Handke: *Die Wiederholung* [1986]. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, S. 7, 97.

¹⁰ Handke, *Die Wiederholung* (Anm. 9), 96.

¹¹ Dazu mein Beitrag: *Tödliche Blicke. Filmische Typologien des Fotografen, des Reporters und des Regisseurs im Krieg. Spottiswoode – Born/Schlöndorff – Manchevski – Kusturica – Angelopoulos*. In: *Krieg in den Medien*. Hg. von Heinz-Peter Preußer. Amsterdam, New York: Rodopi 2005,

all ihrer Emphase aufrechterhält. Wie die blinden Fenster, ist die Viehsteige eine „Leerform“,¹² ein landschaftliches Strukturgerüst, ein Netz,¹³ ähnlich dem Raster der Sprache gebaut wie Syntagma und Paradigma: „Wasserzeichen eines Reiches der Wiederkehr“.¹⁴ Die Landschaft fungiert als „Letternreihe, als Zusammenhang, Schrift“¹⁵ und erweckt so die Vorstellungen einer Mythenwelt,¹⁶ als ob sie das Erwanderte und Gesehene noch verzaubern könnte. Das ist die „Kraft jener Orte“, an denen „nichts *mehr* und *noch* nichts geschieht“, an denen, anderes gesagt, die Bildwirkung sich des Subjekts bemächtigen kann. „Wir werden an jenem Ort, auf den Fundamenten der Leere, einfach die Verwandlung der Dinge gesehen haben – in das, was sie sind.“¹⁷

Hatte der Autor in seinen ersten Arbeiten fürs Theater, etwa in den „Sprechstücken“ *Publikumsbeschimpfung* und *Weissagung* (beide 1966) oder in *Kaspar* (1968 uraufgeführt),¹⁸ den Zurichtungscharakter der Sprache bloßgelegt,¹⁹ so zeigt er nun deren positiv erschließende Funktion für Phänomene des Alltags. Die Provokation gegen den Literaturbetrieb und das Theater als Institution, das Anrennen gegen den diskursiven Redezwang weichen einem Hymnus des Alltags, der aber, in den Texten des 21. Jahrhunderts, immer deutlicher einen Fragegestus zugewiesen bekommt: Ein „einziges richtiges Wort fädelte ihn ein in das Weltsein“ (GU 553), notiert der Autor in seinen Aufzeichnungen *Gestern unterwegs* (2005). Mit diesem

S. 149 – 171, hier 171 insb. Vgl. auch Fuß, „*Bedürfnis nach Heil*“ (Anm. 8), 63. Die Autorin weist zu Recht auf die zusätzliche Bedeutung des blinden Fensters hin, Filip Kobal an den einäugigen Bruder zu erinnern – und zur Umkehr zu gemahnen. Dennoch: „Die Bedeutung des blinden Fensters blieb unbestimmbar“. Handke, *Die Wiederholung* (Anm. 9), 97.

¹² Handke, *Die Wiederholung* (Anm. 9), 218. Vgl. dazu Klaus Bonn: *Die Idee der Wiederholung in Peter Handkes Schriften*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994, S. 94 – 119, insb. 96 f., 105.

¹³ Handke, *Die Wiederholung* (Anm. 9), 211. Vgl. ders.: *Noch einmal vom Neunten Land. Peter Handke im Gespräch mit Jože Horvat*. Klagenfurt, Salzburg: Wieser 1993, S. 42. Handke sagt dort selbst: „Ja, das sind leere Formen. Das blinde Fenster [...], die Steige, über die einst das Vieh getrieben wurde und die jetzt leer sind, über die aber irgendwann vielleicht wieder Tiere oder Menschen gehen werden. Die Steige sind wie Zeilen, die sich wieder mit Schrift füllen können.“

¹⁴ Handke, *Die Wiederholung* (Anm. 9), 222.

¹⁵ Ebd., 114. Vgl. auch BV 318.

¹⁶ Vgl. Oliver van Essenberg: *Kulturpessimismus und Elitenbewusstsein. Zu Texten von Peter Handke, Heiner Müller und Botbo Strauß*. Marburg: Tectum 2004, S. 126.

¹⁷ Peter Handke: *Die Abwesenheit. Ein Märchen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987, S. 82 f. Vgl. auch Schlieper, *Die „andere Landschaft“* (Anm. 8), 329; zur Ikonenauffassung als Bildwirkung im pathischen Sinne ebd., 283 f.

¹⁸ Alle in Peter Handke: *Stücke 1* [1972]. 5. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979, S. 9 – 47, 49 – 63, 99 – 198.

¹⁹ Vgl. Fuß, „*Bedürfnis nach Heil*“ (Anm. 8), 121 f. Siehe aber auch die richtige Einschränkung bei Vollmer: „Schon Handkes erste Texte, deren Nähe zum Denken Wittgensteins offenkundig ist, zielen über eine bloße Sprachkritik hinaus auf das Problem der Persönlichkeit, d. h. auf das Individuum, das in seiner Sozialisation auf Sprache angewiesen ist und sich dieser Abhängigkeit bewußt werden muß“. Michael Vollmer: *Das gerechte Spiel. Sprache und Individualität bei Friedrich Nietzsche und Peter Handke*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 197.

scheinbar substanzialistischen, identifizierenden Blick, mit dem wieder gefundenen Sprachvertrauen wird aber zugleich das Subjekt dezentriert. Es macht sich abhängig von der Wahrnehmung, bindet das Selbstsein passiv an die Möglichkeit der Anschauung. Handke verkörpert deshalb einen Prototyp der postmodernen ‚Autorschaft‘ – und das gerade durch seine Rückbindungen an lebensphilosophische Prämissen.²⁰

Ich will im Folgenden vorschlagen, Handke in einer Urgeschichte der Postmoderne zu verorten. Dazu greife ich auf das Theorem von der *Wirklichkeit der Bilder* zurück, das Ludwig Klages in seinem Hauptwerk *Der Geist als Widersacher der Seele* entfaltet hat. Hier wird, meine ich, die magische Bildauffassung ins rationalistische 20. Jahrhundert überführt und ein Grundmuster des Poststrukturalismus vorweggenommen.²¹ Handke hätte demgemäß Anteil an einem universalen Gegendiskurs, der die diskursmächtigen Episteme über den Zeitraum eines ganzen Jahrhunderts konterkariert. Anders als in der Romantik und selbst bei Nietzsche fehlt dieser Gegenrede allerdings das dialektische, im engeren Sinne triadische Denken der Romantik. Genau mit der Romantik oder mit Nietzsche,²² allenfalls mit der Phänomenologie Husserls und dessen Konzept der „Lebenswelt“ oder mit der ‚weltentbergenden Funktion des dichterischen Sagens‘ bei Heidegger hat man Handkes Bildtheorie bislang in Zusammenhang gebracht.²³ Das war einerseits fruchtbar, ist aber andererseits inzwischen ausgereizt.

²⁰ „Die Menschen haben auf der Erde nichts mehr verloren“, sagen Klages und Handke gleichermaßen. „Manchmal denke ich, dass wir auf diesem Planeten nichts mehr zu suchen haben.“ Aber anders als Klages prangert Handke nicht allein den Verlust der Natur, den Menschen verursachen, an, sondern zeigt das „Ineinander“ von „Warenwelt“ und Zauberwald, „mit Ruinen und Teichen und verborgenen Quellen und Füchsen“, als „ein genaues Bild der heutigen Welt. Das Rhythmische, Epische dieser Welt ist in meinen Büchern [...] aufgehoben [...]. Das lebt doch!“ Peter Handke: *Ich erzähle von einem Leben, das über mich hinausgeht*. Interview mit Thomas Steinfeld. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 30. 1. 2002. Vgl. ebenfalls über den Bildverlust Martin Meyer: *Das wahre Leben lebt im Buch*. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 26./27. 1. 2002. Bei Klages ist der zivilisationskritische Aufruf *Mensch und Erde* [1913] einschlägig. Ludwig Klages: *Sämtliche Werke*. Hg. von Ernst Frauchiger u. a., Bonn: Bouvier 1966 ff., 8 Bde. Hier Bd. 3, S. 614–636, vgl. 773–778.

²¹ Dazu und zum Folgenden ausführlicher mein Beitrag: *Pathische Ästhetik. Skizze einer lebensphilosophischen Bildtheorie im 20. Jahrhundert*. In: *Wahrnehmungskulturen. Erkenntnis – Mimesis – Entertainment*. Hg. von Gerd Antos, Thomas Bremer, Andrea Jäger und Christian Oberländer. Halle/Saale: Mitteldeutscher Verlag 2008, S. 300–321.

²² Neben Vollmer, *Das gerechte Spiel* (Anm. 19), hat das schon früh Peter Pütz gezeigt in seiner Monografie *Peter Handke*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982, S. 121 f. und passim.

²³ Vgl. GU 12. Zu Heidegger z. B. Michael Braun: *Die Sehnsucht nach dem idealen Erzähler*. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Heft 24: *Peter Handke*, 5. Aufl., Neufassung. München: Edition Text + Kritik 1989, S. 73–81, hier 77 insb. Im selben Band siehe auch Manfred Mixer: „Das Bleibende ist das Flüchtige“. *Die Phänomenopoesie in Handkes Märchen „Die Abwesenheit“*. Ebd., S. 116–121, 118 insb. Kritisch zum Eklektizismus der Existenzialphilosophie Heideggers durch Handke Bonn, *Idee der Wiederholung* (Anm. 12), 13–16, insb. 16. Siehe auch Thomas Hennig: *Intertextualität als ethische Dimension. Peter Handkes Ästhetik „nach Auschwitz“*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 21–24 zu Husserl.

Auch gehen die meisten einschlägigen Arbeiten, etwa die von Martina Kurz, Ulrike Schlieper oder Roland Borgards in erster Linie auf die Tetralogie der *Langsamen Heimkehr* ein,²⁴ hier mit besonderem Augenmerk auf *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980),²⁵ also das reflexiv erzählerische Buch über die Annäherung an Paul Cézanne. Jene Malerei scheint dem Schriftsteller dort zunächst als Vorbild, welche „die Normalsachen [...] in den Schein des Besonderen gestellt hatte – und die [der Erzähler] jetzt kurz die ‚magischen‘ nenn[t]“.²⁶ Später besinnt der sich und korrigiert, nicht die magischen Bilder seien für ihn die richtigen, sondern die wirklichen.²⁷ In der Schule Cézannes lernt er sie kennen. Wirklich sind die Bilder, die die Differenz der Zeichenbedeutung aufheben. Bild, Schrift und Menschheitslehrer sind Substitute, die einander paradigmatisch vertreten können: „Es waren die *Dinge*; es waren die *Bilder*; es war die *Schrift*; es war der *Strich* – und es war das alles im Einklang.“²⁸ „Verwirklichungen“ nennt er dort: „Verwandlung und Bergung der Dinge in Gefahr“.²⁹ In *Über die Dörfer* (1981) wird dieser Anspruch im Sinne einer prophetischen Heilsverkündigung eingelöst.³⁰

Genese des Bildverlusts

Hatten im *Wunschlosen Unglück* (1972) noch Mitteilungsbedürfnis und Sprachlosigkeit miteinander gerungen,³¹ mussten in der *Falschen Bewegung* noch das Poetische und das Politische als Verschiedenheiten behauptet werden, die aber zueinander strebten,³² so ist jetzt die Verschmelzung erreicht, die Sendung direkt ausgesprochen. Es geht um ein Beharren „auf dem Poetischen, als der Schneise zum Göttlichen“ (GU 157). Das Märchen *Die Abwesenheit* zelebriert bereits die Entgrenzung von Raum und Zeit, der Spielfilm *Der Himmel über Berlin* (beide 1987) feiert eine Transzendenz ohne Gott. „Zuschauen ist nicht Herabschauen, es geschieht auf Augenhöhe“, sagt der Engel Damiel und wird ein Sterblicher. Erst als Mensch „schmeckt“ er den Alltag, erst jetzt sieht er die Farben. Die Erhöhung zum sinnlich empfundenen Alltagsbild wird aber nur möglich durch die vorige Depotenzierung. Damiel ist Mensch geworden durch den Verzicht auf Unsterblichkeit und Om-

²⁴ Roland Borgards: *Sprache als Bild. Handkes Poetologie und das 18. Jahrhundert*. München: Fink 2003, insb. 17–46. Dort, S. 266 f., ein kurzer Nachtrag über den *Bildverlust*. Martina Kurz: *Bild-Verdichtungen. Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003, S. 43–129, 350–372 insb. Der Romantikverweis ebd., S. 88–90. Schlieper, *Die „andere Landschaft“* (Anm. 8), passim.

²⁵ Peter Handke: *Die Lehre der Sainte-Victoire* [1980]. In ders.: *Langsame Heimkehr. Die Lehre der Sainte-Victoire. Kindergeschichte. Über die Dörfer*. Berlin: Volk und Welt 1982, S. 165–249.

²⁶ Handke, *Lehre der Sainte-Victoire* (Anm. 25), 174.

²⁷ Ebd., 179, 181.

²⁸ Ebd., 212.

²⁹ Ebd., 215.

³⁰ Peter Handke: *Über die Dörfer* [1981]. In ders.: *Langsame Heimkehr* (Anm. 25), S. 335–420.

³¹ Peter Handke: *Wunschloses Unglück*. Erzählung [1972]. 9. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979, S. 7, 11, 60 f., 99 und öfter.

³² Handke, *Falsche Bewegung* (Anm. 5), 52.

nipräsenz. „Ich weiss jetzt, was kein Engel weiss.“ Im Loslassen, in der Unsicherheit des irdischen Schicksals und in der selbstlosen Schau sucht er sein Glück.³³ Der *Versuch über die Müdigkeit* (1989) bietet diesen exzeptionellen Vorgang schon als routinierte Schule an. „Im Bild zu sein (zu sitzen), das genügt mir schon als Gefühl.“ Und die rechte, zu erlernende Müdigkeit „öffnet, sie macht durchlässig, sie schafft einen Durchlaß für das Epos aller Wesen“. Weiter heißt es über das pathische Ich: „Die Inspiration der Müdigkeit sagt weniger, was zu tun ist, als was gelassen werden kann. [...] Die Müdigkeit als das Mehr des weniger Ich. Alles wird in ihrer, der Müdigkeit Ruhe, erstaunlich“, die Bilder ohnehin: „keine Gier mehr, kein Greifen mehr in den Händen, nur noch ein Spiel“.³⁴

Dieser Gestus zieht sich auch über das politische Pamphlet *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder: Gerechtigkeit für Serbien* (1996): ein Text, der vor allem eine Medienkritik in Zeiten des Krieges sein will, aber selten so gelesen wird.³⁵ „Denn was weiß man“, fragt Handke, „wo eine Beteiligung beinahe immer nur eine (Fern-)Sehbeteiligung ist? Was weiß man, wo man vor lauter Vernetzung und Online nur Wissensbesitz hat, ohne jedes tatsächliche Wissen, welches allein durch Lernen, Schauen und Lernen, entstehen kann?“³⁶ Auf den ersten Blick erscheint der Autor als ein unverbesserlich Naiver, der noch glaubt, es gäbe die Unmittelbarkeit von Erfahrung, und diese lasse sich bruchlos überführen in Sprache. Sich ein Bild zu machen bedeutet allerdings nicht, die eigene *Erkenntnis* über die Kriegsrepräsentation der vernetzten Medienlandschaft zu setzen, sondern den anderen *Blick* zu etablieren. Es gibt eine Welt jenseits der Medienerfahrung. Daran zu erinnern ist dann notwendig, wenn in den Medien nur noch *ein* Bild zulässig ist und gezeigt wird – das von *den* Aggressoren und *den* Opfern zum Beispiel. Im Sinne einer Theorie der Bilder ist auch das Theaterstück *Die Fahrt im*

³³ Wim Wenders und Peter Handke: *Der Himmel über Berlin. Ein Filmbuch* [1987]. 9. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S. 124, 129–132, 168. Der Film: *Der Himmel über Berlin*. D, F 1987. Regie: Wim Wenders. Vgl. auch Vollmer, *Das gerechte Spiel* (Anm. 19), 196, sowie Schlieper, *Die „andere Landschaft“* (Anm. 8), 283 und Hennig, *Intertextualität als ethische Dimension* (Anm. 23), 122 f. „Handkes synthetisierende Geisteshaltung zeigt sich auch im religiösen Bereich“, schreibt Volker Michel: *Verlustgeschichten. Peter Handkes Poetik der Erinnerung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 177.

³⁴ Peter Handke: *Versuch über die Müdigkeit* [1989]. In ders.: *Die drei Versuche*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998, S. 5–80, zit. 23, 62, 74–76; vgl. 29, 33, 78.

³⁵ Vgl. dagegen durchgehend die politische Kritik an Handkes in der Tat problematischer Haltung in dem Band: *Die Angst des Dichters vor der Wirklichkeit. 16 Antworten auf Peter Handkes Winterreise nach Serbien*. Hg. von Tilman Zülch. Göttingen: Steidl 1996. In diesem Sinne auch Iris Radisch: *Peter Handkes Unfall*. In: *Die Zeit* vom 27. 4. 2000. Der Streit um das Serbienbuch eskalierte in der Weigerung des Düsseldorfer Stadtrates, den bereits durch die Jury zuerkannten Heinrich-Heine-Preis an Handke zu vergeben. Schließlich erklärte der Autor selbst, den Preis nicht mehr annehmen zu wollen. Dazu Peter Handke: *Am Ende ist fast nichts mehr zu verstehen*. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 1. 6. 2006.

³⁶ Peter Handke: *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996, S. 30. Borgards, *Sprache als Bild* (Anm. 24), 213, spricht zu Recht von „Handkes serbische[r] Poetik“ in Bezug auf die Jugoslawienkriege, mit Rückbezügen auf *Die Wiederholung*. Über „erzählte Bilder und wirkliche Kriege“ vgl. ebd., 213–266, insb. 246–262.

Einbaum oder das Stück zum Film vom Krieg (1999) ein Plädoyer gegen die Eindeutigkeit und über diese eine Generalabrechnung mit allen Informationskanälen des technischen Zeitalters. Das Gegenstück zum Gewährenlassen in der Müdigkeit sind dort die drei „Bergradfahrer“ oder die drei ‚Internationalen‘: Fremde, die gar nicht merken, wo sie sich befinden, die in ihrer sturen Ichbezogenheit rücksichtslos die Natur durchqueren, „angekündigt von Berst-, Bremsquietsch- und Heullauten“, und dabei nichts wahrnehmen. Das rhetorische Bild dieser Mountainbiker ist klar und überzeugend gedacht. Sie wissen, was sie wollen – vorankommen, eindeutig sein, Meinung machen – und sehen deshalb nichts. Was links und rechts liegt, außerhalb des engen, zweckbezogenen Blickfeldes, den die Sportausübung selbst verlangt, existiert für diese Globalmenschen nicht. Wie sollten sie die Bildwirkung des Einbaums verstehen?³⁷ Genau von dieser Weltabgewandtheit will das Bild befreien.

Die Tetralogie *Langsame Heimkehr* insgesamt und insbesondere *Die Lehre der Sainte-Victoire* scheinen mir die Wendepunkte in Handkes Philosophie der Bilder zu sein. In ihnen geht ein Sehnen nach Zusammenhang über in ein Wissen, das Leiden am Ungenügen der Sprache wird zum Sprachvertrauen. Den vorläufigen Endpunkt markieren die drei großen Bücher über das Verschwinden der Bilder: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, *Der Bildverlust* und *Gestern unterwegs* (GU 5 f.). Die beschworene Bildwirklichkeit verwandelt sich in die Bewahrung dessen, was doch bereits verloren ist. „Gib mir ein Bild, und so wird meine Seele gesund“, heißt es, analog der kirchlichen Liturgie³⁸ und noch einmal mit aller Emphase (GU 403). Doch nun kann sich der Erzähler auch den Fragegestus leisten. Er ist gewiss, dass solche Fragen angemessen, aber auch nötig sind. Im *Bildverlust* wird so jede Setzung wieder zum Zweifel, jede Wahrheit zur Mutmaßung. Der Text entwickelt ein dialogisches Spiel mit dem Leser, statt ihn prophetisch leiten zu wollen. Der Erzähler berichtet, fast am Ende, von einem „Selbstgespräch“ des fiktionalen Autors mit der Protagonistin, „von dem Mitsichselberreden des oder der anderen“, ununterscheidbar nun in der nicht markierten Wechselrede (BV 743). Die an sich getrennten Erzählinstanzen werden so zu einer synthetischen Stimme. „Der Wind der Anschauung, welcher sie anwehte vom Angeschauten her“ (BV 728), verflüchtigt sich, darüber sind beide einig. Als Selbst, willentlich, können sie es nicht herbeiführen. So bleibt nur die Klage: „Der Verlust der Bilder ist der schmerzlichste der Verluste.“ – „Es bedeutet den Weltverlust. Es bedeutet: es gibt keine Anschauung mehr. Es bedeutet: die Wahrnehmung gleitet ab von jeder möglichen Konstellation.““ (BV 746)

³⁷ Peter Handke: *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999, S. 56 f., dagegen 115 – 117.

³⁸ Die Stelle rekurriert auf Matthäus 8.8. Vgl. *Die Bibel. Die Heilige Schrift des Neuen Bundes*. Dt. Ausg. mit den Erläuterungen der *Jerusalem Bibel*. Hg. von Diego Arenhoevel, Alfons Deissler und Anton Vögtle. Freiburg/Br. u. a.: Herder 1968, S. 24. Daraus abgeleitet lautet bei der *Einladung zur Kommunion* der Spruch: „Herr, ich bin nicht würdig, daß du eingehst unter mein Dach, aber sprich nur ein Wort, so wird meine Seele gesund.“ Zit. n. dem *Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch*. Hg. von den Bischöfen Deutschlands und Österreichs u. a. Hildesheim: Bernward 1996, S. 391, Nr. 365.1.

Der magische, ja kosmische Einklang der Bilderwirklichkeit ist längst aufgehoben, den Foucault in der *Ordnung der Dinge* beschreibt als *sympathia universalis*.³⁹ Das Selbst war einst eingebunden in planetare Konstellationen. Und etwas davon lebte noch in der Kunst der Nachmoderne fort – als Erinnerung gleichsam an die einstige Kosmik. „Wie es mich an mir selber empört, daß die Bilder, die mir einmal alles waren, so zunichte geworden sind. Die Bewegung eines Baumblatts genügte, und ich spielte mit der weitesten Welt. [...] Im Bild habe ich die Welt umarmt, dich, uns. [...] Und jetzt [...]?“⁴⁰ heißt es im *Bildverlust* (BV 746). Das „magische[...] Wirkungsvermögen“ ist „bildhafte Wirklichkeit“, sagt Klages dazu.⁴⁰ Nicht aus dem Erkennen, als einem Identifizieren und Stillstellen, resultiert für Klages der Wirklichkeitsgehalt, sondern im Gegenteil: aus einem sympathetischen Verflüssigen: „[D]as Bild ist nur im Erlebnis des Erlebenden da [...], eingetaucht in den Strom der Zeit, verwandelt [es] sich, wie sich alles verwandelt, eingerechnet die erlebende Seele“.⁴¹ Nun ist seine Zeit vorbei, auch wenn es im Entschwinden immer und immer wieder evoziert wird: „Bild, du begründete Wahrnehmung“, heißt es da bei Handke. Bilder sind auch „Weltpfeile“, „Weltumspanner“, „kapitale[...] Wirklichkeiten“: „Bild, gib mir Welt *und* Weltvergessenheit.“ (BV 747) Anders als in *Über die Dörfer* bleibt die Emphase aber nicht für sich stehen, sondern wird im Folgenden gebrochen, ironisiert. Der Roman endet merkwürdig heiter, ja im Kalauer.

Die Neue Welt

Das Bild vom bewegten Baumblatt, oben von Handke zitiert, ist ein häufig verwendetes (vgl. GU 177). Schon Siegfried Kracauer hat die „Errettung der äußeren Wirklichkeit“, der physischen Realität, wie er schreibt, an diese simple Beobachtung geknüpft. Das „Zittern der im Winde sich regenden Blätter“ fange die Filmkamera ein und bewahre damit, so Kracauer, „Momente des täglichen Lebens“.⁴² Film sei „die Dynamik des Lebens“. Schon die Kamera der Brüder Auguste und Louis Lumière habe eben dies registriert und sei dafür gerühmt worden. „Es war Leben in seinen unkontrollierbarsten und unbewußtesten Augenblicken, ein Durcheinander kurzlebiger, sich ständig auflösender Formen, wie es nur der Kamera zugänglich ist“, schreibt er weiter.⁴³ Auch die Fantasie des Dichters „findet“ nur „das Leben im Leben“ (GU 121). Das Kameraauge übernimmt im Film das selektive Sehen, das Handke als Bilderfahrung aus erster Hand bewahren

³⁹ Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* [1966]. Übers. aus d. Frz. von Ulrich Köppen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, S. 51–56, 61 und öfter.

⁴⁰ Klages, *Sämtliche Werke* 2 (Anm. 20), 883 f.

⁴¹ Klages, *Sämtliche Werke* 3 (Anm. 20), 416 f.

⁴² Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [1960]. Vom Verfasser rev. Übers. aus d. am. Engl. von Friedrich Walter und Ruth Zellschan. Hg. von Karsten Witte. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985, S. 393. Vgl. GU 177, 483.

⁴³ Kracauer, *Theorie des Films* (Anm. 42), 58.

möchte. Doch es gibt eine Reihe von Vorentscheidungen, die es Subjekten, meist unbewusst, unmöglich machen, sich auf die umgebende Dingwelt, auf die Natur und die anderen, die Mitmenschen, kurz: auf die Umwelt tatsächlich einzulassen. Da ist zunächst die Zielorientierung der Perzeption, das selektive Wahrnehmen dessen, was für Handlungskontexte notwendig ist. Das Abseitige und Nebensächliche, wie das Kleine und Unbedeutende, geraten aus dem Blick. Gesehen wird, was etwas bedeutet und dadurch Ordnung und Orientierung gewährleistet. Perzeption ist, anders gesagt, zweckgebunden. Nur im Schönen gibt es noch, kantisch gesprochen, Zweckmäßigkeit ohne Zweck⁴⁴ oder, nach Schiller, das freie Spiel der Fantasie.⁴⁵

Die kindliche Empfindungs- und Wahrnehmungsfähigkeit ist dagegen pluraler angelegt, weniger restringiert durch teleologische Vorgaben. Weil das Kind sich viel seltener als souveränes Subjekt denn als Teil seiner Umgebung erlebt, bleibt es offener als der zweckorientierte Charakter des Erwachsenen: Es lässt sich ablenken, verführen, verzaubern von der Welt um es her. Wenn man mit dem Adjektiv pathisch – ein Terminus, den Klages gebraucht – meint, es gäbe ein Schauen ohne eigene Aktivität, ein Erleben, das vor allem Hingabe an ein Anderes, ein passives Sichausliefern wäre,⁴⁶ dann entspricht diese Haltung in erster Line dem Gestus des kindlichen Staunens. Nicht umsonst sind bei Handke ‚Kinder‘ und ‚Idioten‘ so häufig zentrale Figuren in seinem Erzählen und Garanten der Hoffnung, etwa in *Die Wiederholung* (vgl. BV 222).⁴⁷ Sie sind „ganz Aufmerksamkeit“ (GU 451). „Bildverlust = Staunensverlust?“ fragt die aufzeichnende Stimme in *Gestern unterwegs* (GU 549) und gibt die Antwort doch schon zuvor: „Gesundwerden durch Staunen“ (GU 50; vgl. 101). Wer die Welt neu sehen will, muss sich, vielleicht zuerst, verwundern können (GU 40 f.), die vorgegebenen Raster ignorieren, eher wirken lassen, als deuten wollen.

Zu Entdecken ist das Altbekannte: ein „tägliches Entdecken, das zu nichts führt[...], zu keiner Auswertbarkeit, es sei denn zu einem Offenhalten“ (BV 183). Eben das bedeutet Gesundung. Es ist eine Heilung von den Ansprüchen des Ichs, von der Willensfixierung, die Klages so sehr geißelt.⁴⁸ Dann erst wird der Wahrnehmende frei zu schauen. „Dann überwältigt den Willen, was ich sehe“, heißt es

⁴⁴ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* [1790]. Hg. von Karl Vorländer. Hamburg: Meiner 1974, S. 26–29, insb. 59 f. (§ 11).

⁴⁵ Friedrich Schiller: *Vom Erhabenen* [1793]. In ders.: *Sämtliche Werke*. Aufgrund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997, S. 489–512, hier insb. 506.

⁴⁶ Klages wird unter dem Lemma „pathisch“ noch in älteren Nachschlagewerken mit der vorgenannten Definition angeführt. So in *Der große Duden*, Bd. 5. *Fremdwörterbuch*. 2., verb. und vermehrte Aufl., bearb. von Karl-Heinz Ahlheim u. a. Mannheim, Wien, Zürich: Bibliographisches Institut, Dudenverlag 1971, S. 522.

⁴⁷ Handke, *Die Wiederholung* (Anm. 9), 207, 326. Vgl. auch ders.: *Der kurze Brief zum langen Abschied* [1972]. Durch die Beschäftigung mit dem Kind Benedictine lernt der Ich-Erzähler, „statt nur hinzuschauen [...] Vorgänge auch zu Ende zu betrachten“. 2. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980, S. 117, vgl. 66. Siehe auch Ulrich Greiner: *Das große Staunen des Peter Handke*. In: *Die Zeit* vom 25. 8. 2005.

⁴⁸ Klages, *Sämtliche Werke* 1 (Anm. 20), 518–800, z. B. 537, 753 und passim.

schon in den *Hornissen*, Handkes erstem Roman.⁴⁹ „Es ist das Alltägliche, das ich als die neue Welt sehe“, konstatiert der Erzähler der *Niemandsbucht*,⁵⁰ und das „noch so unscheinbar Angesehene konnte sich zum Erdkreis auswachsen“.⁵¹ Eben das ist Handkes explizite – vermessene wie bescheidene – Ästhetik: „Das Poetische: das Fastnichts, das die Welt umspannt“ (GU 428).

Diese Veränderung des Blicks vollzieht sich alternativ von zwei Richtungen aus, die man früher in das Naturschöne und das Kunstschöne aufgeteilt hätte: Entweder stellt der Wahrnehmende, rezeptionsästhetisch, die Umwelt unter ein apriorisches *als ob*; er betrachtet sie dann (das Große und Erhabene wie die banalste Alltagssituation) mit der gewollten Vorgabe, für ihn ein neues, ein verlockendes,⁵² ein dadurch künstlerisches Gebilde zu sein. Oder die Kunstwelt irritiert, produktionsästhetisch veranlasst, die Zweckorientierung des Blickes, indem sie die Sinnzuweisungen ihrerseits untergräbt. Das geschieht in Rauminstallationen, bei Verpackungskunst und Blickbarrieren oder in einem absichtlich und kunstvoll hergestellten Leer- und Freiraum.⁵³ Die Selbstreferenzialität der Wahrnehmung – das Sehen neu sehen zu lernen – war bereits ein Kerngedanke der *Ready-mades* Marcel Duchamps oder des *Schwarzen Quadrats* Kasimir Malewitschs.⁵⁴ Wenn auch die vorgenannten Kunstformen damit zugleich ihren eigenen institutionellen Rahmen thematisieren, die Institution Kunst gar infrage stellen oder sich im künstlerischen Feld primär als Avantgarde positionieren wollen,⁵⁵ so bleibt doch die Irritation der Wahrnehmung grundlegend und gewollt; im Moment des *Erlebens* entfällt die intellektuelle Verarbeitung und verschiebt sich auf ein nachmaliges Einordnen, Vergleichen, Kontrastieren.⁵⁶ „Was tut die Kunst? Sie erlöst vom Augenschein; sie ist der phantastische Augenblick; sie gibt ihn. ‚Ändere deinen Blick!‘“, notiert Handke emphatisch und wiederholt diesen Gestus noch vor dem Löwenzahngelb

⁴⁹ Peter Handke, *Die Hornissen. Roman* [1966]. 2. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980, S. 80.

⁵⁰ Handke, *Niemandsbucht* (Anm. 4), 35 f.

⁵¹ Ebd., 927.

⁵² „Neuheit muß Bestandteil jedes Mittel zur Affizierung des Gemütes sein“, schreibt Edmund Burke gleich nach der Einführung in seiner *Philosophischen Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* [1757]. Übers. aus d. Engl. von Friedrich Bassenge. Hg. von Werner Strube. 2. Aufl. Hamburg: Meiner 1989, S. 64. „Die erste und einfachste Bewegung, die wir im menschlichen Gemüt finden, ist Neugierde.“ Ebd., 63.

⁵³ Hierzu sind einschlägig die Arbeiten von Luc Wolff, etwa *Null Set*, für den Württembergischen Kunstverein in Stuttgart 2001.

⁵⁴ Malewitsch zeigte das zum Suprematismus zählende berühmte *Schwarze Quadrat* erstmals 1915 in Petrograd. Er schrieb dazu, es sei kein „Bild“, sondern „eher die Erfahrung der reinen Gegenstandslosigkeit“. Vgl. R. Read: [Lemma] *Malevič*. In: *Kindlers Malerei Lexikon*. Hg. von Germain Bazin u. a. Köln: Lingen o. J., Bd. 10, S. 2744 – 2747, hier 2745.

⁵⁵ Vgl. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde* [1974]. 2. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980, S. 63 – 75 und passim. Abb. zu Duchamp ebd., 70. Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* [1992]. Übers. aus d. Frz. von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, S. 235 – 259 und passim.

⁵⁶ Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* [1970]. Zugl. ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann u. a., Bd. 7. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 130 – 132. Ebd., 132, auch eine Kritik der Bildlehre von Klages und Carl Gustav Jung.

in der Natur: „Sichbücken [...] zur Begutachtung des Nichts-und-wieder-Nichts“ (GU 121, 160; vgl. 57).

Das pathische Sicheinlassen auf das Gegebene, die Feier des Alltags und des Kleinen, aber auch des Absonderlichen und Unterwerfenden, hat seinen primären Ort in Narrationen, in der Literatur, im Spielfilm, also in Zeitkunstwerken. Es sind die Medien, mit denen Handke operiert. Die inszenierte Blickirritation hingegen ist eine Raumkunst. Sie stellt die andere Erfahrungswirklichkeit sichtbar her: performativ auf der Bühne, vor allem aber im Kunstraum oder im öffentlichen Raum, der durch Kunst verändert wird. Solche Formen sind häufig tautologisch. Sie meinen immer wieder dasselbe. Sie sagen: Seht! Hier ist das Andere, die Leere, die sich Eurer Planung entzieht, die Lücke, die kein Sinnbezug füllen kann, die Nullstelle, die Euren Kosmos des souveränen Selbstbezugs durchkreuzt!⁵⁷ Hier ist Möglichkeit und nicht schon durch Deutung verstellte Welt!⁵⁸

Handke überführt diesen Imperativ in sein Schreiben, auch in seine Filme, die er als Drehbuchautor oder als Regisseur gestaltet hat. Da, wo es „doch längst nichts mehr zu sehen gibt“, will das notierende Ich hin wie an einen Sehnsuchtsort: „Nichts wie hin!“ (GU 34) An diesem imperativischen Gestus liegt es, dass der Autor im strengen Sinne nicht erzählen kann. Das Erzählte kommt ohne äußere „Ereignisse[...]“, „ohne Aktion(en)“ aus (GU 142, 212). Handlung ist seinen Texten, vor allem den späteren, wesensfremd. Das Gehen (oder Fahren) in Landschaften ist Anlass der Beschreibung, nicht Teil von Handlungsabläufen. Die Bewegung muss deshalb notwendig ohne eigentliches Ziel sein (GU 224 f.). Die Apotheose des Fußgängers,⁵⁹ das ewige Aufbrechen, Unterwegssein (BV 326, 688),⁶⁰ gilt nur als Vorwand für die immer neue Schau, für die *wirkende* Wirklichkeit der Bilder. Klages hat die wörtliche Bedeutung ernst genommen. *Wirklich*, sagt er, ist ein *Wirkendes*, etwas, das auf den Rezipienten einwirkt, nicht von diesem etwa präfiguriert wird.⁶¹ Es hat also mit der Tatsachen-Realität gar nichts zu tun, ist auch nicht zu reduzieren auf „die anschauliche Außenseite der Dinge“. Das zu erlebende Bild sei vielmehr eine Welle „von der Unbegrenztheit des Wirklichkeitsstroms [...] und dergestalt „eine Erscheinung des Wesens der Welt“. Das Ding ist Gegenstand des Denkens, das Bild hingegen kann nur erlebt werden. Es fordere „eine heute selten gewordene Empfängnisbereitschaft“ sowie die „Gunst des Augenblicks [...], die durch keine Anstrengung menschlicher Willkür herbeigeführt wird“. Mit Bachelard gesprochen: „Das Bild in seiner Einfachheit bedarf keines Wissens.“ Es liegt „vor dem Denken“.⁶²

⁵⁷ Genau das ist die Intention von Wolff, *Null Set* (Anm. 52).

⁵⁸ Musils Held Ulrich fordert bekanntlich einen Möglichkeitssinn. Vgl. Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften. Roman* [in 2 Bdn.]. Hg. von Adolf Friesé. Reinbek: Rowohlt 1978. Hier Bd. 1, S. 16, 563 und passim.

⁵⁹ Vgl. den entsprechenden Passus in meinem Buch *Letzte Welten. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur diesseits und jenseits der Apokalypse*. Heidelberg: Winter 2003, S. 121 – 125.

⁶⁰ Handke, *Die Abwesenheit* (Anm. 17), 12, 186. Ders., *Niemandsbucht* (Anm. 3), 1032.

⁶¹ Klages, *Sämtliche Werke* 2 (Anm. 20), 1055 und öfter.

⁶² Klages, *Sämtliche Werke* 3 (Anm. 20), 292. Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes* [1957]. Übers. aus d. Frz. von Kurt Leonhard. Frankfurt/M.: Fischer 1987, S. 10.

Kontemplation und Kairos

So nötig die Korrektur der eingeschliffenen Wahrnehmungen, so regressiv ist sie von ihrer Grundkonzeption her. Der schwierige Grat, auf dem die Nullstelle der Perzeption nicht zur bedingungslosen Kapitulation des Subjekts wird, zeigt sich an deren Zeichenstruktur. Roland Barthes hat das eindrücklich als intellektuelle Lektüre einer Stadt, nämlich Tokyos, beschrieben. Dieses *Reich der Zeichen* bedeutet, es umstellt alles mit Schrift. Aber die Schrift ist dem fremden Europäer in ihrer Sinnstruktur nicht erreichbar, sie zeigt sich allein von ihrer materialen Seite.⁶³ Die Differenz der kulturellen Kontexte, die diese Sinnentleerung bewirkt, erschüttert zugleich jede Form von Sinnbedeutung. Das Zentrum verflüchtigt sich, die gewohnten Dichotomien von oben und unten, innen und außen, belebt und unbelebt lösen sich auf wie das Subjekt, das dieser zugleich sinnvollen wie sinnabweisenden Leere begegnet.⁶⁴ Nicht die Schärfe des Begriffs, sondern das Gespür für Ähnlichkeiten, nicht das Bestimmen, sondern das Assoziieren verdeutlichen die Haltung, mit der sich das Selbst in seiner Wahrnehmung verändern kann, mit der es sich schließlich selbst, im Sinne Derridas, dezentriert.⁶⁵

So rekapituliert der Fremde die Erfahrung von Leere (vgl. GU 389), wie sie der Zenbuddhismus beschreibt, ohne sie in ihrem religiösen Inhalt zu kopieren. Er gibt sich preis und bewahrt sich; er entgrenzt sich *als ob*. Der Zen-Garten zeigt ein kunstvolles Bild von diesem abwesenden Menschen: Keine Blume, keine Fußspur zeugt von seiner Anwesenheit. Er verbirgt sich im Felsen, der an diese Stelle geschafft und mit anderen arrangiert wurde und in der Spur des Rechens, der den feinen Kies in Kreisen anordnet.⁶⁶ Die Grundhaltung, mit der man auch diesem Arrangement begegnen sollte, heißt Kontemplation; und die Leere verführt, von sich aus, dazu. Ohne erkennbaren Zweck, in der „Hingegebenheit“ wird die Seele frei. Dann setzt „das Schweigen ein [...] und in der sich ausbreitenden Stille *wirst du erlebt haben*“ (GU 153). Bei Handke ist die leere Viehstiege ein Symbol für die gleichzeitige An- und Abwesenheit von Sinn: Ein Bild für die Auffächerung der Sprache in Syntagma und Paradigma, dem aber Bedeutung nur temporär, in einem Kairos zugemessen wird. Für einen Augenblick nur flimmert die Bilderschrift vom Berghang, „dann wieder die relieflose Leerform; [...] das Nachbild der Viehstiege: ein felsgraues Muster“.⁶⁷

⁶³ Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen* [1970]. Übers. aus d. Frz. von Michael Bischoff. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981, S. 17 – 21.

⁶⁴ Ebd., 47 – 50.

⁶⁵ Zur Hinfälligkeit der Vorstellung eines Zentrums und zur „Dezentrierung“ vgl. Jacques Derrida: *Die Schrift und die Differenz* [1967]. Übers. aus dem Frz. von Rodolphe Gasché. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976, S. 422 – 442, insb. 422 f. Vgl. auch ders.: *Grammatologie* [1967]. Übers. aus dem Frz. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983, passim.

⁶⁶ Barthes, *Reich der Zeichen* (Anm. 63), 106. Auch Handke beschreibt den Ryoanji-Tempelgarten in Kyoto, vgl. GU 106.

⁶⁷ Handke, *Die Wiederholung* (Anm. 9), 218 f. Zur „Lesbarkeit“ der Natur vgl. Kurz, *Bild-Verdichtungen* (Anm. 24), S. 79 – 83, 80.

Vergleicht man die Theorie ästhetischer Wirkung bei Klages einerseits und bei Handke sowie Barthes andererseits, so fällt eine verblüffende Übereinstimmung auf, wenn sie auch auf je unterschiedlichen Grundpositionen aufbaut. Alle drei beschwören das pathische Sichüberlassen, die Hingebung des Selbst an den äußeren Eindruck. Bei Barthes wird dieser Zustand des Wachtraumes vom Zeichen, nicht immer vom Buchstaben, in jedem Fall durch die Verkettung der Signifikanten ausgelöst. In seiner Arbeit über Balzac spricht der Autor sogar vom „Zauber des Signifikanten“.⁶⁸ Bei Klages verursachen den Eindruck im rezipierenden Ich vor allem Bilder, die nicht unmittelbar erreichbar sind, also in einer – räumlichen oder zeitlichen – Ferne liegen, auf welche die Seele mit dem Mittel der „Schauung“ reagiert.⁶⁹ Diese Schauung – nicht kontrolliert, nicht von den Instanzen des Ichs herbeizuführen –, reicht weiter als die rein körperliche Empfindung, die nur den direkten, haptisch fassbaren Sinneseindruck verarbeitet. Jene ist, wenn man so sagen kann, eine mittelbare Sinnlichkeit, aber doch grundverschieden von der Erkenntnis innerhalb der Trias Empfinden, Wahrnehmen, Erkennen.⁷⁰ Klages beschreibt das in seiner Schrift *Vom Wesen des Bewusstseins*.⁷¹ Das Subjekt wird überwältigt; im Zustand der Ekstase ist es nicht mehr Selbst.⁷² „[D]as Schauen *verwandel[en]* den Schauenden“.⁷³ „Nichts als die Augen und die Ohren, was mich über mich hinausheben kann (und der Traum, und die Erinnerung, und ...)“, notiert der Schriftsteller (GU 107).

Handke hat sich von der Position des Roland Barthes zu der des Ludwig Klages bewegt. *Die Wiederholung* kennt noch das strukturalistische Modell der Sprachauffassung. Der *Bildverlust* hingegen geht von der das Ich verändernden Wirkung der Bilder aus und rückt sie zugleich in eine neue, zeitliche Ferne. Wie Klages betrauert Handke nun einen Verlust und geht davon aus, dass „das Bild mehr ist als ich, in dem die Person aufgehoben ist“.⁷⁴ Er ist kein Strukturalist mehr, aber er rettet, anders als Klages, die Skepsis in die priesterliche Schau der Bilder. „Das (ausgehaltene) Anschauen ist schon das Nachdenken?“ (GU 11), lautet eine Frage. Die andere will ergründen, ob nicht das Anschauen, „ohne haben zu wollen“ (GU 8), die eigentliche Befreiung bietet. Beide Denkfiguren hat Schopenhauer vorbereitet. In der ästhetischen Kontemplation, noch deutlicher in der Askese, so in *Die*

⁶⁸ Roland Barthes: *S/Z* [1970]. Übers. aus dem Frz. von Jürgen Hoch. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976, S. 8.

⁶⁹ Klages, *Sämtliche Werke* 5 (Anm. 20), 279.

⁷⁰ Vgl. Bernhard Waldenfels, der Einspruch erhebt gegen die nur scheinbare Abfolgelogik der Perzeption. *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000, S. 95 – 99.

⁷¹ Klages, *Sämtliche Werke* 3 (Anm. 20), 239 – 351, insb. 308 – 319.

⁷² Ebd., 414 – 441.

⁷³ Ebd., 447; vgl. 167.

⁷⁴ Vgl. Georg Pichler: *Die Beschreibung des Glücks. Peter Handke. Eine Biografie*. Wien: Ueberreuter 2002, S. 185 f. Das Zitat findet sich original im Gespräch Handkes mit Steinfeld, *Ich erzähle von einem Leben, das über mich hinausgeht* (Anm. 20).

Welt als Wille und Vorstellung,⁷⁵ entfernt sich das Selbst vom „schnöden Willensdrang[.]“, von der „Zuchthausarbeit des Wollens“ und öffnet sein Selbstsein dem Nichts.⁷⁶ Der Asket ist für Schopenhauer „das willensreine, ewige Subjekt des Erkennens, das Korrelat der Idee“, ein „rein erkennendes Wesen [...] ungetrübter Spiegel der Welt“.⁷⁷ Für Klages folgt diese Form des Weltbegreifens deshalb den Gesetzen der Naturforschung. Schopenhauers (vorgeblich) anschauliche Erkenntnis redupliziere die Verstandeserkenntnis, ohne sich dieser Verdoppelung bewusst zu sein. Handke hingegen lässt, ungeachtet dieser Kritik und wie oben zitiert, den Gedanken zu als Verlängerung des Anschauens.

Beschleunigung und Bilderflut

Was aber der Kontemplation im Sinne Schopenhauers widerstreitet – und hier würden Klages wie Handke zustimmen –, ist nicht allein die Handlungsorientierung des Menschen, seine *vita activa*, sondern auch die universale Beschleunigung, die seine Wahrnehmungsfähigkeit erfasst hat. Seit Bergson hat man dieser dynamisierten Zeiterfahrung das Konzept der Dauer entgegengestellt.⁷⁸ Beschleunigung hingegen negiert die Erfahrung von Kontinuität; sie basiert auf Einzelwahrnehmung, auf dem zerschnittenen Kontext. Der Nihilismus der Geschwindigkeit, so sagt Paul Virilio, vernichtet die Wahrheit der Welt.⁷⁹ Indem der Raum immer schneller überwunden wird durch die Steigerung der Verkehrstechnik, verschwindet er mehr, als dass er noch erfahren würde. Die Zeit wiederum erscheint fragmentiert gemäß einer persönlichen und arbeitsorganisatorischen Planung, welche die Raumdurchquerung in beschleunigten Intervallen erst erzwingt. So zerfallen Raum wie Zeit unter dem Diktat der forcierten Moderne.

Diese Partialisierung resultiert nicht zuletzt aus einem medial trainierten Blick, der auf die Wahrnehmung als solche abzufärben scheint. Wie die Sinnhorizonte einer symbolischen Kodierung durch die Sprache und die Begriffswelt ein Sehen von Leere fast unmöglich machen, so zerstört die audiovisuelle Segmentierung durch Schnitt und Montage die Erfahrung von Zusammenhang, von Ruhe und Dauer. Einerseits werden moderne Subjekte durch ihre Ziel- und Logosorientierung abgehalten vom naiven pathischen Schauen, andererseits fällt diese gerichtete Verkettung auf ein Telos hin, bei Lichte betrachtet, auseinander in eine bloße Aneinanderreihung von Schnipseln, ganz wie im Film; sie ist, mit anderen Worten,

⁷⁵ Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung* [1819]. Zugl. ders.: *Sämtliche Werke*. Textkritisch bearbeitet und hg. von Wolfgang Frhr. v. Löhneysen, Bd. 1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004, S. 516–532.

⁷⁶ Schopenhauer, *Welt als Wille und Vorstellung* (Anm. 75), 280.

⁷⁷ Ebd., 530.

⁷⁸ Vgl. dazu den Bergson-Kommentar von Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. [1983]. Übers. aus d. Frz. von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, insb. S. 13–26. Siehe auch Fuß, „*Bedürfnis nach Heil*“ (Anm. 8), 103.

⁷⁹ Paul Virilio: *Ästhetik des Verschwindens* [1980]. Übers. aus d. Frz. von Marianne Karbe und Gustav Roßler. Berlin: Rotbuch 1986, S. 78. Vgl. ders.: *Rasender Stillstand. Essay* [1990]. Übers. aus d. Frz. von Bernd Wilczek. München, Wien: Hanser 1992, S. 128 f.

illusionär, sachlich nicht zu begründen. Und Bildmedien sind es, die Beschleunigung intensivieren und in die Wirklichkeit hineinragen. Eben das will der Pathiker korrigieren. Deshalb rufen Handkes Protagonisten unentwegt aus, sie hätten: „Viel Zeit!“ (BV 80, 348; vgl. 190). „Ich habe Zeit“, das heißt auch: „Ich erlaube mir...“ (GU 552). Aber resultiert bereits aus dem *Verlust* des *Zeitbewusstseins* ein „Zeitgewinn“ (GU 95)⁸⁰

Trotz der ihm eigenen Beschleunigung versteht es gerade der Film, das Reale der Welt, die äußerliche Wirklichkeit, einzufangen wie kein anderes Medium. Er bildet ab, ohne in der Abbildung bereits bedeuten zu müssen. Er kann einen Fluss des Lebens malen, ohne ein Ziel zu kennen. Er möchte zur Dauer verführen, wenn er den Blick von seiner Zielfixierung wieder ableitet. „Am meisten nehme ich auf, wenn ich nicht eigens schaue, hinschaue“ (GU 100), bemerkt Handke, wie zur Bekräftigung. So wie der Film im Bild ein lückenloses räumliches Kontinuum auf zwei Dimensionen entfalten kann, tendiert der fließende Film, der den Schnitt überspielt, auch zum Kontinuum der Zeit. Kracauer, er wurde bereits erwähnt, hat dieser Realitätsverhaftung eine quasi religiöse Errettungsfunktion zugeschrieben. Der Film wäre dann eine zeitgemäße Schule des Sehens, dessen Wirkung noch auf die elektronischen Medien und die digitalisierte Welt ausstrahlen könnte. In der Vorauswahl der Einstellung kann er zu den kleinen Dingen verführen, zum traumhaften Changieren einladen, das Ereignislose feiern (vgl. BV 200), es tausendfach wiederholen, verstärken, wie die Schrift Peter Handkes, die das explizit als Leitidee formuliert (GU 13). Der Film feierte dann „das schlichte In-der-Welt-Sein“, so wie der Schriftsteller (GU 14). Trotz dieser Bescheidenheitsgeste bleibt das „Schreiben [...] nicht ohne Glanz“ (GU 26). Es braucht das Leuchten, wie die Personen, die vom Bild strahlen, das in ihnen wirkt. Wenn die Bilder aber fehlen, schwindet die „Aura“ oder der „Nimbus“, wie Klages häufiger sagt.⁸¹ Der Alltag verfehlt dann sein Leuchten, die Wirklichkeit wird bildlos und trivial.

Bilder aber sind, für Klages wie Handke, eine Gabe, ein Geschenk. Sie kommen nur „blitzartig oder meteoritenhaft“, sie lassen sich „weder verlangsamen noch einfangen“. Nur in der Plötzlichkeit ihres Erscheinens ‚erhöhen sie den Tag‘ (BV 21; vgl. GU 120). Dann nur kommt es zum „Bilderglühen“ (BV 23). Dann erst leuchtet der Alltag. Handke versucht sogar eine kurze Definition: „‚Bild‘ nenne ich nicht ein beliebiges, sondern ein einmaliges Zeit- wie Raumzeichen, unverwechselbar, einleuchtend, ungesucht, ins Auge (und Herz) springend, bezeichnend, zeichenhaft vordringlich im Zeichenlosen; und: Nicht ich mach mir ein Bild, es zeigt sich (mir)“ (GU 484). „Und etwas Seltsames wiederum: daß diese Bilderblitze

⁸⁰ Siehe die Notiz aus GU 109: „‚Mot-to yuk ku-ri!‘ = Langsamer!; und dazu der Sprachführer: ‚Learn this phrase. It may be more important for you, than ‚Good morning‘ or ‚Thank you‘“. Vgl. GU 398. Radisch stellt auch Handkes Text *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, in den Kontext einer „Rückgewinnung der eingeborenen Zeit“ – gegen die „quantifizierte[.] und kapitalisierte[.]“ gerichtet. Iris Radisch: *Ein Blick, der glücklich macht*. In: *Die Zeit* vom 12. 8. 2004. Im *Don Juan* selbst vgl. S. 54 f., 66 f., 77 f., 125, 156. Zu Handkes älterem Konzept der „ANDEREN ZEIT“ – *Der kurze Brief* (Anm. 47), 25 – vgl. Frietsch, *Symbolik der Epiphanien* (Anm. 8), 57 – 75.

⁸¹ Klages, *Sämtliche Werke* 1 (Anm. 20), 453; *Werke* 2 (Anm. 20), 838, 1103, 1194 und öfter.

frei wurden durch Geduld und beinahe Fröhlichkeit“ (BV 200). In dieser Gestimmtheit wird das Wissbare ersetzt durch „Ahnungen“. Die Fakten, die „dazwischenfunkenden und -funzelnden Bilder“ unterliegen, die ohnehin „keine Information“ seien, „und schon gar nicht die verlangte“ (BV 474). Die falschen Bilder der *Bilderflut* verlieren dann gegen die Kraft der *wirklichen Bilder*, die, sicherlich, für Klages und Handke, keine Fernsehbilder sind (vgl. BV 743 f.).

Aber die Beobachtung des Alltags ist kein Alltag, die Wirklichkeit(en) der Bilder sind nie Bilder, die es in einer gelebten Realität geben könnte.⁸² Was Handke sehen möchte sind Bilder, von denen es „keine Bilder im voraus“ gibt – „und ich möchte, wenn überhaupt noch reisen, so nur irgendwohin, wovon es kein Bild gibt“ (GU 143). Der erhabene Zustand, in den sich der Wahrnehmende versetzt, der die Bildwirkung erfahren will, hält gerade vom ‚Alltag‘ als Alltag fern, indem er ihn überhöht zum Erfahrungsraum des Wirklichen. Der Alltag kann sich nie selbst transparent sein; in der Bildwirklichkeit aber erscheint er so. Die Bewusstwerdung der Wahrnehmung trennt genau von den Automatismen des unreflektierten Lebensprozesses. In der Anschauung erst wird es ein Wirkliches. Der geschulte Blick auf die kleinen Dinge unserer Lebenswelt, so wichtig er ist als Korrektiv gegen die Uniformität der Perzeption, stellt das Beobachtete aber in den Raum der Kunst ein. Es ist ein ästhetischer Blick, der den Alltag zum Leuchten bringt. Leider leuchtet der Alltag als Alltag nicht. Man braucht einen ganz weltlichen Zauberer, einen Handke oder einen Wenders, man braucht, anders gesagt, Kulturindustrie, um die Transformation des Gelebten ins Erlebte sichtbar werden zu lassen. Das nur Gelebte – der Alltag als Alltag – hat keine Dauer, es vergeht.

Der leuchtende Alltag in den späten Texten Peter Handkes ist also eine Beobachtung zweiter Ordnung.⁸³ Der Alltag schaut sich in seinem Alltäglichsein zu. Der Blick reflektiert die Banalität und hebt ihn dadurch schon aus der reinen Vergänglichkeit des nur Gelebten empor. Die Bilderschau verwandelt, anders gesagt, den Alltag in Kunst. Damit aber versetzen *Bilder* den Betrachter in einen dem Alltag diametral entgegen gesetzten Zustand. „Licht der Langsamkeit, Augenlicht“ notiert kryptisch der Aufzeichnende aus *Gestern unterwegs* (GU 54). Im Alltag hat das Augenlicht selten die Chance, sich die Langsamkeiten eines Dichters zu gönnen. Die „Langsamkeit“, notiert Handke, „strahlt“ – und sie „läßt strahlen“ (GU 117). Das wäre seine Schule der Wirklichkeit – aus dem und gegen den Bildverlust.

⁸² „Aus solchen wie entrückten, hypersubtilen Wahrnehmungen des Kleinen und Kleinsten, [...] ist Handkes Literatur seit jeher gemacht; von Menschen dagegen wird oft nicht mehr geboten als ‚Silhouetten und ferne Umrisse‘“, schreibt, über *Gestern unterwegs*, Christoph Bartmann: *Luft, Wasser und Herzschlag*. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 16. 8. 2005.

⁸³ Vgl. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, S. 92 – 164, insb. 103 f., 124.