

Deutsche Philologie

Peter Handkes *Versuche*. Eine Poetik des Alltäglichen

Inaugurale Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades „Dr. phil.“

an der

Westfälischen Wilhelms-Universität, Münster (Westf.)

vorgelegt von

Jie You

aus Shaanxi (VR China)

2016

Erstgutachterin: Prof. Dr. Martina Wagner-Egelhaaf (Münster, Germanistisches Institut)

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Marion Bönninghausen (Münster, Germanistisches Institut)

Termin der mündlichen Prüfung: 25.05.2016

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	1
1 Einleitung.....	3
1.1 Warum Peter Handke?	3
1.2 Themen und Verfahrensweisen.....	11
1.3 Die Entwicklung von Handkes Schreiben.....	18
1.4 Methode der Untersuchung und Gliederung der Arbeit.....	28
2 Theoretische Grundlagen.....	34
2.1 Theorien des Erzählens	34
2.1.1 Dimensionen des Erzählens.....	34
2.1.2 Literarisches Erzählen	35
2.1.3 Autor und Erzähler	40
2.2 Handkes Poetik.....	49
2.2.1 Das Alltägliche als Gegenstand der Literatur.....	49
2.2.2 Epiphanie und Mystik.....	57
2.2.3 Autobiographisches/autofiktionales Schreiben	68
2.3 ‚Versuch‘ als Gattung bzw. Form?	78
3 Textanalyse: Müdigkeit, Stiller Ort, Pilznarr als Medien des Erzählens.....	95
3.1 <i>Versuch über die Müdigkeit</i> (1989).....	95
3.1.1 Müdigkeit als Motiv für das Erzählen und das Erinnern.....	96
3.1.2 Müdigkeit und Reflexion des Schreibens.....	107
3.1.3 Müdigkeit als meditativer Zustand für das Erzählen und das Erinnern	119
3.2 <i>Versuch über den Stillen Ort</i> (2012).....	130
3.2.1 Stille Orte des Erzählens und des Erinnerns.....	131
3.2.2 Stille Orte als (Zufluchts-)Raum für Erzählen und Epiphanie	147
3.2.3 Stille Reflexionsorte des Schreibens	161
3.3 <i>Versuch über den Pilznarren</i> (2013).....	175
3.3.1 Der Pilznarr als Auslöser des Erzählens und des Erinnerns.....	175
3.3.2 Der Pilznarr als Gegenstand für eine neue Form des Schreibens.....	191
3.3.2.1 Schreiben als Problem und narratives Element	191
3.3.2.2 Form und Sprache.....	199

3.3.3 Pilz und Pilznarr – Zur Selbstreflexion und Reflexion der Literatur.....	207
4 Schlussüberlegung.....	223
5 Literaturverzeichnis.....	230
5.1 Texte	230
5.2 Forschungsliteratur	232

1 Einleitung

1.1 Warum Peter Handke?

Im von Deutschland weit entfernten China genießt der österreichische Schriftsteller Peter Handke seit den achtziger Jahren eine hohe Wertschätzung, vor allem in der Germanistik.¹ Am Anfang haben seine experimentellen Sprechstücke dort die Aufmerksamkeit erregt.² Man betrachtet ihn als einen maßgeblichen Vertreter der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Einige seiner Werke sind bereits ins Chinesische übersetzt worden, unter anderem *Die Hornissen* (1966), *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970), *Wunschloses Unglück* (1972), *Die linkshändige Frau* (1976), *Die Wiederholung* (1986). Auch sein aktuelles Werk *Versuch über den Pilznarren* (2013) steht zurzeit vor der Veröffentlichung. An chinesischen Universitäten, die eine germanistische Fakultät haben, werden schon länger Seminare über Handke veranstaltet. Die künstlerische Qualität seiner Texte wird von chinesischen Germanisten und Germanistinnen generell anerkannt. Im Vergleich zur intensiven Übersetzungsarbeit von Handkes Werk sind theoretische Untersuchungen über ihn und seine Schriften in China allerdings eher selten. Die Voraussetzungen für eine fruchtbare Beschäftigung mit Handke in China sind bisher noch nicht sehr günstig. So sind seine Werke nicht in ausreichendem Umfang verfügbar. Es mangelt an Sekundärliteratur. Verständlicherweise erschweren auch die kulturellen Unterschiede zwischen beiden Ländern einen unmittelbaren und schnellen Zugang zum Ver-

¹ Allerdings fehlt eine systematische Untersuchung der Entwicklung von Peter Handkes Rezeption in China.

² Etwa: Jun Nie: „Die Darstellungskunst im Peter Handkes Sprechstück Kaspar“. 聂军: 论彼得·汉特克的剧作《卡斯帕尔》的表现艺术. In: *Didaktik für Fremdsprachen* 《外语教学》, 2002(6) S. 64-70; Jiazhen Liang: „Wittgensteins Sprachphilosophie und Handkes Kaspar“. 梁家珍: “维特根斯坦的语言哲学与汉特克的《卡斯帕尔》” In: 《外语教学与研究:外国语文双月刊》, 1987(3) S. 12-16; Yuxia Wang: „Peter Handkes Theatertheorie“. 王予霞: “彼得·汉特克戏剧论略”. In: *Kunst des Theaters* 《戏剧艺术》 2004(2): S. 12-19; Yuxia Wang: „Der Rückblick auf das westliche postmoderne Theater“. 王予霞: 西方后现代戏剧回眸. In: 《外国文学动态》, 2002(1).

ständnis des deutschsprachigen Autors; es kommt hinzu, dass dieser Schriftsteller für die Leserin und den Leser nicht immer leicht zu verstehen ist. Man bewundert die Feinheit und Gewähltheit seines Stils, zieht aber Goethe und Schiller als die klassischen Vertreter der deutschen Literatur vor. Auch erkennt man die antiklassische Tendenz in Handkes Werk. Diese ‚neue‘ Tendenz zeigt sich zum Beispiel in seinem ersten Werk *Die Hornissen* vor allem in den Merkmalen Figuren- und Handlungslosigkeit, fragmentarische achronische Erzählung und unvollständige Sätze. Trotz verbreiteter Anerkennung und großen Interesses an Handke fehlt es in China an Versuchen, sich intensiver mit Handkes Poetologie zu befassen. Zudem sind die Meinungen über ihn in China, im Unterschied zu den kontrovers geführten Debatten in Deutschland, relativ einseitig. Es wird zwar häufig berücksichtigt, dass er eine dominant avantgardistische Position in der Moderne und Postmoderne einnimmt, jedoch werden der kulturelle und literaturgeschichtliche Hintergrund sowie wichtige seiner Stil und seine Sprache prägende Merkmale wie reflexive Erzählhaltung, Gattungsreflexion, wiederkehrende Motive und Figuren und kreative Sprache/Sprachreflexion nicht hinreichend beachtet. Hinter den Reflexionen des Autors steht eigentlich die umfassende abendländische literarische und kulturelle Tradition, wobei er jedoch immer wieder moderne erzählerische Formen erprobt. Das bedeutet freilich für eine Nicht-Muttersprachlerin bzw. einen Nicht-Muttersprachler und die Kulturfremde bzw. den Kulturfremden eine große Herausforderung, schon weil ein wichtiges Charakteristikum seines Schreibens die Verwendung von mehrdeutigen Begriffen ist. Diese stellen wohl nicht selten selbst für einen deutschsprachigen Interpreten ein Problem dar,³ und können von internationalen Germanistinnen und Germanisten nicht ohne weiteres nachvollzogen wird. Diesem Problem widmet sich die vorliegende Arbeit, die Handkes Texte gerade aus der chinesischen Perspektive beobachtet. Die Arbeit wurde in Deutschland verfasst und eingereicht und beabsichtigt, die entstandene Ambivalenz in der Beurteilung von Person und Werk des österreichischen Autors in ihre Untersuchung einzubeziehen und damit einen Beitrag zur

³ Vgl. Fabjan Hafner: *Peter Handke. Unterwegs ins Neunte Land*. Wien 2008. S. 48. Hafner zufolge verwendet Handke häufig mehrdeutige Begriffe, ohne sich um ihre landläufige Bedeutung zu kümmern. Das habe Missverständnisse zur Folge.

Entwicklung der chinesischen Forschung zu Handke zu leisten. Es ist geplant, die vorliegende Arbeit ins Chinesische zu übersetzen.

Im deutschsprachigen Raum stellt sich Handke sowohl wegen seiner Person als auch wegen seines Werks der Leserin bzw. dem Leser als eine provokative Figur dar.⁴ Bereits mit seinem auffälligen Auftritt im Jahr 1966 in Princeton löste er langjährige Diskussionen über seine Person aus,⁵ - geradezu ein ‚Paukenschlag‘, der zu seiner Bekanntheit wesentlich beigetragen hat. Vor diesem Hintergrund ist *Die Hornissen* erschienen, aber der Autor ist nicht aus-

⁴ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: „Peter Handke“. In: Bernd Lutz/ Benedikt Jeßing (Hg.): *Metzler Lexikon Autoren*. Stuttgart/Weimar 2010. 4., akt. u. erw. Aufl., S. 279-281. Hier S. 279: „Wie kaum ein zweiter Autor der Gegenwart ist Handke in der literarischen Auseinandersetzung der Anlass von vorbehaltloser Bewunderung wie auch von aggressiver Polemik: Man hebt seinen Mut zu Poesie und Individualismus ebenso hervor wie die sprachliche Genauigkeit in der Wiedergabe von Beobachtetem; auf der anderen Seite stehen Vorwürfe der Realitätsferne, des falschen Pathos und narzisstischer Selbstinszenierung.“

⁵ Heinz Ludwig Arnold hat zum ersten Mal Handkes Meldung auf der Tagung der ‚Gruppe 47‘ aus Tonbandmitschnitt in die Schrift übertragen. Vgl. auch Gerhard Pfister: *Handkes Mitspieler. Die literarische Kritik zu Der kurze Brief zum langen Abschied, Langsame Heimkehr, Das Spiel vom Fragen, Versuch über die Müdigkeit*. Bern 2000, S. 61. Arnold schreibt dazu: „Immer wieder taucht in der Literatur über Peter Handke sein Auftritt bei der Tagung der ‚Gruppe 47‘ 1966 in der US-amerikanischen Universität Princeton auf [...] Üblich geworden ist es, in diesem Auftritt bloß eine medienwirksame Selbstinitiation und –inszenierung des Jung-Autors Peter Handke zu sehen, und vielfach wird mit Zitatpartikeln des Handke’schen Statements hantiert, die dieses oder jenes beweisen sollen. Was in Erinnerung blieb, war die Medienwirkung, war das Wort von der ‚Beschreibungsimpotenz‘ der damals in der ‚Gruppe 47‘ diskutierten Literatur – war also eher der Beschimpfungsgestus: die Attacke eines jungen, noch unbekanntem Autors auf die ‚Gruppe 47‘, die den literarischen Olymp besetzt (und für ihn) hielt.“ In: Heinz Ludwig Arnold: *Text + Kritik. Peter Handke*. Heft 24. 5. Auflage: Neufassung. München 1989. S. 17.

schließlich wegen dieses Texts berühmt geworden;⁶ vielmehr erreichte Handke durch seine Aussagen, sein Aussehen und seine öffentlichen Interviews und Auftritte vom Anfang seiner Schriftstellerkarriere an große Aufmerksamkeit, und das schon vor Erscheinen seiner umfangreicheren Texte.⁷ Zu seiner starken Präsenz beim Publikum trugen auch die erfolgreiche Zusammenarbeit mit dem Suhrkamp-Verlag, seine Gegnerschaft zu Günter Grass, sein Streit mit Marcel Reich-Ranicki⁸ und seine Fehde mit Peter Hamm sowie seine politischen Stellungnahmen zu Serbien bei.⁹ Das persönliche Image hat einen so großen Einfluss ausgeübt, dass sich die anfänglichen Diskussionen mehr mit seiner Fähigkeit, Medien zu seinen Zwecken zu nutzen als mit seiner literarischen Qualität befassten. Erst vom Anfang der 70er-Jahre, bis etwa 1972/1973, wird Handkes

⁶ Adolf Haslinger: *Peter Handke. Jugend eines Schriftstellers*. Salzburg/Wien 1992, S. 110-115. Trotz aller Kontroversen über Handke ist man sich in einem Punkt einig: Nicht nur sein erster Roman *Die Hornissen* aus dem Jahr 1966, sondern auch sein Auftritt im April 1966 haben den jungen Autor bekannt gemacht. Sein Auftritt wird allerdings aus verschiedener Perspektive betrachtet. Es handelt sich wohl mehr um eine Legendenbildung als um eine authentische Berichterstattung.

⁷ Pfister: *Handkes Mitspieler*. S. 60; vgl. Peter Pütz: „Peter Handkes ‚Elfenbeinturm‘“. In: Arnold (Hg.): *Text + Kritik. Peter Handke*. 1989. S. 21-29. Hier S. 21. Pütz zufolge stehen die zwei Beschimpfungen – es handelt sich um das Sprechstück *Publikumsbeschimpfung* und die Rede auf der Princeton-Tagung – in einem Zusammenhang, wobei diese Verbindung jedoch bei den Kritiken nicht wahrgenommen wurde. Für sie habe der Aufstand des rebellischen Autors ausschließlich einen Zweck gehabt, genannt und bekannt zu werden.

⁸ Peter Handke: „Marcel Reich-Ranicki und die Natürlichkeit“. S. 203-207. In: Ders.: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main 1972. In dem Essay ironisiert Handke Reich-Ranickis Begriff des Realismus und sein Kriterium ‚natürlich‘ für Literatur. Gemeint ist, dass Reich-Ranicki nach Handkes Meinung unter Literatur versteht, was in der Wirklichkeit nachprüfbar ist. Ihm zufolge kann die Literatur zwar nicht natürlich sein, aber muss natürlich wirken. Vgl. auch: Herwig Gottwald/Andreas Freinschlag: *Peter Handke*. Wien/Köln/Weimar 2009. S. 7.

⁹ Christel Terhorst: *Peter Handke: Die Entstehung literarischen Ruhms. Die Bedeutung der literarischen Tageskritik für die Rezeption des frühen Peter Handke*. Frankfurt am Main/Bern 1990. S. 244.

Position in der literarischen Öffentlichkeit akzeptiert.¹⁰ Bis Anfang der 80er-Jahre nimmt die Anzahl der ‚Handke-Fans‘ allerdings deutlich ab,¹¹ dazu trägt Handkes konfliktreiche Auseinandersetzung mit der Literaturkritik bei.¹² Manfred Mixners Kommentar aus den 80er-Jahren erläutert die Beziehung zwischen Handke und seiner Kritik: „Seit fünfundzwanzig Jahren veröffentlicht Peter Handke seine literarische Arbeit, und seit fünfundzwanzig Jahren begleitet die deutsche Literaturkritik seine Bücher mehrheitlich mit Ablehnung, die bisweilen von dumpfer Gehässigkeit bis zum virtuosen Spott reicht.“¹³ Christoph Parry zufolge ist es Handke in den fast drei Jahrzehnten seiner literarischen Arbeit immer wieder gelungen, seine Leserin bzw. seinen Leser und die Kritik zu überraschen.¹⁴ Rolf Michaelis bringt es auf den Punkt: „Peter Handke und seine Kritiker – das ist die Geschichte von Missverständnissen und Verkennungen, von gläubiger Anhängerschaft und diffamierender Bekämpfung, von überraschenden Konversionen und Apostasien“.¹⁵ Handkes Rezeption im literarischen Betrieb sei sehr umstritten und könne mit Begriffen aus dem Wortschatz der Religions- und Ideologiekämpfe beschrieben werden. Dieser Befund aus den siebziger Jahren trifft laut Gerhard Pfister auch heute auf die Handke-Rezeption zu.¹⁶ Er weist darauf hin, dass ‚Umstrittenheit‘ das am häufigsten vorkommen-

¹⁰ Vgl. ebd., S. 241ff; Vgl. auch: Wendelin Schmidt-Dengler: „Peter Handkes Klassizität“. In: *Informationen zur Deutschdidaktik* 25 (2001), 4, S. 38-44. Hier S. 42. Schmidt-Dengler weist darauf hin, dass Handkes Werk aus der Sicht der Rezeptionsgeschichte bis etwa 1972 beim deutschen Publikum bekannt ist.

¹¹ Vgl. Evelyne Polt-Heinzl: *Peter Handke. In Gegenwelten unterwegs*. Wien 2011.

¹² Vgl. Pfister: *Handkes Mitspieler*. S. 13.

¹³ Manfred Mixner: „Das Bleibende ist das Flüchtige“. Die Phänomenopoesie in Handkes Märchen *Die Abwesenheit*“. In: Arnold (Hg.): *Text + Kritik. Peter Handke*. 24, S. 116-121. Hier S. 116.

¹⁴ Christoph Parry: „Peter Handkes Schriftlandschaften. Eine Lehre und ihre Anwendung“. In: Arnold (Hg.): *Text + Kritik. Peter Handke*. 24, S. 59-65. Hier S. 59.

¹⁵ Rolf Michaelis: „Ohrfeigen für das Lieblingskind. Peter Handke und seine Kritiker. Eine Beispielsammlung“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text + Kritik. Peter Handke*. Heft 24/24 a. München 1978. S. 115-131. Hier S. 116.

¹⁶ Vgl. Pfister: *Handkes Mitspieler*. S. 58.

de Wort in den Gesamtdarstellungen zu Handkes Werk ist.¹⁷ Handkes Texte sind für die einen unverständlich, eigentümlich und irritierend, für die anderen sind sie konsequent, erfreulich und erstaunlich.¹⁸ Es liegt auf der Hand, dass es sowohl Kritiker gibt, die Handke verteidigen und für seine Position Verständnis aufbringen, als auch solche, die seine Äußerungen heftig in Frage stellen.¹⁹ Die Kritiken stammen hauptsächlich aus den siebziger Jahren und beinhalten zum einen den Vorwurf, dass er sich nicht engagiere und sich nicht um das, was um ihn herum vorgeht, kümmere, gegen den Handke mit seinem programmatischen Essay *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* kontert,²⁰ zum anderen machen sie ihm seine politische Haltung zum Vorwurf, wie sie sich beispielsweise ausdrückt im Text *Gerechtigkeit für Serbien. Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina* (1996), der eine weltweite Kontroverse ausgelöst hat.²¹ Darüber hinaus bezieht sich die Kritik auch auf die ästhetische

¹⁷ Vgl. ebd., S. 13.

¹⁸ Vgl. Gottwald/Freinschlag: *Peter Handke*. S. 8. In diesem Buch werden frühzeitige Zeitungskritiken zitiert, um die uneinigen Eindrücke über Handkes Texte zu zeigen. Manche finden seine Texte, besonders die *Versuche*, – gemeint sind *Versuch über die Müdigkeit* (1989), *Versuch über die Jukebox* (1990), *Versuch über den geglückten Tag* (1991) – „anstößig“ (Peter von Matt, FAZ, 10.10.1989), „literarische Mystik, die für Ungläubige komisch ist“, „ärgerlich und bedrückend“, „eine echte Fälschung“ (Iris Radisch, Die Zeit, 23.8.1991). Im Gegensatz dazu schätzen die anderen seine Werke sehr und halten sie für „ein[en] Glücksfall“ (Sibylle Cramer, Frankfurter Rundschau, 24.8.1991).

¹⁹ Vgl. Robert Weninger: *Streitbare Literaten. Kontroversen und Ekklats in der deutschen Literatur von Adorno bis Walser*. München 2004, besonders S. 165-185.

²⁰ Vgl. Michaelis: „Ohrfeigen für das Lieblingskind. Peter Handke und seine Kritiker. Eine Beispielsammlung“. S. 84.

²¹ In diesem Text kritisiert Handke die Einseitigkeit der westlichen Medienberichterstattung über den Krieg in Jugoslawien, in der die Serben als Täter des Kriegs beschuldigt werden, und die zu „schnelle[n] Schuldzuweisungen, die Sensationsgier, den Mangel an Sprachgenauigkeit und die Manipulationsverfahren der Massenmedien sowie deren Beteiligung an Kriegsgeschehnissen“. Von Gegnern wurde Handke vorgeworfen, dass seine Parteinahme für Serbien zu einseitig sei und er damit eine Position der Rechtfertigung für ein ‚faschistisches‘ System einnehme, dass er serbische Kriegsverbrechen anzweifele,

Qualität seiner Werke, insbesondere jener, die in den siebziger Jahren entstanden sind. Zur Tatsache, dass Handke trotz breitem Bekanntheitsgrad in Deutschland nicht allzu viel gelesen wird, habe seine Kritik beigetragen. Michael Braun stellt beispielsweise fest: „Mit wuchtigen Entlarvungsgesten hat sich ein nicht geringer Teil der Literaturkritik in den achtziger Jahren um eine gründliche Lektüre und fundierte Bewertung der Texte Peter Handkes herumgemogelt.“²²

Trotz aller Kontroversen kann man Handke nicht aus dem Weg gehen, wenn man von Klassikern der Moderne spricht – falls eine solche Bezeichnung noch gerechtfertigt ist.²³ Er ist bis heute immer noch präsent in den Medien und auf dem aktuellen Buchmarkt.²⁴ Es besteht kaum Zweifel, dass seine Texte zur kanonisierten Leseliste gehören.²⁵ Seine Texte sind insofern komplex, als ein großer Teil seines Werks auf verschiedene Weise Bezug auf literarische oder philosophische Texte nimmt. Viele seiner Texte haben ein sogenanntes Schreibvorbild.²⁶ Christoph Bartmann spricht von „einem Herbeizitieren der

es ihm an Kenntnis der politischen Situation mangle, und er das Politische und das Poetische vermische. Vgl. Gottwald/Freinschlag: *Peter Handke*. S. 96ff.

²² Michael Braun: „Die Sehnsucht nach dem idealen Erzähler. Peter Handkes romantische Utopie“. In: Arnold (Hg.): *Text + Kritik. Peter Handke*. 24, S. 73-81. Hier S. 73.

²³ Schmidt-Dengler: „Peter Handkes Klassizität“. S. 44.

²⁴ Die Titel einer Reihe seiner Frühwerke wie *Publikumsbeschimpfung* (1966), *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1972), *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970), *Der Ritt über den Bodensee* (1971), *Chronik der laufenden Ereignisse* (1971), *Wunschloses Unglück* (1972) und *Die Unvernünftigen sterben aus* (1973) haben Schmidt-Dengler zufolge inzwischen die Qualität von Redensarten gewonnen. *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* und *Wunschloses Unglück* und *Der kurze Brief zum langen Abschied* sind ebenfalls zu geflügelten Worten geworden. Vgl. ebd.

²⁵ Vgl. Gottwald/Freinschlag: *Peter Handke*. S. 11. Auch wenn ein ‚Kanon‘ in der Literatur kaum mehr Akzeptanz findet, ist zu berücksichtigen, dass Handkes Werk ein Bestandteil des Deutschunterrichts an Höheren Schulen und in der Germanistik ist.

²⁶ Vgl. Ebd., S. 81. Zum Beispiel nimmt *Der Tormann beim Elfmeter* Bezug auf Kafkas *Prozeß*, *Der kurze Brief zum langen Abschied* auf Kellers *Grünen Heinrich*, Fitzgeralds *Der Große Gatsby*, Moritz' *Anton Reiser* und auf die Westernfilme John Fords, *Die Lehre der Sainte-Victoire* auf Spinoza, Stifter und Goethe, *Der Chinese des Schmerzes* auf

gesamten abendländischen literarischen und philosophischen Tradition²⁷. Diese Spannung zwischen Tradition und Moderne in Handkes Werk ist also sehr von Belang; seine Lektüre-Erlebnisse schlagen sich in literarischen Anspielungen auf sein Schreiben und sein Werk nieder. Obwohl der italienische Schriftsteller Umberto Eco bereits darauf hinweist, dass jeder Dichter von anderen Büchern spricht und eine längst erzählte Geschichte erzählt,²⁸ erfordert Handkes Text insofern besondere Bemühungen zum Verständnis, als seine Texte von der Sprachkrise der modernen Literatur seit Hofmannsthals *Chandos-Brief* (1902) und ihren Auswirkungen auf die sprachexperimentelle Literatur der sechziger Jahre über die Krise des modernen Erzählens und der Problematisierung der Gattungen bis zur Wiederkehr traditioneller Erzählformen nach der sogenannten ‚Tendenzwende‘ der Siebzigerjahre handeln.²⁹ Wie Schmid-Dengler meint, wird Handkes Name in jedem Zusammenhang der literarischen Beschäftigung genannt. Sein Werk beziehe sich auf die ganze österreichische Gegenwartsliteratur. Die literaturgeschichtliche Bedeutung seines Werks besteht in seiner Funktion als „Trendfigur“³⁰ literarischer Strömungen und deren Wandlungen. Darüber hinaus beziehen sich Handkes eigene Texte stark aufeinander und bilden ein intertextuelles Gewebe, so dass es also einer geduldigen Auseinandersetzung bedarf, um sie zu erschließen. Es gibt in seinen Texten

Vergils *Georgica*, das *Spiel vom Fragen* auf Wolfram von Eschenbachs *Parzival*, die *Bibel* auf Texte von Tschechow, Raimund und Wittgenstein, der *Bildverlust* auf Cervantes' *Don Quijote* sowie auf arabische, jüdische und fernöstliche Texte; vgl. auch: Adolf Haslinger: „Die poetische Inszenierung des Ich bei Peter Handke.“ In: Eduard Beutner/Ulrike Tanzer (Hg.): *Literatur als Geschichte des Ich*. Würzburg 2000. S. 324-335. Hier S. 334.

²⁷ Christoph Bartmann: *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß*. Wien 1984, S. 127.

²⁸ Vgl. Umberto Eco: „Die Maske“. In: Ders.: *Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘*. München 1986, S. 27-28. Hier S. 28.

²⁹ Diese Wende ist aus dem Interesse an Autobiographischem, Subjektivem, an Mythos und alternativer Religiosität, aber auch an älteren, kanonisierten literarischen Vorbildern wie Goethe und Schiller erklärbar.

³⁰ Wilfried Barner [u.a.]: *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München 1994, S. 626.

Kontinuitäten, u. a. die Wiederaufnahme älterer Motive in jüngeren Texten, vor allem aber die Wiederkehr früher Roman- oder Dramenfiguren. Handkes Werk lässt sich insgesamt als ein literarisches Gesamtprojekt oder, wie der Titel von Bartmanns Monographie nahelegt, als ein nach einem ‚Zusammenhang‘ suchender Prozess deuten. Die „Binnenverweise innerhalb seines Werks“³¹ fordern von der Leserin bzw. vom Leser eine umfassende Kenntnis des gesamten Werks. Das erschwert verständlicherweise die Lektüre jedes seiner Texte. Es ist insofern m. E. nötig, Handkes Schreibweise systematisch darzustellen, um so die durch isolierte Lektüre gegebene Gefahr einer Missdeutung der literarischen Absicht zu vermeiden.

1.2 Themen und Verfahrensweisen

Ein Hauptthema in Handkes Werk ist von Anfang an die Sprache. Mit verschiedenen Sprachen hat sich der Autor von klein auf beschäftigt. Er hat als Kind in Berlin und in der Heimat der Mutter, einem gemischtsprachigen Dorf, in von Dialekt geprägten Gebieten gelebt.³² Wegen dieser komplexen Sprachumgebung hat Handke ein gutes Gespür für Sprache und für „die Macharten von Texten, für die Art und Weise, wie Sprache funktioniert“³³. Ein auffallendes Merkmal seiner speziellen poetischen Sprache besteht darin, dass er immer wieder fremde Literatur und seine eigenen Texte zitiert. Dabei entnimmt er einzelne Wörter, Wendungen, Formeln, Sätze sowohl aus der gesprochenen Sprache, als auch aus Schriften unterschiedlicher Art. Das können Zeitungen, Schriften der Weltliteratur und seine eigenen Texte sein. Diese Methode des sprachbewussten Schreibens darf nicht als anspruchslos gewertet werden. Sie hat im Gegenteil eine literarisch sinnvolle Funktion. Durch diese Methode stellt Handke eine Verbindung zu seinen eigenen Büchern her. Das Zitieren ist eine wichtige Konstante seines Schreibens und zeichnet sich durch eine hohe Sprachkunst aus. Durch das verfremdende Zitieren erforscht Handke den ästhetischen Mehrwert der ritualisierten, einer Litanei vergleichbaren, Sprachform, d.

³¹ Hafner: *Peter Handke*. S. 23.

³² Vgl. Hafner: *Peter Handke*. S. 40-47; Malte Herwig: *Meister der Dämmerung. Peter Handke*. Eine Biographie. München 2011, S. 27.

³³ Hafner: *Peter Handke*. S. 54.

h. deren onomatopoetischen Charakter und Rhythmus. In *Die Hornissen* z. B. verwendet er kirchliche Litaneien in slowenischer Sprache,³⁴ um das litaneihafte Wiederholen als literarische Methode an anderen Gegenständen auszuprobieren und es für ästhetische Zwecke einzusetzen. Die dauernden Markierungen von Zitaten seit *Publikumsbeschimpfung* und graphische Hervorhebungen wie Sperrdruck, Kapitälchen, oder Kursivdruck stellen „eine verfremdende grammatikalische Künstlichkeit der Sprache“³⁵ her. Die Funktionen des Zitierens fremder und eigener Sprachformen sind in den einzelnen Phasen seiner literarischen Produktion und innerhalb einzelner Texte unterschiedlich. Zum einen werden Künstlichkeit und Konstruiertheit der verwendeten Sprache durch dieses Verfahren akzentuiert und die Distanz des Erzählers zu seinem Werkzeug unterstrichen; zum anderen wird dadurch die Aufmerksamkeit der Leserin bzw. des Lesers auf die durch diese Weise markierten Phänomene gerichtet.³⁶ Im Frühwerk dominiert das Zitieren als eine kritisch-analytische Funktion, während es im Spätwerk zum ausgeprägten Merkmal seiner poetischen Absicht wird, und das vor allem durch die zahlreichen intertextuellen Bezugnahmen auf Meisterwerke der Weltliteratur. Der Autor reiht sich somit gewissermaßen in den Kreis der Verfasserinnen und Verfasser von Werken der Weltliteratur ein: „Auf diese Weise versucht der Diskurs der Erzählung, an der archaischen Schönheit der zitierten Stile Anteil zu gewinnen.“³⁷ Handke schenkt seine Aufmerksamkeit dem einzelnen Wort und seinem poetischen Potenzial dadurch, dass er fremde Sprachen, wie Englisch, Latein, Spanisch, Slowenisch einbezieht. Dadurch entzieht er sich den Beschränkungen der Sprache:

Eine der Anstrengungen des Schriftstellers ist es vielleicht, nicht dem Magnetismus der Wörter zu verfallen; [...] Auch sind die Wörter der deutschen Sprache für unsereinen vielleicht noch gefährlicher als an-

³⁴ Peter Handke: *Die Hornissen*. Frankfurt am Main 1977, S. 112ff.

³⁵ Hans Höller (Hg.): *Wunschloses Unglück: Erzählung/Peter Handke. Mit einem Kommentar von Hans Höller unter Mitarbeit von Franz Stadler*. Frankfurt am Main 2003, S. 96.

³⁶ Vgl. Bartmann: *Suche nach Zusammenhang*. S. 127.

³⁷ Ebd.

dere; vergiftet – gerade die wesentlichen, ohne die das Poetische nicht auskommt – durch die Geschichte, schlagen sie zurück; [...]“³⁸.

Handke ist sich dessen bewusst, dass die Sprache als künstliches Mittel im menschlichen kognitiven Prozess dient. Im fiktionalen Werk spielt die Sprache insbesondere insofern eine relevante Rolle, als sie die diegetische Welt sowie die Figuren konstituiert. Das Bewusstsein der Funktion von Sprache bildet einen wichtigen Bestandteil seiner Poetik.

Ein weiteres Hauptmerkmal der Handke'schen Poetik ist in der permanenten Reflexion über das literarische Schreiben zu sehen. Damit beschäftigt sich Handke auch seit dem Roman *Die Hornissen*. Er ist bestrebt, die Künstlichkeit und Konstruiertheit literarischer Techniken und Gattungen immer wieder bewusst zu machen. Diese Eigenart des Schreibens gilt für sein ganzes Werk. Sie stellen den epischen Prozess in Frage. In diesen Texten hinterfragt Handke die traditionellen Erzählweisen und versucht dann, sie auf einer neuen Ebene wiederherzustellen. Einerseits reflektiert er kritisch die traditionellen Gattungen, andererseits entwickelt er ein neues Erzählen. Dieser Charakter, die „Dichotomie von Auflösung und Rekonstruktion“,³⁹ zeigt sich auch auf sprachlicher Ebene überall in seinem Werk. Das fundamentale Ziel seiner Poetik seit den 70er-Jahren besteht darin, in der komplexen und unübersichtlichen spätmodernen Kultur und Gesellschaft einen Zusammenhang zu suchen. Es geht ihm dabei um eine vielgestaltige poetische Suche nach erzählerischen Formen, die für die moderne Wirklichkeitserfahrung adäquat sein können. Mit Gattungsbegriffen wie ‚Epos‘, ‚Märchen‘, ‚Erzählung‘, ‚Abenteuergeschichte‘, ‚Sage‘ und ‚Versuch‘ charakterisiert er seine Texte selber, stellt aber gleichzeitig das traditionelle Verständnis der Begriffe in Frage. Vermutlich sind deswegen seine Texte der Leserin bzw. dem Leser, die bzw. der in der literarischen Lektüre nach Kohärenzerfahrungen, nach Kontinuität einer Handlung bzw. nach Bedeutung und Sinn suchen, schwer zugänglich. Als Vertreter der Postmoderne verzichtet Handke nicht ganz auf erzählerische Kohärenz; seine avantgardistische Position besteht vielmehr darin, dass er die narrative Kohärenz erst aufbaut und

³⁸ Peter Handke: „Über Lieblingswörter“. In: Ders.: *Langsam im Schatten. Gesammelte Verzettelungen 1980-1992*. Frankfurt am Main 1995, S. 14-15. Hier S. 14f.

³⁹ Bartmann: *Suche nach Zusammenhang*. S. 52.

sie dann wieder aufbricht. Das Aufbauen und das Aufbrechen der Kohärenz schlagen sich in der Stabilisierungsphase der seelisch gefährdeten Protagonisten bzw. in deren plötzlicher psychologischer Destabilisierung nieder. Seine Protagonisten suchen nach dem Zusammenhang, indem sie den Blick auf alltägliche Dinge bzw. kleine Gegenstände und scheinbar nebensächliche Phänomene richten, damit sie die unbegreifliche und komplizierte moderne Welt verstehen und erfahren können. Diese Methode, „am *Alltäglichen* [Hervorhebung von Y. J.] Bedeutungsprozesse zu entzünden“⁴⁰, lässt sich in vielen seiner Texte seit *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975) erkennen. ‚Alltäglich‘ ist also für Handkes Poetologie eine relevante Kategorie. Beim Erzählen hat er „immer wieder das Bedürfnis, als Schriftsteller Mythen zu erfinden, zu finden, die mit den alten abendländischen Mythen gar nichts mehr zu tun haben: als bräuchte ich neue Mythen, unschuldige, aus meinem täglichen Leben gewonnene: mit denen ich mich neu anfangen kann [...]“⁴¹. Unter ‚Mythos‘ versteht der Autor eine ästhetische Form, die aus Wiederholungen besteht. Das heißt, „vergleichbare Geschehnisse mit verschiedenen Personen an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten“⁴² zu wiederholen. Als ‚Wiederholung‘ kennzeichnet Handke zum einen das „Wieder-Finden“⁴³, die Restaurierung älterer literarischer Verfahrensweisen und Sprachformen, zum anderen auch die subjektive Auseinandersetzung mit Zusammenhängen durch die Kraft der Phantasie, in Wahrnehmungs-, Reflexions-, und Erinnerungsvorgängen seiner Figuren. ‚Wiederholung‘ ist dadurch eine Metapher mit der Bedeutung einer neuen Begreifbarkeit der Welt für einzelne Menschen geworden. Sie bietet eine literarische Wahrnehmungsform wegen der Zersplitterung der modernen Wahrnehmungsformen an und steht stellvertretend für den erzählerischen Zusammenhang. Eine religiöse Verkündigung mit den Themen ‚Wiederholung‘ bzw. Mythos als Offenbarung ist Handke nicht zu unterstellen. Sie ist vielmehr als Aus-

⁴⁰ Ebd., S. 94.

⁴¹ Peter Handke: *Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975-März 1977)*. 1. Aufl. Salzburg 1977, S. 181.

⁴² Peter Handke: *Phantasie der Wiederholung*. Frankfurt am Main 1983. S. 83.

⁴³ Peter Handke: *Der Chinese des Schmerzes*. Frankfurt am Main 1983, S. 70.

druck von Literatur zu begreifen.⁴⁴ Er schreibt: „Kein Jesus soll mehr auftreten, aber immer wieder ein Homer“⁴⁵. Der Weg zu seinen Mythen wird aus Folgendem sichtbar: „Die naturalistischen Formen zerdenken, bis sich die didaktischen, zeigenden (Brecht) ergeben; die didaktischen Formen zerdenken, bis sich mythische ergeben (mein Schreiben)“⁴⁶.

Das dritte relevante Thema bei Handke ist schließlich seine spezielle Auffassung von ‚Abenteuer‘. Abgesehen davon, dass der Begriff immer noch die Bedeutung ‚Gefahr‘ enthält, die ein wesentliches Element in den klassischen Epen darstellt, bezieht sich der Begriff vielmehr auf „innere Abläufe, Gefährdungen und psychische Destabilisierungen der Figuren“⁴⁷. Handkes Orte für Abenteuer sind überall, auch in der Stadt. Seit *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* werden in Handkes Texten geistig-seelische Orientierungsversuche und psychische Zusammenbrüche, Auswirkungen innerer Krisen auf Wahrnehmungen und Denkprozesse, sowie die Folgen von Gewalt und Gewaltphantasien für das seelische Gleichgewicht, Gefühlsleben und die Orientierung der Figuren im sozialen Raum ihrer Lebenswelt dargestellt. Außerdem bezeichnet Handke seinen Schreibprozess auch als ‚Abenteuer‘; das Schreiben ist für Dichter „abenteuerliche, gefährvolle Arbeit.“⁴⁸ In Handkes Poetik hat Literatur die Aufgabe, die menschliche, subjektive, sinnstiftende Grenze zu erforschen, in der entzauberten Welt neuen Orte, die noch nicht mit Sinn besetzt wurden, zu finden.

Ästhetische Herausforderungen für Handke sind zum einen das Hinterfragen, Herausfinden und Überschreiten von Gattungsgrenzen und –merkmalen, zum anderen sind ‚Langsamkeit‘ und ‚Genauigkeit‘ Teil seines ästhetischen Programms gegen „Unachtsamkeit, Sprachklischees, Beschleunigung und marktschreierische Deklamationen“⁴⁹. Seine ‚Langsamkeit‘ schlägt sich in der Annäherung an die Natur nieder. Der ästhetische Stil der ‚Langsamkeit‘ bei

⁴⁴ Ebd., S. 43.

⁴⁵ Handke: *Phantasien der Wiederholung*. S. 7.

⁴⁶ Ebd., S. 321.

⁴⁷ Gottwald/Freinschlag: *Peter Handke*. S. 14.

⁴⁸ Handke: *Phantasie der Wiederholung*. S. 62.

⁴⁹ Gottwald/Freinschlag: *Peter Handke*. S. 95.

Handke wurde von der Forschung als ein charakteristisches Merkmal herausgestellt.⁵⁰ Handke beobachtet die Natur mit Achtung und Bedacht ständig aus der Perspektive des Ichs, das in und aufgrund der Natur lebt.⁵¹ Ein zentrales Prinzip ist Selbstkritik. Er gestaltet sie als Gegensatz von Erzählinstanzen und –perspektiven bzw. als Zwiespalt einzelner Dramenfiguren. Ein von ihm oft benutztes Mittel ist Ironie. Durch diese werden Fragestellungen, die den Erzählprozess vorantreiben, vertieft und andere Perspektiven eingeführt. In *Die morawische Nacht* zum Beispiel erweist sich die Kritik des Protagonisten, eines Ex-Autors, am selbstreflexiven und verzögernden Erzählen als Selbstironie: „Das Verzögern, Hinausschieben, Retardieren war (vielleicht in seiner Periode als Autor, da es ihn geradezu drängte, episch und immer epischer zu werden, nach welchem Vorbild? seinem eigenen) so etwas wie seine zweite Natur geworden.“⁵² Besonders charakteristisch für Handkes Verfahrensweise ist die punktuelle Hinterfragung einzelner Wörter und Gedanken.⁵³ Im Roman *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* (1997) leitet die Fragemethode den Text ein und löst das Erzählen aus: „Hineingebaut in dieses Transportliniendreieck, zu erreichen fast nur auf weitkurvigen, umständlichen Wegen und durch Unterführungen, erschien Taxham nicht nur auf den ersten Blick als eine

⁵⁰ Beispielsweise ist die Ansicht der Schweizer Literaturwissenschaftlerin, Schriftstellerin, Übersetzerin und Kosmopolitin Ilma Rakusa zu Handkes Dichtung, dass seine Epik flussgleich mäandere, die retardierende Abschweifung und das geduldige Hinschauen kenne und oft genug vom Gehen handele, das einen besonderen Rhythmus und Blick auf die Dinge erzeuge. Gehen sei nicht Nichtstun, aber auch nicht Arbeit, es sei nomadisierende Bewegung, die zur Erkundung werde. Vgl. Ilma Rakusa: *Langsamer! Gegen Atemlosigkeit, Akzeleration und andere Zumutungen*. Wien 2005, S. 33f.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 32.

⁵² Peter Handke: *Die morawische Nacht*. Erzählung. Frankfurt am Main 2008, S. 60.

⁵³ Als Beispiel ist *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) zu nennen. Der Erzähler Gregor Keuschnig spricht anfangs durch Fragen, durch die das Erzählte präzisiert werden soll, von einer ‚Verwandlung‘ und deren Unbestimmtheit: „Verwandlung wessen? Was für eine Verwandlung? Vorderhand weiß ich nur: Ich habe damals die Verwandlung erlebt.“ In: Peter Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*. Frankfurt am Main 1994, S. 13.

Enklave. Enklave wovon? Wozu gehörig?“⁵⁴ Einen humoristischen Effekt kann die Fragemethode in der Kombination mit Wortwitz erzeugen: „Zur Zeit, da diese Geschichte spielt, war Taxham fast vergessen. Die meisten Bewohner der nahen Stadt Salzburg hätten nicht sagen können, wo der Ort lag. Vielen klang schon der Name fremd. Taxham? Birmingham? Nottingham?“⁵⁵ Mittels der Fragemethode kritisiert Handke auch die seiner Ansicht nach einseitige, inszenatorische und manipulative Medienberichterstattung über den Jugoslawienkrieg. In *Eine winterliche Reise* (1996) liest man:

Denn was weiß man, wo eine Beteiligung beinahe immer nur eine (Fern-) Sehbeteiligung ist? Was weiß man, wo man vor lauter Vernetzung und Online nur Wissensbesitz hat, ohne jenes tatsächliche Wissen, welches allein durch Lernen, Schauen und Lernen, entstehen kann? Was weiß der, der statt der Sache einzig deren Bild zu Gesicht bekommt, oder, wie in den Fernsehnachrichten, ein Kürzel von einem Bild, oder, wie in der Netzwelt, ein Kürzel von einem Kürzel?⁵⁶

Ein großer Teil seines Essays besteht aus Fragesätzen; die Häufung verleiht ihnen besonderen Nachdruck. Durch die Häufigkeit von Nachfragen kann in einem gewissen Maße Genauigkeit erreicht werden. Mittels der Fragen bezweifelt Handke die Angemessenheit von – als phrasenhaft empfundenen – Äußerungen, wenn er fragend zu bedenken gibt, dass die zahlenmäßig überlegene Armee ein „gar leichtes Spiel (Spiel?) gehabt [hat]“⁵⁷. Antithetische, sich widersprechende Strukturen sind für Handkes Dichtungen konstitutiv. Sie manifestieren sich vor allem in den Momenten der Epiphanie und in der Fragilität

⁵⁴ Peter Handke: *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus*. Frankfurt am Main 2002, S. 11.

⁵⁵ Ebd., S. 7.

⁵⁶ Peter Handke: *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*. Frankfurt am Main 1996, S. 30.

⁵⁷ Ebd., S. 31.

der gelungenen positiven Zustände. Auf Verzauberung folgt dann Entzauberung, Kohärenz und Bedeutsamkeit, die meist nur von kurzer Dauer sind.⁵⁸

1.3 Die Entwicklung von Handkes Schreiben

In der Forschung wird thematisiert, dass Handke eine Veränderung bzw. eine Entwicklung in seinem literarischen Schaffen durchgemacht hat, auch wenn eine Einteilung in Phasen bei ihm fraglich ist.⁵⁹ Herwig Gottwald und Andreas Freinschlag schlagen folgende Einteilung vor: eine ‚sprachkritisch-experimentelle‘ frühe Phase in den 60er-Jahren und eine von der avantgardistischen Zeit abgehobene, traditionelle Erzählweisen wiederaufwertende und klassische Formen favorisierende spätere Phase ab den 70er-Jahren. Zudem gebe es bei genauerer Betrachtung auch eine Zwischenphase, die von *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* bis zu *Die linkshändige Frau* (1976) reiche.⁶⁰ Gerhard Pfister geht von Handkes Rezeption aus und teilt Handkes Werk in vier Abschnitte: 1966 bis 1973, 1974 bis 1978, 1978 bis 1989/90 und die Phase ab den neunziger Jahren.⁶¹ Etwa ab 1972 wurde Handke Pfister zufolge von der Kritik als ‚neuer Handke‘ wahrgenommen, der sich von dem streng formalistischen Stil der früheren Werke verabschiede und sich dem Leben und dem Privaten zuwende. Die auffällige Wende sieht die Kritik im Beginn der ausgeprägten autobiographischen Schilderung in seinem Werk. Die wichtigen späteren

⁵⁸ Gottwald/Freinschlag: *Peter Handke*. S. 55.

⁵⁹ Die Einteilung von Handkes Werken in Abschnitte oder Phasen ist in der Forschung umstritten. Die Frage ist, ob es überhaupt Veränderungen gibt; wenn ja, ob man ihnen eine Bedeutung beimessen soll und ob es grundsätzlich möglich ist, Handkes Werk zu strukturieren. Vgl. Pfister: *Handkes Mitspieler*. S. 59. Zu diesem Thema sind folgende Autoren und Texte zu nennen: Manfred Durzak: *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur. Narziss auf Abwegen*. Stuttgart 1982; Rolf Günter Renner: *Peter Handke*. Stuttgart 1985. S. 173-180; Terhorst: *Peter Handke: Die Entstehung literarischen Ruhms*. S. 241ff; Gerhard Fuchs: „Sehnsucht nach einer heilen Welt. Zu einer ‚Schreibbewegung‘ in den späteren Prosatexten Peter Handkes“. In: Gerhard Fuchs/Gerhard Melzer (Hg.): *Peter Handke*. Graz/Wien 1993, S. 115-131.

⁶⁰ Vgl. Gottwald/Freinschlag: *Peter Handke*. S. 17.

⁶¹ Vgl. Pfister: *Handkes Mitspieler*. S. 59.

Werke, einschließlich weniger Schriften von vor 1972⁶², werden von den Kritikern hauptsächlich autobiographisch gedeutet. Es wird festgestellt, dass Handke ab dieser Zeit eine realistische Schreibweise erkennen lässt. Rolf Michaelis erklärt dieses Phänomen damit, dass die Autoren, darunter auch Handke, nach den enttäuschten Hoffnungen von 1968 von der engagierten zu einer wieder privaten, schönen ästhetischen Literatur zurückkehrten.⁶³ Obwohl viele Kritikerinnen und Kritiker Handkes Texte aus dieser Zeit autobiographisch deuten, ist es umstritten, ob diese Zeit tatsächlich als eine neue Werkphase aufgefasst werden kann.⁶⁴ Erst die sogenannte Tetralogie⁶⁵ *Langsame Heimkehr* (1979), *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980), *Kindergeschichte* (1981) und *Über die Dörfer* (1981) rechtfertigt es nach Meinung mancher Kritiker von einer Wende zu sprechen. W. G. Sebald glaubt, dass seit *Langsame Heimkehr* die Kritik und die Forschung von einer „seltsame[n] Ratlosigkeit“ und einem „durchaus spürbare[n] Unbehagen“⁶⁶ erfasst wurde. Ab 1979 nimmt die Anzahl der zustimmenden Kritiken von Handkes Werk deutlich ab. Im Gefolge von Reich-Ranicki missbilligen immer mehr Kritikerinnen und Kritiker Handkes mystisch geprägtes Schreiben und stellen fest, dass „Religion, Metaphysik, Erlö-

⁶² Etwa *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972), *Wunschloses Unglück* (1972), *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975), *Die linkshändige Frau* (1976), *Als das Wünschen noch geholfen hat* (1974) und *Das Gewicht der Welt* (1977). Vgl. Pfister: *Handkes Mitspieler*. S. 63.

⁶³ Vgl. Michaelis: „Ohrfeigen für das Lieblingskind. Peter Handke und seine Kritiker. Eine Beispielsammlung“. S. 84f; vgl. auch: Renner: *Peter Handke*. S. 174ff.

⁶⁴ Manfred Durzak sieht auch keine neue Phase, obwohl er das Autobiographische zu dieser Zeit einräumt. Vgl. Durzak: *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur*. S. 26f.

⁶⁵ Handke schreibt im Klappentext zu *Über die Dörfer*: „Zuerst die Geschichte von Sonne und Schnee; dann die Geschichte der Namen; dann die Geschichte eines Kindes; jetzt das dramatische Gedicht: alles zusammen soll *Langsame Heimkehr* heißen“. In: Peter Handke: *Über die Dörfer*. Frankfurt am Main 1981; vgl. auch Pfister: *Handkes Mitspieler*. S. 64.

⁶⁶ W. G. Sebald: „Jenseits der Grenze – Peter Handkes Erzählung *Die Wiederholung*“. In: Ders. (Hg.): *Unheimliche Heimat. Essays zur Österreichischen Literatur*. Salzburg/Wien 1991. S. 162-178. Hier S. 162f.

sung“ bei Handke als „Wörter für die zeitgenössische Literatur deutscher Sprache“ auftauchen und dass sein Werk „nicht ernsthaft Gegenstand der Kritik sein“ könne.⁶⁷ In den Augen vieler Kritiker/innen hat Handkes Werk zwischen 1979 bis 1990 sozusagen einen Charakter von Transzendenz.⁶⁸ Sie sind der Meinung, dass sich ab 1979 eine Änderung seiner Werke vollzogen hat. Es fehlt allerdings noch eine eingehende Untersuchung dazu, ob die Wende ab 1979 tatsächlich so fundamental ist.⁶⁹ Pfister bezweifelt, ob man auch Handkes Werk ab 1990 wirklich als einen neuen Abschnitt betrachten kann oder ob die neue Schreibweise nicht vielmehr die bisherigen Schreibweisen einfach fortsetzt. Die Resonanz auf sein umfangreiches Werk *Mein Jahr in der Niemandsbuch* (1994) scheint zu bestätigen, dass es nicht als ‚neues‘ Werk, sondern eher als Fortsetzung von *Die Wiederholung* (1986) oder *Die Abwesenheit* (1987) betrachtet wurde.⁷⁰ Die Diskussion über Handkes Werke nach 1989 ist jedenfalls nicht so intensiv wie die über die Schriften, die in den achtziger Jahren erschienen sind.

Trotz der unterschiedlichen Meinungen und der abgekühlten Leidenschaft ist es jedoch ersichtlich, dass es in Handkes Werk immer wieder zu neuen Schreibweisen kommt. Gottwald/Freinschlag vertreten die Auffassung, dass es in Handkes jüngsten Werken zwei auffällige Bewegungen gebe, nämlich den Versuch, eine neue Form des Epos zu schaffen und die Auseinandersetzung mit den Balkankriegen und ihren Folgen.⁷¹ Die Hinwendung zu einer verstärkt lite-

⁶⁷ Die Rezension von Peter Hamm zu Handkes *Langsame Heimkehr* in der *Zeit* von 1979, zitiert nach Renner: *Peter Handke*. S. 177.

⁶⁸ Neben der Tetralogie sind noch *Der Chinese des Schmerzes* (1983), *Die Wiederholung* (1986) und *Die Abwesenheit* (1987) zu nennen.

⁶⁹ Vgl. Pfister: *Handkes Mitspieler*. S.65f.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 66.

⁷¹ Das Letztere betreffen die Texte *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* (1996) und *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise* (1996) und *Die morawische Nacht* (2008) in denen Handke zur Kritik an seinen politischen Äußerungen Stellung bezieht. Das Motiv des Krieges in Handkes Werk wird wegen des Umfangs und des Themas der Arbeit hier nicht (aus)diskutiert.

rarischen Betrachtungsweise ist durch die Texte wie *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) und *Der Bildverlust* (2002) dokumentiert. Sie sind keine Epen im klassischen Sinne, und können eher als große umfangreiche Romane denn als gattungsästhetische Nachfolger des alten Epos betrachtet werden.⁷² In diesem Zusammenhang nehmen die ersten drei *Versuche* (*Versuch über die Müdigkeit* [1989], *Versuch über die Jukebox* [1990] und *Versuch über den geglückten Tag* [1991]) eine spezielle Stellung als sogenannte ‚Vorstudien‘ für solch umfangreiche Romane ein. In den drei *Versuchen* reflektiert der Autor die Entstehung der Literatur. Die *Versuche* handeln Gottwald/Freinschlag zufolge thematisch und formal von der Problematik des Erzählens in der Moderne. Der Charakter der ersten drei *Versuche* wird von ihnen folgendermaßen programmatisch zusammengefasst: „Alle erreichten narrativen Positionen werden von skrupulösen Erzählfiguren immer wieder infrage gestellt, so dass auf weiten Strecken der Eindruck eines Streitgesprächs zwischen dem Erzähler und seinem zweiten Ich entsteht“.⁷³ Für die Entwicklung von Handkes Schreiben und seine Reflexion über das Erzählen sind die *Versuche* ein relevanter Beweis. Für manche Kritiker kennzeichnen die drei ersten *Versuche* sogar eine neue Tendenz.⁷⁴ Samuel Moser zum Beispiel schreibt:

So nahe würde ich ihnen [*Versuch über die Müdigkeit, die Jukebox* und *den geglückten Tag* – Y. J.] gerne kommen, so atemlos ihre Bewegungen verfolgen. Eine solche Sprachlosigkeit erreichte ich gern. Eine Sprachlosigkeit, die *sie* [Hervorhebung im Original] sprechen läßt. Eine Sprachlosigkeit, die das Schweigen, das schon in ihnen ist, hörbar werden läßt, denn Peter Handkes *Versuche* sind nicht Versuche über die Möglichkeit des Sprechens, sondern über die Möglichkeit des Schweigens. Sie sind Versuche über das Sein des Nichts. [...] Der ‚Versuch‘ scheint mir die ironische Form überhaupt zu sein bei Peter Handke, weil er auf Gültigkeit verzichtet *angesichts* [Her-

⁷² Gottwald/Freinschlag: *Peter Handke*. S. 34.

⁷³ Ebd., S. 35.

⁷⁴ Vgl. Pfister: *Handkes Mitspieler*. S. 67.

vorhebung im Original] der Dinge, die ihm soviel gelten: die Müdigkeit, die Jukebox und der geglückte Tag.⁷⁵

Moser zufolge ist die ‚Offenheit‘ zu den Dingen im *Versuch* der kreative Punkt. Es gehe in den *Versuchen* um Reflexion über die Möglichkeiten poetischer Darstellung, der Autor übe Selbstreflexion beim eigenen Tun des Schreibens. Mosers Diagnose weist darauf hin, dass die Instanz des Autors und die Form des *Versuchs* in den Vordergrund der Texte gerückt werden soll.

In der Tat sind die spezielle und schwierig zuzuordnende Form des *Versuchs* und die starken biographischen bzw. autobiographischen Züge die zentralen Fragen, mit denen sich die bisherige Forschung beschäftigt hat. Stefan Braun ist der Meinung, dass die drei *Versuche* trotz der Paratexte ‚Erzählung‘ beim *Versuch über die Jukebox* und ‚Ein Wintertagtraum‘ beim *Versuch über den geglückten Tag* einen essayistischen Zug aufwiesen.⁷⁶ Die Sprache der Texte sei zwar ästhetisch und teilweise auch im Duktus als Erzählrede gehalten, behandle aber immer noch die Titelgegenstände. Der Autor mache sich in den *Versuchen* in höherem Maße zum Protagonisten und gebe sich selbst als Erzähler der Gegenstandsbesprechung zu erkennen. Die Aufzeichnung der *Versuche* selbst sei das Thema der Texte.⁷⁷ Ernst Ribbat vertritt die Meinung, dass die poetologischen Reflexionen im Mittelpunkt der Trilogie stünden, wobei der *Versuch über den geglückten Tag* „traumhaft-assoziative Imagination“⁷⁸ dar-

⁷⁵ Samuel Moser: „Das Glück des Erzählens ist das Erzählen des Glücks. Peter Handkes *Versuche*“. In: Fuchs/Melzer (Hg.): *Peter Handke*. S. 137-153. Hier S. 137.

⁷⁶ Stefan Braun: „Konstellative Bildästhetik in Peter Handkes *Versuchen*“. In: Ralph Köhnen (Hg.): *Denkbilder*. Frankfurt am Main 1996, S. 279-295. Hier S. 280.

⁷⁷ Ebd. Als Beleg erwähnt Braun den Moment am Anfang des *Versuchs über den geglückten Tag*, wo „die fast schon abgetane Idee von dem ‚geglückten Tag‘ wiederkehrte, begleitet von dem Schwung, der heiß macht, sich zusätzlich an einer Beschreibung, oder Aufzählung, oder Erzählung der Elemente und Probleme solch eines Tags zu versuchen.“ In: Peter Handke: *Versuch über den geglückten Tag. Versuch über die Müdigkeit, Versuch über die Jukebox, Versuch über den geglückten Tag*. Frankfurt am Main 2001. S. 141f.

⁷⁸ Ernst Ribbat: „Peter Handkes ‚Versuche‘: Schreiben von Zeit und Geschichte“. In: Herbert Arlt/Manfred Diersch: *Sein und Schein – Traum und Wirklichkeit. Zur Poetik öster-*

stelle und der *Versuch über die Müdigkeit* und der *Versuch über die Jukebox* eher narrativ seien: der *Versuch über die Müdigkeit* sei als Prosagedicht und der *Versuch über die Jukebox* als Erzählung zu betrachten.⁷⁹ Die Vereinigung von Themen ist für Ribbat insofern problematisch, als sich die Frage stelle, was eigentlich ein ‚Essay‘ sei. Nach Ribbats Meinung ist die Gattung des ‚Versuchs‘ als Experiment ein Anzeichen dafür, dass Handke sich Gestaltungsweisen der sowohl lebensphilosophischen als auch poetologischen Essayistik der Jahrhundertwende zueigen zu machen versuche.⁸⁰ Es sei jedoch fraglich, ob der Autor mit der Serie der *Versuche* am Ende des 20. Jahrhunderts eine neue Schreibweise finden und ob sich diese Schreibweise durch die Regeneration der archaischen Epik ergeben könne.⁸¹ Für Márta Horváth ist Handke ein Autor, der kein System und nichts Endgültiges ausdrücken will. Sie berichtet, dass Handke im Gespräch mit Herbert Gamper die Kategorisierung seiner Person nicht akzeptierte und dabei zu erkennen gegeben habe, dass er die ‚Offenbarung‘ alles Endgültigen vermeide. Die Literatur sei für ihn ein Weg, sich auszudrücken. Nach Horváth ist der Weg die ‚Erzählung‘.⁸² Indem Handke nach dem der Epoche entsprechenden Gegenstand und der entsprechenden Form suche, stelle er die theoretische Frage nach dem Epischen. Horváths Meinung nach wäre *Suche* statt *Versuch* [Hervorhebung von Y. J.] anschaulicher. Als Schriftsteller reflektiere Handke in den *Versuchen* das Erzählen selbst und suche die passende Form zum entsprechenden Gegenstand: Mit dem *Versuch über die Müdigkeit* suche er nach der zum Schreiben geeigneten Zeit, die in der idealen Müdigkeit oder im Traum die Zeit des Inspirationszustandes werde; mit

reichischer Schriftsteller/innen im 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1994, S. 167-179. Hier S. 168.

⁷⁹ Ebd., S. 173f.

⁸⁰ Ebd., S. 177.

⁸¹ Ebd., S. 179.

⁸² Vgl. Márta Horváth: „Peter Handkes ‚Versuche‘“. In: Karlheinz F Auckenthaler (Hg.): *Die Zeit und die Schrift. Österreichische Literatur 1945*. Szeged 1993, S. 229. Horváth vertritt die Auffassung, dass die Erzählung sich in Handkes Poetologie vom Roman in der „Ungezwungenheit“ unterscheidet. Die Erzählung brauche keine ‚Story‘, man müsse kein Zeitgenosse sein, man müsse nicht philosophieren und Stellung nehmen, in ihr könne man frei, ohne verpflichtet zu sein etwas zu finden, suchen. S. 229f.

dem *Versuch über die Jukebox* suche er nach dem zum Schreiben geeigneten Ort, der also der Schauplatz der Erzählung werde; mit dem *Versuch über den geglü ckten Tag* suche er nach dem entsprechenden Gegenstand der Erzählung, der durch das Schreibenkönnen den Tag zu einem geglü ckten mache.⁸³ Klaus Modick ist der Ansicht, dass die drei *Versuche* Versuche über die Form des Essays seien. Die von Handke gewählte Form des Essays steht nach Modicks Meinung mit dem Konzept des empfindenden und fühlenden Autors in Korrespondenz. Durch die genaue Beschreibung der Gegenstände legen die *Versuche*, so Modick, ihre Textur offen und stellen zugleich unterschiedlich „belichtete Selbstporträts des Autors“ dar.⁸⁴ Der *Versuch über die Müdigkeit* habe ein Problem, der *Versuch über die Jukebox* ein Ding und der *Versuch über den geglü ckten Tag* eine Idee zum Thema. Eine kritische Darstellung der drei *Versuche* sei nicht leicht. In den drei *Versuchen* sieht Modick die „literarische Harmonisierung von Wahrnehmung und Welt in einer Situation, die vom Gegenteil beherrscht wird“⁸⁵. Statt der Selbstgewissheit, die in der zeitgenössischen Prosa zum Ausdruck komme, nehme Handke vielseitige kleine und größere Annäherungen an die Gegenstände vor, weil Literatur keine Abbilder der Wirklichkeit, sondern eine eigene Realität darstellen solle. In dieser Realität wird die äußere Wirklichkeit jedoch auf vermittelte Weise nach- oder vorgebildet und damit zum schönen Schein. Die Literatur solle „eine genaue Nachahmung dessen, was in den Dingen undefinierbar [Hervorhebung im Original] ist“⁸⁶, vollziehen. Unter dieser Definition versteht Modick keinen Mystizismus, vielmehr teilt er der Literatur eine Aufgabe zu: Sie solle mit dem beginnen, womit die rationalen Diskurse keinen Erfolg haben, weil trotz aller naturwissenschaftlich-technischen Einsichten immer noch etwas Undefinierbares bleibe. Um diese Aufgabe zu erfüllen, ahme Handke dann mit seiner das Gesehene und Gelebte treffsicher erfassenden Sprache das Undefinierbare nach, wobei er versuche,

⁸³ Vgl. Horváth: „Peter Handkes ‚Versuchen‘“. S. 238.

⁸⁴ Vgl. Klaus Modick: „Inbilder. Kleiner Versuch über Peter Handkes *Versuche*.“ In: Ders.: *Milder Rausch. Essays und Portraits*. Frankfurt am Main 1999, S. 131-145. Hier S. 133.

⁸⁵ Ebd., S. 133.

⁸⁶ Ebd.

Ähnlichkeiten zu finden und zu erfinden.⁸⁷ Diese Sprache zeige den Charakter des Essays, da sie „etwas Tastendes, die Worte Prüfendes, Nachgiebiges“ sei und „Versuchscharakter“⁸⁸ habe. Ihre Grundform sei ein Frage-Antwort-Spiel, das seine Begrifflichkeit und seine Denkbewegung ständig überprüfe und offenhalt. Die Form und die Sprache machten die Erzählung zum Versuch über die Möglichkeiten des Erzählens. Handkes Realismus sei kein Realismus durch Gesellschaftskritik, sondern „Realismus der Wahrnehmung, des Gefühls und der sprachlichen Entsprechung zu wahrgenommenen Bildern.“⁸⁹ Er werde zwar von der Geschichte und der ‚histoire‘ gestört, aber er gehe ihr nicht aus dem Weg, sondern nehme sie in seine Texte auf. Handke strebe nach der „ruhige[n] Aufmerksamkeit“ und dem „gelassene[n] Wahrnehmen“, die er hauptsächlich durch seine „hochpotenzierte, extrem verdichtete Sprache“⁹⁰ mitteile. Bei ihm gehe es um ein wahrnehmendes, betrachtendes, sich erinnerndes, entwerfendes Ich und die Landschaft. In Handkes *Versuchen* sieht Modick die Aufgabe bzw. eine Aufgabe der Kunst, „das Verschwindende im Bild freizuhalten, zugleich jedoch das erscheinen zu lassen, was es verschwinden läßt“.⁹¹ Das Neue, das Ungesehene, erscheine gerade im Verschwinden des Alten. Burghard Damerau vertritt die These, dass Handke als ein Techniker das Gesetz der Analogie in seiner Trilogie praktisch verwende. Dieses Gesetz habe Handke schon in *Die Lehre der Sainte-Victoire* im Jahr 1980, etwa zehn Jahre vor den *Versuchen*, aufgestellt.⁹² Die drei Bilder, die Damerau aus *Die Lehre der Sainte-Victoire* herausgearbeitet hat, sind ineinandergreifende Hände, aufeinander liegende Ge-

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 134.

⁸⁸ Ebd., S. 134f.

⁸⁹ Ebd., S. 136.

⁹⁰ Ebd., S. 139.

⁹¹ Ebd., S. 139f.

⁹² Vgl. Burghard Damerau: *Gegen den Strich. Aufsätze zur Literatur*. Würzburg 2000, S. 18-25. Hier S. 20. In *Die Lehre der Sainte-Victoire* steht: „[I]chwußte auch, daß die Analogien sich nicht leichthin ergeben durften; sie waren, Gegenteil von dem täglichen Durcheinander im Kopf, nach heißen Erschütterungen die goldenen Früchte der Phantasie, standen da als die wahren Vergleiche“. In: Peter Handke: *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt am Main 1980, S. 100.

steinsschichten und aneinander gefügte Stoffe. Er beschreibt diese drei Bilder als das Gesetz, d. h. als ‚Vorbilder‘ für Handke, weil die ideale Erzählung bei ihm „auf entsprechend gesetzmäßige Weise die Zusammenhänge formuliert: nach dem Gesetz, Ähnliches miteinander zu verbinden.“⁹³ Diese ‚Analogie‘ funktioniert bei Handke als eine Art Wahrnehmung, nicht als Kausalität, sondern als Ausdruck seiner persönlichen Sicht der Dinge.⁹⁴ In den ersten *Versuchen* wird ein Zusammenhang insofern hergestellt, als die ‚Müdigkeit‘, die ‚Musik aus der Jukebox‘ und der ‚geglückte Tag‘ bei aller Unterschiedlichkeit der Medien doch eine Übereinstimmung in der Thematik bilden. In ihnen stimmt nicht nur das Ich mit der Welt überein, sondern auch die Erzählung mit der Erfahrung.⁹⁵

Das Problem des Autobiographischen kommt bei Handke seit langem vor. Die unlösbare Verbindung zwischen Innenwelt und Außenwelt eines Subjekts ist tatsächlich ein ausgeprägtes Merkmal in Handkes Werk. Dies ist als Narzissmus⁹⁶ gedeutet worden, Handke wurde Subjektivismus bzw. Solipsismus vorgeworfen. Durzak stellt zum Thema von Handkes ‚Narzissmus‘ die Frage, ob dessen manische Fixiertheit auf das eigene Ich mit einer „Erblindung der Wahrnehmungsfähigkeit“ für die Wirklichkeit verbunden sei.⁹⁷ Es gibt weitere Kritiker, die diese negative Auffassung zu Handkes ‚Narzissmus‘ teilen.⁹⁸ Neben den zahlreichen Einwänden gegen Handkes narzisstisches Schreiben und seinen Subjektivismus wird dem Autor Schreibwillkür – gemeint ist die über-scharfe Darstellung der Wirklichkeit und ein Privatmythos – vorgeworfen. Was

⁹³ Damerau: *Gegen den Strich. Aufsätze zur Literatur*. S. 20.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 24.

⁹⁵ Ebd., S. 20.

⁹⁶ Narziss und Narzissmus gelten im deutschsprachigen Raum als Hinweise auf eine wirklichkeitsunempfindliche Selbstbespiegelung. Vorbild ist ein antiker Mythos, in dem ein Jüngling sich im Wasser bespiegelnd, seine eigene Schönheit weltvergessen genießt und dabei hineinfällt und ertrinkt. Vgl. Durzak: *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur*. S. 26.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 27.

⁹⁸ Unter anderen sind Peter Dettmering, Norbert Honsza und Tilmann Moser. Vgl. Frietsch: *Die Symbolik der Epiphanien in Peter Handkes Texten*. S. 21.

die Frage der Autorschaft anbelangt, sieht Frietsch in ihrer Herausbildung ein wichtiges strukturelles Merkmal der Handke'schen Texte. Sie lasse sich vor allem in der Tetralogie [*Langsame Heimkehr*, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, *Kindergeschichte* und *Über die Dörfer* – Y. J.] festmachen. Es fehle der Forschung zwar noch an biographischem bzw. autobiographischem Material zu der Tetralogie, so Frietsch, dennoch werde man von einer starken Verbindung von Autobiographie und den Texten nicht absehen können.⁹⁹ Dieses Merkmal ist in den *Versuchen* ebenfalls zu finden und im Neben- oder Miteinander eines schreibenden und eines erzählenden Ichs dargestellt.

Trotzdem sind die *Versuche* nicht einfach als Autobiographien des Autors zu betrachten. Germain Nyada sieht in den *Versuchen* das gestörte Verhältnis des Autors zur Realität.¹⁰⁰ Er betrachtet die ersten drei *Versuche* als Trilogie, deren wissenschaftlichen Reiz er im Gegensatz zwischen der Auffassung des Autors (die subjektive Autorität) und dem postmodernen Denken, demzufolge der menschliche Erkenntnisprozess an die Sprache gebunden ist, erkennt.¹⁰¹ Nyada hebt hervor, dass sich die meisten Kritiken an Handkes Radikalisierung der Subjektivität stoßen, wobei sie die sprachliche Verfasstheit der Subjektivität vernachlässigen.¹⁰² Er bedient sich des Begriffs ‚Textualität‘, um darzulegen, dass der ichbezogene Text im Poststrukturalismus nichts anderes als „ein fiktiver, auf keinem Wahrheitsanspruch basierender Entwurf“¹⁰³ sei. Er weist darauf hin, dass sich Handkes *Versuche* zweier Arten von Erzähl- bzw. Schreibtechniken, nämlich ontologischer und poststrukturalistischer, bedienen. Die Texte bewegen sich zwischen den beiden Polen¹⁰⁴. Nyada hält fest, dass sich die ers-

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 21f.

¹⁰⁰ Für Nyada bedeutet die Ichbezogenheit „die Tatsache, dass das erzählende oder schreibende Ich sich selbst zum Objekt seines Textes macht, indem es eigene Erfahrungen, Erlebnisse oder seine innerlichen Vorgänge inszeniert“. In: Germain Nyada: *Schreiben über sich selbst? Die (post-)moderne Autobiografik am Beispiel von Peter Handkes „Versuchen“*. Berlin 2008, S. 19.

¹⁰¹ Ebd., S. 13.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 14.

¹⁰³ Ebd., S. 13.

¹⁰⁴ Ebd., S. 101.

ten drei *Versuche* trotz mancher Merkmale autobiographischer Textarten keinem einzigen autodiegetischen Texttyp wie zum Beispiel dem Tagebuch, brieflichem Schreiben, der Elegie, den Memoiren oder Erinnerungen, der Autobiographie oder dem Essay zuordnen ließen und deshalb eigenständig seien. Die Besonderheit der Texte zeigt sich gerade in ihrer Abgrenzung von autobiographischen Texten. Nyada ist der Meinung, dass die Texte mehr dem Essay und Memoiren als anderen Gattungen ähneln und dass Fiktionalität und Referenzialität in den Texten gleichwertig zum Tragen kommen. Es gehe nicht um eine objektive Rekonstruktion der Vergangenheit der erzählenden Instanz, sondern vielmehr um eine subjektive Interpretation des Erlebten aus der Perspektive der Gegenwart. Diese Texte bedeuteten eine Umorientierung in Handkes gesamter Poetik, wobei sie wegen der ‚Ichbezogenheit‘ und der Erzählstrategien bzw. Schreibtechniken auch eine Kontinuität zeigten.¹⁰⁵

Die obigen Darstellungen lassen erkennen, dass die Serie der *Versuche* für die Untersuchung von Handkes Werk eine wichtige Rolle einnimmt. Sie stehen einerseits mit seinen anderen Texten durch wiederkehrende Motive und Themen im Zusammenhang, andererseits bilden sie aufgrund der Textform ‚Versuch‘ doch einen selbständigen Teil. Obwohl die Forschung sich damit beschäftigt hat, ist die Frage über die Textform nicht ganz geklärt. Mit den *Versuchen* erprobt der Autor offensichtlich eine neue Textform, die bis jetzt nicht hinreichend analysiert und zu der keine überzeugende Diagnose gegeben worden ist. Im Gegenteil ist die Frage nach der Textform sowie ihr ambivalentes Verhältnis zu Autobiographien im Hinblick auf die Literaturwissenschaft eine besonders ernst zu nehmende wissenschaftliche Frage, die eine ausführliche umfassende Textanalyse zum *Versuch* erfordert.

1.4 Methode der Untersuchung und Gliederung der Arbeit

Handkes Erproben der neuen Form endet nicht mit dem *Versuch über den geglückten Tag*, der im Jahr 1991 die Serie der *Versuche* vorläufig abschließt. Im Jahr 2012 knüpft Handke mit dem *Versuch über den Stillen Ort* an die Serie an und beendet sie 2013 mit dem *Versuch über den Pilznarren*. Zu den letzten

¹⁰⁵ Ebd.

zwei *Versuchen* gibt es bis jetzt außer einigen Rezensionen, die in Zeitungen erschienen sind, noch keine eingehendere und gründliche Untersuchung. Die vorliegende Arbeit hat zum Gegenstand die zwei neu erschienenen *Versuche* und den ersten *Versuch über die Müdigkeit*, der gerade im Jahr 1989 entstand, als die Diskussion über Handke begann, geringer zu werden. Die Kritik und die Zweifel an Handkes Poetologie haben zu der Frage geführt, ob dieser Autor überhaupt noch erzählen könne und welche Textform und welches Schreibverfahren er als ‚neue‘ Methode benutzen bzw. anwenden könne. Die zwei weiteren *Versuche* zeigen mit ihren Sujets bereits eine kreative Perspektive. Sie ergänzen die Serie der *Versuche* durch zwei alltägliche Aspekte: Gemeint sind ein trivialer Ort, die Toilette und ein unauffälliges Ding, der Pilz. Rezensentinnen bzw. Rezensenten und Kritikerinnen bzw. Kritiker heben weiterhin das Autobiographische und das Essayistische in den zwei *Versuchen* hervor, ohne aber eine systematische und tiefer gehende Darstellung mit entsprechenden Kategorien zu bieten. Auch wenn das Autobiographische in den Texten nicht zu übersehen ist, darf man im Literaturbetrieb den Autor nicht einfach mit dem Erzähler identifizieren, auch und gerade dann wenn er ein Ich-Erzähler ist. Von der Hermeneutik über Roland Barthes’ ‚Tod des Autors‘ bis zu Foucaults ‚Autorchaftsfunktion‘ erlebt die Instanz des ‚Autors‘ im Literaturbetrieb verschiedene Phasen und steht bis heute im Mittelpunkt der wissenschaftlichen Diskussion. Peter Handke, der seine Autorschaft sowohl bei der Darstellung seiner Persönlichkeit als auch in seinem Werk deutlich ins Licht rückt, erregt besondere Aufmerksamkeit im Zusammenhang der gegenwärtigen Diskussion über die Autor-Thematik. Seine spezielle Wahrnehmungs- und Darstellungsweise lässt sich in den *Versuchen* am besten aufzeigen, die aber doch trotz des dargelegten Zusammenhangs unterschiedliche Aspekte sichtbar werden lassen. Diese Arbeit richtet das Augenmerk auf die alltäglichen Sujets, die für Handkes Werk typisch sind, aber in den *Versuchen* umfassend, allerdings auf unterschiedliche Weise, dargestellt worden sind, und setzt sich mit seinen Erzählmethoden und Schreibverfahren auseinander, um so die Poetik des Autors deutlich werden zu lassen.

Der erste Teil der Arbeit beschäftigt sich mit den theoretischen Positionen von Handkes Poetologie. Zu Beginn werden die erzähltheoretischen Entwicklungen knapp dargestellt. Dabei ist die Unterscheidung zwischen ‚Autor‘ und ‚Erzähler‘ sowie die zwischen Form und Inhalt näher zu beleuchten. Handkes

Hauptanliegen ist seine Beschäftigung mit dem Erzählen. Er diskutiert häufig, wie eine Geschichte erzählt wird bzw. wie die Sprache den Leser bzw. die Leserin manipuliert. Sein Werk ist wie eine literarische Praxis der modernen Erzähltheorie und berührt oft ihren Diskussionspunkt. In den *Versuchen* reflektiert Handke immer wieder die Funktion der Instanzen des Erzählers, des Lesers und des Autors, was die Literaturwissenschaft zu divergierenden Deutungen veranlasst hat. Der Ich-Erzähler in den behandelten *Versuchen* wird in ein erzählendes Ich und ein schreibendes Ich aufgespalten, die eine Art Dialog führen, mit dem das ‚Ich‘ dann problematisiert wird. Damit verbunden sind die zentralen Aspekte der Kategorie Autorfiktion. In der Moderne bzw. Postmoderne sind die Begriffe ‚Alltag‘ und ‚Poetik‘ nicht ohne weiteres zu verstehen. Der erste hat sowohl eine sozialgesellschaftliche als auch eine literarische Dimension; der zweite wird unterschiedlich gedeutet. In diesem Teil werden die zwei Begriffe näher erläutert. Damit verbunden wird Handkes Poetik untersucht, deren Schwerpunkte nicht nur in der Reflexion darüber bestehen, wie literarische Texte erzeugt werden, sondern auch in der Art, wie der Schreibende seine Tätigkeit selbst reflektiert. Darüber hinaus spielt die Darstellung epiphanischer und mystischer Elemente eine wichtige Rolle. Das Autobiographische bildet einen weiteren wichtigen Aspekt in Handkes Poetologie, obwohl er keinen seiner Texte als Autobiographie bezeichnet. In der Darstellung der theoretischen Grundlagen wird darauf näher einzugehen sein.

Dem Theoriekapitel folgen drei Analysekapitel, die durch die Methode des *close reading* die speziellen Erzählverfahren in Bezug auf das jeweilige Sujet und ihre poetologischen Funktionen in den Blick nehmen. Während die ersten drei Texte *Versuch über die Müdigkeit*, *Versuch über die Jukebox* und *Versuch über den geglückten Tag* eher eine fragmentarische Erzählweise und assoziative Elemente aufweisen, präsentieren die weiteren ‚neuen‘ zwei Texte *Versuch über den Stillen Ort* und *Versuch über den Pilznarren* mehr narrative Erzählepisoden. Ihre Sujets sind etwas außergewöhnlich und erfordern die besondere Aufmerksamkeit der Leserin und des Lesers. Deswegen habe ich die zwei Texte als Gegenstand meiner Arbeit ausgewählt. Darüber hinaus habe ich den *Versuch über die Müdigkeit*, den ersten Text der *Versuch*-Serie, miteinbezogen.

Im *Versuch über die Müdigkeit* wird Handkes übliche Methode des Dialogs auf eine anschauliche Weise sichtbar. Ein Erzähler und ein Frager begeben

sich in einen Dialog, indem die Vergangenheit in Bezug auf Müdigkeit aus der Erinnerung des Ich-Erzählers vergegenwärtigt wird. Der Prozess des Erinnerns und Erzählens macht den Hauptteil des Texts aus und bestimmt im Wesentlichen seine Form. Das Schreiben und die Schrift spielen für die Bewahrung des Erinnerten eine zentrale Rolle. Durch die Einteilung der Müdigkeiten in eine positive und eine negative wird die Frage evoziert und reflektiert, wie man Müdigkeit wahrnimmt und was für einen Zustand man als Müdigkeit bezeichnet und bezeichnen kann. Obwohl der Protagonist der Ich-Erzähler ist und subjektiv erzählt, wird das Ich in der Teilung zwischen einem erzählenden Ich und einem erinnerten Ich unterschieden. Das scheinbar gewöhnliche physiologische Phänomen der Müdigkeit wird vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen und individuellen Entwicklung erläutert.

Im *Versuch über den Stillen Ort* wird ein privater, im landläufigen Sinne häufig ein trivialer Raum, zum Gegenstand der Behandlung gewählt. Die Erinnerungen an die verschiedenen Lebensphasen des Erzählers werden mit unterschiedlichen Typen der Stillen Orte verbunden. Das Subjekt erlebt in diesem separaten und speziellen Raum eine Epiphanie, bei der es eine andere Wirklichkeit erfährt und das Verhältnis zwischen dem Individuum und der Gesellschaft reflektiert. Der Raum hat von daher eine weitere Bedeutung als Einkehrort und ist nicht nur ein Ort für das physiologische Bedürfnis. Reflektiert wird nicht nur der Ort/Raum, die Funktion der Sprache als das Bezeichnende und das Bezeichnete, sondern auch die Perspektive, aus der die Welt betrachtet und wahrgenommen werden kann. Starre Konvention und gesellschaftliche Probleme werden durch die subjektiven Erfahrungen des Ich-Erzählers und seine Reflexion über den stillen Ort in Frage gestellt. Die Funktion der geschriebenen Sprache im Sinne von Derridas ‚différance‘ wird durch die Bezeichnung der ‚Stille Ort‘ präsentiert. Derrida benutzt statt des gängigen Wortes ‚différence‘ ein neues Wort ‚différance‘, um zu zeigen, dass die Schrift im Vergleich zur gesprochenen Sprache die Bedeutungsverschiebung und -veränderung präsentieren kann. Die zwei Wörter ‚différence‘ und ‚différance‘ werden zwar gleich ausgesprochen, haben aber unterschiedliche Bedeutungen. Der ‚Stille Ort‘ zeigt im Vergleich zum ‚stillen Ort‘ ebenfalls eine identische Aussprache und eine Verschiebung der Bedeutung, dadurch wird Derridas philosophische Einsicht mittels eines trivialen alltäglichen Orts verkörpert.

Im *Versuch über den Pilznarren* wird die Figur eines Narren aus der Perspektive des Erzählers dargestellt. Die Perspektive des Erzählens ist nicht mehr die eines Ich-Erzählers, vielmehr wird die Entwicklung eines Kindes zum Pilznarren, der ein Freund des Erzählers ist, aus der Erinnerung im Schreiben vergegenwärtigt. Die Probleme des Erzählers beim Schreiben werden als ein relevantes narratives Element präsentiert, etwa wie er zur Wahl und zur Darstellung des Themas gekommen ist und die detaillierte Beschreibung seines Wegs zum Schreibtisch. Die Sucht des Pilznarren macht ein ‚niedriges‘ unscheinbares Wesen zum heiligen Ding. Der Pilz entwickelt sich zum poetischen Gegenstand und übt seine alles vereinigende Funktion aus. Damit wird die kulturelle und poetische Funktion des Pilzes hinterfragt.

Wie ersichtlich, handelt es sich bei den Sujets der *Versuche* um Alltagsdinge und –erscheinungen, die aus dem Blickwinkel des Autors nicht nur nicht belanglos sind, sondern von ihm mit einer tieferen literarischen Funktion ausgestattet und mit seiner ständigen Reflexion zum Erzählen verbunden werden. Die Arbeit widmet sich daher Handkes spezieller Poetik, in der, wie vor allem im Analyseteil näher zu zeigen sein wird, die gleichsam philosophische Nobilitierung des scheinbar trivialen Sujets des Alltäglichen eine wesentliche Rolle spielt.

Zu Sprache, Stil und Leben des Autors gibt es eine umfangreiche, teilweise von anhaltender Kritik geprägte Literatur, die in langjähriger Forschungsarbeit zahlreiche Merkmale seines Schaffens zu Tage gefördert hat. Es sei hier nur auf einige wichtige Deutungskategorien hingewiesen: Sprachreflexion, Erzähltheorie, Selbstironie, Abenteuer, Erinnerung, Fragemethode, Biographie/Autobiographie, Gattungsgrenze, Narzissmus des Autors (ja oder nein), Essay, Epiphanie und Mystik. Diese und weitere Aspekte sind vor allem Gegenstand des Theorie-Teils. Einzelne davon sind bereits in dieser Einleitung zur Sprache gekommen, um den Blick für das Ziel dieser Untersuchung vorab zu schärfen. Aufgabe der theoretischen Darlegung, in der die erwähnten Aspekte ja im Wesentlichen in Bezug auf das Gesamtwerk des Autors reflektiert werden, wird es sein, diese in ihrer Relevanz für die drei ausgewählten *Versuche* aufzuzeigen, zumal, wie bereits erwähnt, die diesbezügliche Forschungslage noch Mängel und Lücken aufweist. Auf der Folie der Forschungsergebnisse die literarische Spezifik der *Versuche* zu beleuchten und deren Charakter vor dem Hintergrund anderer Schriften des Autors systematisch herauszuarbeiten, ist

das angestrebte Ziel dieser Arbeit. Darüber hinaus geht es, wie bereits erwähnt, auch darum, der chinesischen Handke-Forschung neue Impulse zu geben.

Bei der Abfassung der Arbeit hat mich Frau Prof. Dr. Martina Wagner-Egelhaaf intensiv betreut. Auch hat sie den ganzen Prozess meines Schreibens begleitet. Zusammen mit ihr hat mich dankenswerterweise auch Frau Dr. Renate Werner dabei unterstützt, mein Grundwissen in Germanistik zu erweitern und mich mit den deutschen Gepflogenheiten wissenschaftlichen Arbeitens vertraut zu machen. Mein Dank gilt außerdem Herrn Dr. Henning Westphely und seiner Frau Antje, die mir sowohl mit ihren Korrekturvorschlägen als auch durch die freundliche Aufnahme, die ich in ihrem Hause gefunden habe, sehr geholfen haben. Danken möchte ich auch Herrn Dr. Horst-Theodor Johann, der mich gelegentlich in fachlicher Hinsicht beraten hat. Nicht zuletzt danke ich meinen Eltern und meinem Mann, die mich in Deutschland während meines Studiums in Deutschland zwar nicht begleiten konnten, mich aber ununterbrochen zum Schreiben ermutigt haben.

2 Theoretische Grundlagen

2.1 Theorien des Erzählens

2.1.1 Dimensionen des Erzählens

Gabriele Sander gibt eine anthropologische Definition des Erzählens: „Das Erzählen von Geschichten, sei es mündlich oder schriftlich, ist eine anthropologische Konstante. Diese Form zwischenmenschlicher Interaktion ist in allen Kulturen anzutreffen.“¹⁰⁶ Der Akt des Erzählens wird von Sander hervorgehoben, weil man im Alltag das Bedürfnis habe, anderen die Begebenheiten, die man erzählenswert findet, mitzuteilen. Indem man die erinnerten Erlebnisse sprachlich wiedergibt, stellt man mittels Sprache einen Zusammenhang zwischen Erlebnissen und daraus gewonnenen Einsichten her und lässt den Adressaten an den Erfahrungen teilhaben. Wenn Erzählungen innerhalb eines Sprachkollektivs weitergegeben werden, werden sie Teil des kulturellen Gedächtnisses.¹⁰⁷ Erzählen ist mit Erinnern genuin verbunden. Deswegen habe das Erzählen „über seine elementaren kommunikativen, sozialen und psychologischen Funktionen hinaus eine identitätsstiftende Bedeutung sowohl für den Einzelnen als auch für die Gemeinschaft.“¹⁰⁸ Matías Martínez spricht vom „Erzählen [als] *sprachlicher* [Hervorhebung von Y. J.] Handlung: Jemand erzählt jemandem eine Geschichte.“¹⁰⁹ Er unterscheidet anhand von Pragmatik, Semantik und Syntax das Erzählen in drei Dimensionen: 1. Erzählen als eine Sprachhandlung, die der Kommunikation „in einem bestimmten Kontext zwischen einem Erzäh-

¹⁰⁶ Sabina Becker/Christine Hummel/Gabriele Sander: *Grundkurs Literaturwissenschaft*. Stuttgart 2012, S. 109.

¹⁰⁷ Vgl. ebd.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Matías Martínez: „Erzählen“. S. 1-12. In: Ders. (Hg.): *Handbuch. Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart/Weimar 2011. Hier S. 1.

ler und einem oder mehreren Rezipienten“¹¹⁰ dient, 2. Erzählen als ein Sammelbegriff für die Geschichte, die Figuren, Schauplätze, Ereignisse umfasst, 3. Erzählen als eine Darstellungsweise der Geschichte. Hierzu zählen rhetorische und stilistische Mittel, verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten der Erzählstimme¹¹¹, das Verhältnis zwischen dem Zeitpunkt des Erzählens und dem Zeitpunkt der erzählten Handlung oder auch die Perspektive der Darstellung. Während die erste Dimension über einen textexternen Aspekt verfügt, zeigen die zweite das *Was* und die dritte das *Wie*, also textinterne Aspekte.¹¹²

2.1.2 Literarisches Erzählen

Literarisches Erzählen ist vom Erzählen im Alltag zu unterscheiden. Die Unterscheidung zwischen erfundenen, fingierten Erzählungen und ‚wahren‘ Geschichten geht auf die Antike zurück. Aristoteles bestimmt in seiner *Poetik* (entstanden vermutlich 335 v. Chr.) die Mimesis, die Nachahmung bzw. die nachahmende Darstellung der handelnden Menschen als Charakteristikum und Ziel der Dichtung.¹¹³ Für Aristoteles ist Erzählen durch Inhalte unterscheidbar:

Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch von einander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt [...]; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte.¹¹⁴

Im Vergleich zu Platon, der die Fiktionalität der Dichtung als Lüge kritisiert, hat Aristoteles mit seiner Unterscheidung die Dichtung in Bezug auf ihr Ange-

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Etwa der Standort des Erzählers außerhalb oder innerhalb des Erzählten.

¹¹² Vgl. Martínez: *Handbuch Erzählliteratur*. S. 1.

¹¹³ Vgl. Gabriele Sander: „Epik (Erzähltexte)“. In: Becker/Hummel/Sander: *Grundkurs Literaturwissenschaft*. S. 109.

¹¹⁴ Aristoteles: *Poetik*. griech./dt., übers. u. hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994, S. 29.

bot von Wahrscheinlichkeit aufgewertet und sein Augenmerk nicht so sehr auf den Wahrheitsgehalt, sondern eher auf „die Schlüssigkeit des Handlungsverlaufs und die Stimmigkeit der Figuren“¹¹⁵ gerichtet. Mit seiner *Poetik* hat Aristoteles einen Grundstein für die Erzähltheorie gelegt, die als eigenständige Theorie in den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts entfaltet wird und in eine grundsätzliche Unterscheidung mündet: Historiker und Dichter. Die ersteren versuchen, „das wirklich Geschehene“ mitzuteilen, die letzteren erzählen, „was geschehen könnte“.¹¹⁶

Auch die Schriftsteller selbst entwickeln theoretische Reflexionen über ihre Tätigkeit, die der modernen Erzähltheorie Impulse gegeben haben. Die für die Erzähltheorie wesentliche Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler wird zuerst vom Romancier Friedrich Spielhagen (1829-1911) problematisiert.¹¹⁷ Käte Friedemann knüpft an Spielhagens Ansicht an und unterscheidet in ihrem Werk *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910) explizit zwischen Autor und Erzähler. Mittelbarkeit als Mitteilung der Geschichte durch eine Instanz gilt ihr als ein zentrales Kriterium des Erzählens. Ein vom Autor eingesetztes Medium wird als Gattungsmerkmal des Erzählens angesehen. Erzählen kann weniger über seinen Inhalt als über seine Form, und zwar als die Gegebenheit einer Vermittlungs- oder Erzählinstanz, definiert werden. Oskar Walzel (1864-1944) betont die Formanalyse eines literarischen Texts und betrachtet deren Objekt als die ästhetischen Eigenschaften der literarischen Werke.¹¹⁸ Die Gültigkeit der strikten Trennung zwischen Autor und Erzähler wird von amerikanischen Wissenschaftlern unter dem Einfluss des russischen Literaturtheoretikers Michail M. Bachtin (1895-1975) angezweifelt. In Russland ist ab 1916 als radikale Auffassung über die Aufgaben der Literaturwissenschaft der russische Formalismus entstanden. In den Augen der Formalisten gilt die formale Methode als einziger legitimer Forschungsansatz einer Literaturwissenschaft, die die Literatur nicht mehr vorrangig als biographisch-psychologische Äuße-

¹¹⁵ Silke Lahn/Jan Christoph Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*. 2. Aufl., Stuttgart/Weimar 2013, S. 20.

¹¹⁶ Vgl. Sander: „Epik (Erzähltexte)“. S. 110.

¹¹⁷ Vgl.: Lahn/Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*. S. 22f.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 23.

rung eines Künstlers oder als soziales Produkt einer Gesellschaft, sondern als Kunstgegenstand betrachtet. Viktor B. Šklovskij (1893-1984) z.B. ist der Auffassung, dass man die für ein literarisches Kunstwerk spezifischen Verfahren untersuchen müsse.¹¹⁹ Unter dem Einfluss der russischen Formalisten entsteht ein halbes Jahrhundert später der französische Strukturalismus. Diese Theorie beschäftigt sich ausschließlich mit den Strukturmerkmalen eines literarischen Texts. Diese Merkmale zeichnen die Erzähltexte unabhängig von deren inhaltlichen Besonderheiten aus und unterscheiden sie von Charakteristiken anderer Textgattungen. Der Strukturalismus beeinflusst die aktuelle Erzähltheorie, die immer noch ihre Aufgabe darin sieht, die für das Erzählen spezifischen strukturellen Eigenschaften eines literarischen Texts zu bestimmen.

Der Beitrag der russischen Formalisten zur Erzähltheorie liegt auch in den von ihnen vorgeschlagenen Analysekatégorien. Šklovskij unterscheidet einerseits ‚die dargestellte Welt‘ von der ‚erzählten Welt‘ und andererseits die Art und Weise der Darstellung von der Art und Weise der Erzählung. Diese Unterscheidung ist so zentral wie die Unterscheidung von Autor und Erzähler und wird von fast allen Erzähltheoretikern übernommen und weiter entwickelt. Eberhard Lämmert untersucht die Zeitgestaltung in literarischen Werken und Franz K. Stanzel die Erzählsituation. Die Literaturtheorie hat zahlreiche komplexe Kategorien entwickelt; dies hat zur Folge, dass es kein Modell gibt, das alle Phänomene eines literarischen Texts erfassen kann. Besonders einflussreich ist der französische Literaturtheoretiker Genette mit seinem *Discours du récit* (1972). In Anknüpfung an Aristoteles' Unterscheidung zwischen dem „was geschehen könnte“ und ‚dem wirklich Geschehenen‘ führt er in *Fiktion und Diktion*¹²⁰ das Begriffspaar ‚faktuales Erzählen‘ und ‚fiktionales Erzählen‘ ein. Eine klare Unterscheidung zwischen den beiden Polen ist schwierig, weil es viele Mischformen gibt. Nicht selten weisen faktuale Erzählungen über historische Personen und Ereignisse fiktionale Tendenzen auf, und in literari-

¹¹⁹ Šklovskijs Aufsatz *Kunst als Verfahren* (1916), in dem er die Verfahren der Verfremdung untersucht, die er als Schlüsselprinzip der Kunst ansieht, gilt als Manifest des russischen Formalismus. Vgl. Viktor Šklovskij: *Kunst als Verfahren*. In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. 5. Aufl. München 1994, S. 3-35.

¹²⁰ Gérard Genette: *Fiktion und Diktion* [1991]. München 1992, S. 11-40.

schen Erzählungen kommen historische Personen, Zeiten, Begebenheiten und reale Orte vor.¹²¹ Besonders in Autobiographien bzw. Memoiren weichen die Darstellungen sehr oft von der Wirklichkeit ab.

Die Erzähltheorien beschäftigen sich im Grunde genommen mit den Kategorien ‚Was‘ und ‚Wie‘. Der russische Formalismus benutzt das Begriffspaar ‚fabula‘ und ‚sjužet‘, um die beiden Kriterien narratologisch zu unterscheiden. Boris Tomaševskij hat in seiner 1925 erschienenen *Theorie der Literatur* ‚fabula‘ als „die Gesamtheit der Motive in ihrer logischen, kausal-temporalen Verknüpfung“ und ‚sjužet‘ als „die Gesamtheit derselben Motive in derjenigen Reihenfolge und Verknüpfung, in der sie im Werk vorliegen“¹²² definiert. Im Jahr 1966 hat der französische strukturalistische Erzähltheoretiker Tzvetan Todorov das Begriffspaar als ‚histoire‘ vs. ‚discours‘ übersetzt. Im Englischen werden die zwei Begriffe als ‚story‘ vs. ‚discourse‘ bezeichnet. Im Deutschen gibt es keine einheitliche Terminologie, oft benutzt man ‚Geschichte‘ oder ‚Handlung‘ vs. ‚Erzählung‘ oder ‚Diskurs‘.¹²³ Angesichts dieser beiden Facetten des Erzählens gibt es zwei Formen der Narratologie, nämlich eine ‚histoire‘- und eine ‚discours‘-Narratologie. Die ‚histoire‘-Narratologie fokussiert sich auf die Struktur der dargestellten Geschichte, während die *discours*-Narratologie sich mit dem Charakteristischen von Erzählungen in ihrer ‚Mittelbarkeit‘ beschäftigt. ‚Mittelbarkeit‘ steht hier für die „Wahrnehmung der Welt durch ein betrachtendes Medium“¹²⁴ in Gestalt eines Erzählers.¹²⁵ Die *discours*-Narratologie analysiert „die sprachlich-erzählerische Vermittlung von Ge-

¹²¹ Vgl. Sander: „Epik (Erzähltexte)“. S. 110.

¹²² Boris A. Tomaševskij: *Theorie der Literatur. Poetik*. Wiesbaden 1985, S. 218.

¹²³ Vgl. Martínez (Hg.): *Handbuch*. S. 1. Eine vergleichende Übersicht des Begriffspaares findet sich in: Matías Martínez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München ⁸2009, S. 26.

¹²⁴ Käte Friedemann: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Darmstadt 1965. (Erste Ausgabe Berlin 1910). S. 40.

¹²⁵ Die *histoire*-Narratologie steht unter dem Einfluss der formalistisch-strukturalistischen Tradition, deren Vertreter Vladimir Propp, A. J. Greimas, Roland Barthes, Claude Bremond, Tzvetan Todorov, Jurij M. Lotman sind.

schichten, die besondere Gestaltung der Erzählerfigur, der Perspektive, der Informationsvergabe, der Präsentation des Geschehens¹²⁶, usw.

Statt der gängigen Opposition ‚fabula‘/‚histoire‘/‚story‘ vs. ‚sjužet‘/‚discours‘/‚discourse‘ führt Genette eine Dreiteilung ein: ‚Geschichte‘, ‚Erzählung‘ und ‚Narration‘. Er betrachtet ‚Geschichte‘ als „das Signifikat oder den narrativen Inhalt“, ‚Erzählung‘ als „den Signifikanten, die Aussage, den narrativen Text oder Diskurs“ und ‚narration‘ als „produzierenden narrativen Akt“.¹²⁷ Auf den ersten Blick scheint Genettes Dreiteilung ein gesamtes System für die Erzählung darzustellen, das die Pragmatik einer Erzählung (Sprachhandlung zwischen einem Erzähler und einem oder mehreren Rezipienten in einem bestimmten Kontext), den Inhalt (‚was‘) und die Darstellungsweise (‚wie‘) umfasst. Allerdings ist Genettes ‚narration‘ nicht scharf definiert, weil sie den Unterschied zwischen textexterner Pragmatik des Erzählakts und textinterner Abbildung und Gestaltung des Erzählakts nicht klar fasst.¹²⁸ Nach Genette soll sich ‚narration‘ auf den Akt der textinternen erzählerischen Darstellungsweise beziehen.¹²⁹ Genettes Schwerpunkt liegt in den Relationen von Erzähltem, Erzählung und Erzählen, die er als grundlegend für einen literarischen Text betrachtet. 1969 erscheint seine Erzähltheorie schließlich unter dem Namen ‚Narratologie‘. Der französische Ausdruck stammt aus dem *Grammaire du Décaméron* von Tzvetan Todorov. Die ‚discours‘-Narratologie dominiert auch die deutschsprachige Erzählforschung, z. B. bei Wolfgang Kayser, Eberhard Lämmert und Franz K. Stanzel. Auch Genettes Untersuchung wird von der ‚discours‘-Narratologie beeinflusst.¹³⁰

Um die Relationen zwischen den drei Begriffen ‚Geschichte‘, ‚Erzählung‘ und ‚narration‘ zu erläutern, nutzt Genette die drei zentralen Kategorien: ‚Zeit‘, ‚Modus‘ und ‚Stimme‘. Die ‚Zeit‘ und der ‚Modus‘ beziehen sich auf die Beziehung zwischen ‚Geschichte‘ und ‚Erzählung‘, während die ‚Stim-

¹²⁶ Martínez (Hg.): *Handbuch*. S. 2.

¹²⁷ Gérard Genette: *Die Erzählung*. 3., durchgesehene u. korrigierte Aufl. Paderborn 2010, S. 12.

¹²⁸ Vgl. Martínez (Hg.): *Handbuch*. S. 2.

¹²⁹ Vgl. Genette: *Die Erzählung*. S. 13.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 2.

me‘ die Beziehungen zwischen ‚narration‘ und ‚Erzählung‘ bzw. die zwischen ‚narration‘ und ‚Geschichte‘ umschließt.¹³¹ In der vorliegenden Arbeit werden die zentralen Begriffe Genettes als Instrumente für die Interpretation von Handkes drei *Versuchen* angewandt, vor allem deswegen, weil in ihnen der Akt des Erzählens, die Narration, dargestellt wird. Dazu Näheres im Analyse-Teil.

2.1.3 Autor und Erzähler

Die Erzählliteratur wird traditionell als Epik bezeichnet. Dieser Gattungsbegriff kommt aus dem griechischen Wort „*épos*, Wort, Rede, Erzählung“¹³². Nach Sander bezeichnet man seit der Antike „die breit angelegte erzählende Versdichtung über Götter und Helden“ als ‚Epos‘. Das Epos behandle meist mythisch-religiöse oder historische Stoffe, die in gehobener Stillage dargeboten werden; demgegenüber sei der (Prosa-)Roman viel stärker in der Gegenwart und Individualität des Autors verankert.¹³³ Der Epiker unterscheide sich vom Prosaautor dadurch, dass ersterer „primär aus der nationalen Überlieferung schöpft, seine Figuren stark typisiert und das Geschehen in einen sinnvoll geordneten Kosmos stellt“¹³⁴, während der Prosaautor auf den subjektiv-privaten Erfahrungsschatz zurückgreift und individuelle Ausdrucksformen wählt.¹³⁵ Die Entwicklung vom Epiker zum Prosaautor beschreibt Walter Benjamin: „Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch aussprechen kann, selbst unberaten ist und keinem Rat geben kann.“¹³⁶ Spätestens seit dem 18. Jahrhundert gibt es gattungsästhetische Reflexionen im Roman. Seit Ende des 19. Jahrhunderts wird die Gattung ‚Roman‘ und das Erzählen überhaupt wegen

¹³¹ Vgl. ebd., S. 15.

¹³² Sander: „Epik (Erzähltexte)“, S. 111.

¹³³ Ebd., S. 112.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Vgl. ebd.

¹³⁶ Walter Benjamin: „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“. In: Alexander Honold (Hg.): *Walter Benjamin. Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Frankfurt am Main 2007, S. 103-128. Hier: S. 107.

der Krisenerfahrung des modernen Erzählens allgemein problematisiert. Der Begriff ‚Moderne‘ ist bekanntlich um 1886 entstanden.¹³⁷ Er bezeichnet die Zeit, die von Max Weber als „Entzauberung“ der Welt¹³⁸ beschrieben wird. Die literarische Moderne unterscheidet sich von der gesellschaftlichen Modernisierung und ist von ästhetischer und poetologischer Ambivalenz und Komplexität geprägt.¹³⁹ Ihre Charakteristika schlagen sich in den Stichwörtern „Selbstreflexivität und Selbstreferentialität, Subjektivität, Auratismus, Authentizität und Autonomie oder Nichtgesellschaftlichkeit“¹⁴⁰ nieder. Die Autoren, u. a. Hermann Broch, sehen den Grundimpuls der Moderne in Zweifel, Kritik, Grenzüberschreitung, und Infragestellung. Das hat zur Folge, dass sie ihre Zweifel an der Moderne, an der Modernisierung der Gesellschaft und an der Ausbildung der modernen Zivilisation zum Ausdruck gebracht und reflektiert haben.¹⁴¹ In der Moderne hinterfragen die Autoren wie Elias Canetti, Alfred Döblin, Thomas Mann und Robert Musil in ihren epischen Werken den Prozess der Modernisierung. Dieses Grundprinzip lässt sie das künstlerische Bewusstsein aufwerten, der Autorinstanz eine neue Souveränität zuerkennen und dem literarischen System eine Chance zur Selbstorganisation eröffnen. Die Wende hat zur Folge, dass viele moderne und postmoderne Romane metafiktionale selbstreflexive Elemente enthalten. Diese Werke problematisieren das Verhält-

¹³⁷ Sabina Becker/Helmuth Kiesel (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin/New York 2007, S. 9.

¹³⁸ Max Weber: *Die protestantische Ethik oder der Geist des Kapitalismus*. Herausgegeben u. eingeleitet von Dirk Kaesler. 3. Aufl. München 2010. S. 154.

¹³⁹ Vgl. Becker/Kiesel (Hg.): *Literarische Moderne*. S. 12.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Vgl. Paul Michael Lützeler: „Hermann Broch. Zweifel als Grundimpuls der Moderne.“ In: Becker/Kiesel (Hg.): *Literarische Moderne*. S. 227-244. Hier S. 235. Für Broch und Weber ist die Moderne die Epoche, die in Europa um 1500 eingesetzt hat und im 20. Jahrhundert eine Krise erlebte. Die Krise der Moderne, mit der Broch sich lebenslang sowohl in seinen literarischen als auch theoretischen Werken beschäftigt hat, ist bei ihm der Abbau des religiösen mythischen oder philosophisch-ethischen zentralen Wertesystems.

nis von Fiktion und Wirklichkeit und decken den Kunst- bzw. Spielcharakter der erzählten Welt auf.¹⁴²

Wegen des auf das Individuum gerichteten Charakters des Romans spielt der Autor im modernen Erzählen eine nicht zu übersehende und gleichzeitig problematische Rolle. Der Begriff ‚Autor‘ wird vom lateinischen Wort *auctor* abgeleitet. Das bedeutet „Urheber, Verfasser, glaubwürdiger Gewährsmann, Vorbild und schließlich auch Schriftsteller“¹⁴³. Es ist in der heutigen literaturwissenschaftlichen Praxis selbstverständlich, dass ein geschriebener Text einen Autor hat bzw. haben soll und damit eine wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Begriff möglich ist.¹⁴⁴ In der Literaturtheorie ist der Begriff des Autors umstritten und wird in der aktuellen Forschung gerade viel diskutiert.¹⁴⁵ ‚Text‘ kommt aus dem lateinischen Wort *textus*. Das bedeutet „das zum Gewebe Verdichtete“, oder „das Geflecht aus Wörtern“¹⁴⁶. Ein Text kann mündlich oder schriftlich sein. Bei Handke spielt die Schriftlichkeit eine zentrale Rolle.

¹⁴² Vgl. Sander: „Epik (Erzähltexte)“. S. 112ff.

¹⁴³ Benedikt Jeßing/Ralph Köhnen: *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*. Stuttgart 2003, S. 1.

¹⁴⁴ Vgl. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer u.a.: *Einleitung*. In: Ders. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2012, S. 7-34. Hier S. 7f. Zum Beispiel werden Autorennamen für Bibliographien und Bibliotheken zur Kategorisierung verwendet. Es gibt sowohl Institutionen, literarische Gesellschaften und Stiftungen, Literatur- und Kulturpreise, die Dichtermuseen und –gedenkstätten, die mit den Autorennamen verbunden sind, als auch Autoren-Philologie, wie z. B. Kafka-Philologie. Die Literaturwissenschaft, deren Vertreter eigentlich in vielen Aspekten uneinig sind, betrachtet von allen Seiten das Erstellen von Werkausgaben einzelner Autoren, Briefeditionen, Biographien, Autorenhandbüchern und –jährbüchern als ihre Aufgaben. Zur vermeintlichen Unwichtigkeit des Autors vgl. die nachfolgenden Ausführungen.

¹⁴⁵ Jannidis, Lauer und andere haben darauf hingewiesen, dass es in der Literaturwissenschaft zwar ein praktisches und ausgebildetes Wissen über den Umgang mit dem ‚Autor‘ gibt, aber immer noch an einem differenzierten methodologischen Bewusstsein für die vielfältigen Funktionen des Autors mangelt. Die verschiedenen theoretischen Diskurse um den Begriff ‚Autor‘ beschäftigen sich dann mit der Frage nach der Rolle der Instanz für die Interpretation literarischer Texte.

¹⁴⁶ Ebd., S. 2.

So drückt sich die Betonung der Schriftlichkeit wohl auch in der Wiedergabe handschriftlicher Textteile auf den Umschlagseiten der Versuchsserie aus. Im weitesten Sinn bedeutet Literatur fixierter Text, abgesehen davon, dass es auch mündlich überlieferte literarische Texte gibt. Allerdings bedeutet Schriftlichkeit nicht bloß den Gegensatz zur Mündlichkeit, sondern ihre nachhaltige Wirkung besteht darin, dass sie meist in Papierform überliefert wird und zu verschiedenen Zeiten bzw. in verschiedenen Räumen von unterschiedlichen Leserinnen bzw. Lesern interpretiert werden kann. Die ‚eigentlichen‘ Absichten des Autors, wenn er solche überhaupt hat, werden mit der Zeit im Prozess der späteren Interpretationen im Regelfall nicht mehr erkannt. Eco meint zum Beispiel, dass der Autor die ‚Eigenbewegung‘¹⁴⁷ des Texts nicht stören solle. Roland Barthes spricht in den 60er-Jahren radikal vom ‚Tod des Autors‘, eine Theorie, die der nachfolgenden Literaturtheorie eine neue Richtung gegeben hat.¹⁴⁸ Der geschriebene Text strebt nach Eco meistens nach sprachlicher Komprimierung und Verfeinerung, weil er eine mögliche Fixierung der Leserin bzw. des Lesers auf die Autorschaft des Erzählers vermeiden möchte. Ein Kennzeichen des literarischen Texts ist seine ausgewählte, komponierte Form.¹⁴⁹ Für Handke bedeutet Literatur schriftliches Erzählen. Das Schreiben, der Schreibprozess und die Problematiken des Schreibens sind in seinen Texten selbst als zentrale Themen zu finden.

Der reale Autor existiert nur auf der außertextuellen Ebene. Aber wie in alltäglichen Erzählsituationen werden Geschehnisse und Begebenheiten oft von ‚realen Erzählern‘ erzählt. Von ihnen wird erzählt, wie sie das Erzählte auswählen und auf verschiedene Art und Weise formen, aufbereiten und präsentieren. So konstruiert die Literaturwissenschaft die Instanz ‚des Erzählers‘ und nimmt diesen als ‚Sprecher‘ für die erzählten Geschehnisse an, wobei wieder-

¹⁴⁷ Eco: *Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘*. (Deutsche Ausgabe) München/Wien 1984, S. 14.

¹⁴⁸ Vgl. Roland Barthes: ‚Der Tod des Autors‘. In: Jannidis/Lauer u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. S. 185-193.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 2f.

rum Theoretiker diese Erzählinstanz anzweifeln.¹⁵⁰ Der Erzähler wäre danach als Instanz oder Funktion erzählender Literatur zu begreifen und wäre die „zentrale Instanz der Vermittlung von (fiktiven) Geschehnissen und Handlungen in erzählender Literatur“¹⁵¹. Man darf ihn nicht mit dem Autor identifizieren, auch und gerade dann nicht, wenn die beiden Instanzen starke Ähnlichkeiten zu besitzen scheinen. Die Annahme des Erzähler-Konzepts ermöglicht es, die verschiedenen jeweils spezifisch dargestellten Weisen der erzählenden Literatur zu präsentieren.¹⁵² Der Autor soll sich in der narratologischen Textinterpretation vom Erzähler unterscheiden. Das heißt jedoch nicht, dass der Autor gar keine Rolle spielt. Er ist zumindest der Produzent des Texts und stellt sich in unterschiedlichen Funktionen vor. Seit der Antike gibt es den Dichter als ‚poeta vates‘ und als ‚poeta doctus‘. Später taucht die Idee vom ‚schöpferischen Genie‘ auf. ‚Poeta vates‘ kommt aus dem Lateinischen und bezeichnet ein Schriftstellerbild als Wahrsager und Prophet.¹⁵³ ‚Poeta doctus‘ bezeichnet einen gelehrten Dichter. Handke stellt sich in seinem Werk und in seinem Habitus sowohl als Dichtergelehrten (‚poeta doctus‘) wie auch als kultischen Dichterseher (‚poeta vates‘) dar.¹⁵⁴ Seine Konzeption des ‚Poeta vates‘ weist auf seine

¹⁵⁰ Etwa Klaus Weimar: „Wo und was ist der Erzähler?“ In: *Modern Language Notes* 109 (1994), S. 495-506. Weimar meint, dass der Text aus Schrift, Sprache und Textwelt, – und zwar etwas, ‚wovon der Text handelt‘ –, besteht. Der Erzähler hat somit keinen Ort, weil es jeweils nur Buchstaben, Sprache und histoire gibt. Er vertritt die These, dass der Erzähler und der Autor durch Buchstaben und Sprache vertreten, selber im Text aber abwesend sind. Der Erzähler sei eine lediglich gewohnheitsmäßig personifizierte Voraussetzung des Erzählens. (vgl. S. 501ff.) Das von den Erzähltheorien personifizierte Erzählen sei das Lesen (S. 504).

¹⁵¹ Uwe Spörl: *Basislexikon Literaturwissenschaft*. Paderborn 2004. S. 257.

¹⁵² Vgl. ebd., S. 257.

¹⁵³ Vgl. ‚Einleitung‘, in: Christel Meier/Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Prophetie und Autorschaft. Charisma, Heilsversprechen und Gefährdung*. Berlin [u. a.] 2014, S. 14.

¹⁵⁴ Vgl. Gottwald/Freinschlag: *Peter Handke*. S. 78ff., 84f., 87f. ‚Vates‘ meint einen Menschen mit außergewöhnlicher und prophetischer Inspiration. Als *vates* kann der Mensch bestimmte Naturphänomene wie Blitze, Gestirne oder Träume durch Schauen und Beobachten in seelischer Erregung und in gespannter Bewegung als Vor- bzw. Anzeichen der tieferen Wahrheit ansehen. Der *vates* ist Empfänger und Medium der geschauten

Selbstinszenierung hin, die seinen Auftritt zu Beginn der Schriftstellerkarriere zur Provokation machte.¹⁵⁵ ‚Schöpferisches Genie‘ ist eine Erfindung des 18. Jahrhunderts und bezeichnet ein autonomes Dichtersubjekt, das keine festen Regeln für die Herstellung eines Texts hat. Der Autor als bloßer Urheber und Produzent eines Texts muss zu einer erzähltechnischen Analyse nicht unbedingt das Entscheidende beitragen, weil der Text in seiner narratologischen Eigenschaft im Mittelpunkt steht. Die Persönlichkeit des Autors hat mit der ästhetischen Funktion des Texts zunächst nichts zu tun. Deswegen reicht es für eine erzähltechnische Analyse, sich den realen Autor als eine abstrakte Instanz vorzustellen. Die gedankliche Vorstellung eines Autors nennt man Autorkonzept.¹⁵⁶ Das Autorkonzept hat vier verschiedene Funktionen, die auf Foucaults Autor-Konzept zurückgehen.¹⁵⁷ Foucault weist darauf hin, dass der Begriff ‚Autor‘ den „Angelpunkt der Individualisation in der Ideengeschichte, der Geistes- und Literaturgeschichte, ebenso in der Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte“ bilde, jedoch sei die Beziehung zwischen Autor und Werk für ihn grundlegender als die Rolle des Autors.¹⁵⁸ Die Funktionen des Autors bei Foucault lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Erstens kann ein Text durch die Zuschreibung zu einem Autor historisch fixiert werden, diese Funktion ist besonders relevant, wenn der Erzählstoff in verschiedenen Texten eines Autors vorkommt; zweitens ist ein einzelner Text dem Gesamtwerk eines Autors zuzuordnen und kann auch mit einer Reihe von Texten des Autors verglichen werden; drittens kann der spezielle Charakter eines Texts durch den Namen des Autors garantiert werden, wenn der Text Bezüge auf andere Texte

göttlichen bzw. natur-religiösen Erscheinungen/Epiphanien. Ein wichtiges Merkmal für *vates* ist die Blindheit. Für den *poeta vates* ist die Poesie sowohl eine Methode des Schauens als auch Ausdrucksform der erhaltenen Eindrücke. Er selbst ist der Bewahrer des mythologischen Wissens und der dichterischen Überlieferung.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 84.

¹⁵⁶ Lahn/Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*. S. 39f.

¹⁵⁷ Vgl. Michel Foucault: „Was ist ein Autor?“ In: Janidis/Lauer u.a. [Hg.]: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. S. 198-229. Hier S. 211-218.

¹⁵⁸ Foucault: „Was ist ein Autor?“ S. 202.

hat; viertens kann ein einzelner Text im historischen und ästhetischen Kontext definiert werden.¹⁵⁹

In Bezug auf den Begriff ‚Autor‘ reflektiert Foucault die zwei Begriffe ‚Werk‘ und ‚Schreiben‘. Das Schreiben und das Erzählen sind bei Foucault verbunden. In Bezug auf *Tausendundeine Nacht* postuliert Foucault, dass das Schreiben bzw. das Erzählen dazu diene, dem Tod auszuweichen. Foucault zufolge hat das Schreiben heute mit dem Thema Ausdruck nichts zu tun. Es ist „ein Spiel der Zeichen“¹⁶⁰ und eher auf den Signifikanten als auf das Signifikat konzentriert. Er formuliert dazu:

Im Schreiben geht es um den Ausdruck oder um die Verherrlichung der Geste des Schreibens, es geht nicht darum, ein Sujet einer Sprache anzuheften, es geht um die Öffnung eines Raumes, in dem das schreibende Subjekt unablässig verschwindet.¹⁶¹

Anders als das gesprochene Wort, das von einem präsenten Sprecher produziert wird, impliziert ein geschriebener Text die Abwesenheit der Autorin bzw. des Autors. Durch den Akt der Verschriftlichung wird der Text endgültig von seinem Produzierenden getrennt. Die Person des Autors spielt insofern keine Rolle bei dem, was der Text sagt. Das Text-Subjekt schiebt sich vor den Autor. Das bedeutet nicht, dass der Text nicht die Aussage des Autors sein könnte, allerdings ist die Identifikation von Autor und Text-Subjekt problematisch. Da keiner im *geschriebenen* Text [Hervorhebung von Y. J.] – im Vergleich zu einem Gespräch – niemand wirklich spricht, ist die Frage ‚wer erzählt?‘ nicht immer klar zu beantworten. Das Personalpronomen ‚Ich‘ zeigt einerseits einen ausdrücklich autobiographischen Gestus, andererseits ist die Verweisstruktur leer. Hinter dem Text-‚Ich‘ steht keine bestimmte Referenz, sondern es handelt sich lediglich um eine textuelle Instanz. Es verweist auf keine referenzielle Instanz und zeigt eine Leere auf, die nur der Text selbst auffüllen kann. Die vielfältigen Theorien um das ‚Ich‘ sind Bemühungen, die das Problem zu lösen

¹⁵⁹ Vgl. Lahn/Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*. S. 42.

¹⁶⁰ Foucault: „Was ist ein Autor“? S. 203.

¹⁶¹ Ebd.

versuchen, indem sie ein jeweils eigenes Feld für Interpretation eröffnen und damit im Text einen ‚Ort‘ für das ‚Ich‘ zuzuweisen versuchen. Zu nennen sind beispielsweise Staigers ‚Ich‘ als Verschmelzungspunkt von Subjekt und Welt und Diltheys ‚Ich‘ als biographischer Autor. Als erster versteht Spinner das ‚Ich‘ als „Leerdeixis“ für das ‚lyrische Ich‘ und als „Funktionsgröße innerhalb des Text- und Kommunikationszusammenhangs“¹⁶². Im 18. Jahrhundert spielten das Schema ‚Erlebnis und Dichtung‘ und das ‚lyrische Ich‘ bei der Interpretation eines Gedichts eine wesentliche Rolle. Dies greift auf eine anfängliche Vorstellung von Lyrik zurück, die das Gedicht als den Ausdruck einer „individuellen, selbstreflexiven und erlebenden Seele“ und als ein „Zur-Sprache-Kommen des Inneren“¹⁶³ versteht. Insofern steht die Kategorie ‚Subjektivität‘ im Mittelpunkt. Dieser Begriff geht auf Hegel zurück. Er begreift die Poesie der Klassik und Romantik als eine Kunst des subjektiven Ich-Ausdrucks. Als lyrischer Inhalt müsse auch das Sachlichste und Substantiellste empfunden, angeschaut, vorgestellt oder gedacht werden. Poesie wird als Ausdruck der Subjektivität betrachtet. Die poetische Aussage gründet in den Erlebnissen und Erfahrungen eines lyrischen ‚Ich‘. In Anknüpfung an Hegel vertritt Dilthey die Auffassung, dass das ‚lyrische Ich‘ mit einer Autorin bzw. einem Autor gleichgesetzt werden könne.¹⁶⁴ Obwohl diese Auffassung zuerst für Interpretationen von Lyrik grundlegend wurde, verwendete die Hermeneutik das Schema auch für die Auseinandersetzung mit einem Prosatext.

Handkes frühere Texte gehören zu einer Epoche, die man als ‚Neue Subjektivität‘ bezeichnet. Er gilt als exemplarisch für diese literarische Strömung. Der Begriff bezeichnet in der deutschen Literatur der 60er-Jahre eine deutliche Abkehr von der politisch engagierten Literatur. In den Vordergrund tritt das

¹⁶² Kaspar H. Spinner: *Zur Struktur des lyrischen Ichs*. Frankfurt am Main 1975.

¹⁶³ Eva Horn: „Subjektivität in der Lyrik: ‚Erlebnis und Dichtung‘, ‚lyrisches Ich““. In: Milto Pechlivanos/Stefan Rieger [Hg.]: *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar 1995, S. 299-300. Hier S. 299.

¹⁶⁴ Ebd., S. 300f. Hegel meint: „Als der Mittelpunkt und eigentliche Inhalt der lyrischen Poesie hat sich daher das poetische konkrete Subjekt, der Dichter, hinzustellen.“ (Hegel 1818-26/1986 3, S. 431) Dilthey spricht von der Poesie als „Darstellung und Ausdruck des Lebens. Sie drückt das Erlebnis aus, und sie stellt die äußere Wirklichkeit des Lebens dar.“ (Dilthey 1956/57, S. 115)

Hauptthema der neuen subjektiven ‚Innerlichkeit, Selbsterfahrung, Innenschau des Individuums‘. Dazu passende Formen sind Lyrik, Erinnerung, Autobiographie und Selbstbefragung. Der Blick wird auf die Innenwelt gelenkt, um die inneren Stimmungslagen, das Unbewusste und die eigene Vergangenheit zu beschreiben.¹⁶⁵ In den 70er-Jahren sind die dominierenden Themen in der neu-subjektiven Literatur persönliche Leiderfahrungen aller Art, etwa „Krankheit und Tod“, „zerstörte Liebe und Trennungen“, „gestörte Beziehungen zu den Eltern“, „Erfahrungen des Sinnverlustes“ und Erfahrungen „der Angst, der Leere und Langeweile“¹⁶⁶. Zu dieser Zeit erlebte die deutschsprachige Literatur in Ost- und Westdeutschland eine Hochkonjunktur der Autobiographie. Die Gegensätze von Zivilisation und Wildnis, Technik und Natur, Kopf und Körper, Vernunft und Mythos, Mann und Frau, Psychiater und Patient, wurden betont, während die rationalistischen Traditionen der Aufklärung abgewertet wurden und sich viele Zeitgenossen der fernöstlichen Mystik und mit ihr sympathisierenden Gegenkulturen zuwandten. Botho Strauß wirft der Neuen Subjektivität den „inflationären Gebrauch von Leidfloskeln“ und „Werbung für die eigene Hochempfindlichkeit“¹⁶⁷ vor. Handke distanziert sich um 1980 vom Negativismus der Neuen Subjektivität. Er will sich zum Guten, Wahren, Schönen und Gesunden hinwenden. In den *Versuchen* lassen sich Negativismus und die Neigung zum Positiven und Schönen finden. Oft zeigen Handkes Texte eine ambivalente Betrachtungsweise. Im *Versuch über die Müdigkeit* (1989) gibt es beispielsweise sowohl die positive als auch die negative Müdigkeit. Das Gefühl, die Wahrnehmung und die innerliche Entwicklung eines Subjekts sind in seinen Texten ständig präsent. Im *Versuch über den Stillen Ort* (2012) erlebt das Subjekt auf verschiedenen Toiletten das Gefühl von Isolation bzw. Integration. Im *Versuch über den Pilznarren* (2013) hat der Pilznarr im Wald sowohl negative als auch positive Erlebnisse. Handke erfährt an solchen Orten eine Verwandlung. Die Texte sind stark von einem das Subjekt akzentuierenden Erzählen geprägt. Deswegen ist die Erzählsituation in den Texten von großer Relevanz. Die Instanzen eines erzählenden Textes – Autor, Erzähler und Figur,

¹⁶⁵ Vgl. Jeßing/Köhnen: *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*, S. 71.

¹⁶⁶ Thomas Anz: „Neue Subjektivität“. S. 327-330. In: Dieter Borchmeyer/Viktor Žmegač (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, 2., neu bearb. Aufl., Tübingen 1994, S. 327-330. Hier S. 329.

¹⁶⁷ Botho Strauß: *Paare, Passanten*. München/Wien 1981, S. 164.

eventuell auch der Leser – haben alle darin einen Platz. Die Positionen des Erzählers sind in den Texten auf unterschiedliche Weise dargestellt. Sie sind Kennzeichen der speziellen Kunst von Handkes Poetologie.

2.2 Handkes Poetik

2.2.1 Das Alltägliche als Gegenstand der Literatur

„Alltag“ ist ein relativ junger Begriff in der deutschen Sprache, der eigentlich ein unspezifisches Phänomen bezeichnet. Er erlebt in der Gegenwart in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen eine Konjunktur, wie beispielsweise in der Sozialwissenschaft und Sozialphilosophie, in der Geschichtswissenschaft und in der Philosophie¹⁶⁸ – Anlass genug zu untersuchen, was Alltag/alltäglich eigentlich ist. Die Definition des Begriffs „Alltag“ im Duden, „[zu älter alletag = täglich, gewöhnlich]“,¹⁶⁹ deutet allerdings an, dass die Bestimmung für die Bedeutung von Alltag nicht einfach und nicht eindeutig ist. Im landläufigen Sinne hält man den Begriff „Alltag“ für einen ohne weiteres verständlichen Begriff des täglichen Lebens, wie es der Duden nahelegt. So selbstverständlich ist der Begriff jedoch nicht. Der Soziologe Norbert Elias erläutert in einem Artikel aus den 70er-Jahren den Begriff des Alltags so:

Es ist noch nicht gar so lange her, da konnte man den Begriff des Alltags als einen ganz alltäglichen Begriff gebrauchen. Man konnte in aller Unschuld sagen: „... wie man das im alltäglichen Leben so tut“, ohne sich besondere Gedanken darüber zu machen, was der Alltag, von dem man da sprach, eigentlich sei. Aber nun ist der Begriff des Alltags zu einem recht unalltäglichen Begriff geworden; er ist schwer beladen mit dem Gewicht theoretischer Reflexionen, und in dieser

¹⁶⁸ Vgl. Markus Barth: *Lebenskunst im Alltag. Analyse der Werke von Peter Handke, Thomas Bernhard und Brigitte Kronauer*. Wiesbaden 1998, S. 5-10.

¹⁶⁹ *Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Das umfassende Bedeutungswörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*. 8., überarb. u. erw. Aufl. Hg. v. der Dudenredaktion. Berlin 2015, S. 128.

Form ist er geradezu ein Schlüsselbegriff einiger zeitgenössischer Schulen der Soziologie geworden.¹⁷⁰

In der Soziologie, die sich natürlicherweise mit dem ‚Alltag‘ befasst, hat die Auseinandersetzung mit diesem Begriff in den 70er-Jahren sehr zugenommen,¹⁷¹ wobei es keine einheitlichen Konzeptionen gibt. Eingeleitet von der Phänomenologie Husserls, bei dem die ‚Lebenswelt‘ als Alltäglichkeit qualifiziert wird, bezeichnet Alfred Schütz’ Sozialphänomenologie die ‚soziale Alltagswelt‘ als Fundament der Sozialwissenschaften.¹⁷² Das Verständnis des Alltagsbegriffs wurde auch durch die Untersuchungen von Roland Barthes¹⁷³, Pierre Bourdieu¹⁷⁴ und Michel Foucault¹⁷⁵ beeinflusst. Die moderne Soziologie versteht unter Alltagsleben das soziale Leben. Gerhard Müller beispielsweise fasst in seiner Arbeit die Merkmale des modernen Alltagslebens in sechs Punkten zusammen: 1. Entqualifizierung der Umwelt, 2. Soziale Isolation und Pathologisierung, 3. Regressive psychische Strukturveränderungen, 4. Konformismus und konsumtive Identitätsfassade, 5. Unhistorisches und unpolitisches

¹⁷⁰ Elias Norbert: „Zum Begriff des Alltags“. In: Kurt Hammerich/Michael Klein (Hg.): *Materialien zur Soziologie des Alltags*. Opladen 1978, S. 22-29. Hier S. 22.

¹⁷¹ Vgl. Susanne Niemuth-Engelmann: *Alltag und Aufzeichnung. Untersuchungen zu Canetti, Bender, Handke und Schnurre*. Würzburg 1998. S. 32; vgl. auch Gerhard Müller: *Alltag und Identität. Zur Theorie des modernen Alltagslebens*. Frankfurt am Main 1985. S. 3.

¹⁷² Vgl. Alfred Schütz/Thomas Luckmann: *Strukturen der Lebenswelt*. Konstanz 2003, S. 17f.

¹⁷³ Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Aus dem Französischen von Horst Brühmann. Berlin 2010.

¹⁷⁴ Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt am Main 1982.

¹⁷⁵ Foucaults Konzeption wird verstreut in seinen Interviews, kleineren Schriften und Vorlesungen entwickelt. Wilhelm Schmid widmet Foucaults Konzeption seine große Studie *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst* (1991).

Bewusstsein, 6. Zerfall von Zeitqualität.¹⁷⁶ Die Aufzählung der sozialwissenschaftlichen Aspekte bei Müller zeigt eine Perspektive zum Begriff des Alltags und deutet die negativ konnotierte Bedeutung an, insofern als er von einer umgangssprachlichen Metaphorik, d. h. von „graue[m] Alltag“¹⁷⁷ spricht. Er interpretiert das Begriffspaar als „Entfremdung, Resignation“, als „Abdanken persönlicher Interessen gegenüber inneren und äußeren heteronomen Kräften, die das Leben gleichförmig machen“¹⁷⁸. Daraus schließt Müller: „Lebensmöglichkeiten, die man in sich verschließt, haben gegen die vorherrschende eintönige Form des Lebensablaufs keine Entwicklungschance. Das Zerbrecen der Gewohnheiten wird aus Angst, nicht mehr man selbst und nicht mehr den anderen gleich zu sein, abgewehrt.“¹⁷⁹ Demgegenüber interpretiert Elias den Begriff des Alltags dualistisch. Er geht davon aus, dass hinter jeder Verwendung des Begriffs ein implizierter Gegenbegriff mitgedacht werden soll. Das wird aus folgender Liste deutlich: 1. Alltag vs. Festtag (Feiertag), 2. Alltag als Routine vs. außergewöhnliche, nicht-routinisierte Gesellschaftsbereiche, 3. Alltag als Arbeitstag (besonders der Arbeiter) vs. bürgerliche Lebensbereiche, d. h. der Menschen, die von Profiten, die im Luxus, also eigentlich ohne zu arbeiten, leben, 4. Alltag als Leben der Masse der Völker vs. Leben der Hochgestellten und Mächtigen (Könige, Prinzessinnen und Prinzen, Präsidenten, Mitglieder der Regierung, Parteiführer, Parlamentsmitglieder, Wirtschaftsführer), 5. Alltag als Ereignisbereich des täglichen Lebens vs. alles das, was die traditionelle politische Geschichtsschreibung als das einzig Relevante ansieht und als „große“ Ereignisse begreift, in der Geschichte also die Haupt- und Staatsaktionen, 6. Alltag als Privatleben (Familie, Liebe, Kinder) vs. öffentliches oder berufliches Leben, 7. Alltag als Sphäre des natürlichen, spontanen, unreflektierten, wahren Erlebens und Denkens als Gegensatz zur Sphäre des reflektierten, künstlichen, unspontanen, besonders auch des wissenschaftlichen Erlebens und Denkens, 8. Alltag (Alltagsbewusstsein) als Inbegriff des ideologischen, naiven, undurch-

¹⁷⁶ Gerhard Müller: *Alltag und Identität. Zur Theorie des modernen Alltagslebens*. Frankfurt am Main 1985. S. 6.

¹⁷⁷ Ebd., S. 2.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Ebd.

dachten und falschen Erlebens und Denkens als Gegensatz zum richtigen, echten, wahren Bewusstsein.¹⁸⁰

Diese Liste der Bedeutungen des Alltags stellt keinesfalls alle Aspekte des Begriffs dar. Es lässt sich jedoch daran schon erkennen, wie komplex die Begriffe ‚Alltag‘ und ‚alltäglich‘ sind. Die soziologische Forschung liefert der Literaturwissenschaft insofern ein Modell, als sie sich mit dessen Hilfe mit der Problematik des Begriffs ‚Alltag‘ weitergehend auseinandersetzen kann.¹⁸¹ Jedoch ist das Bedeutungsspektrum des Begriffs in der Literatur noch breiter als in der Soziologie.¹⁸²

Dadurch dass Alltag als Gegenstand der Literatur dargestellt wird, so meint zum Beispiel Markus Barth, suche man nach einer Form der Existenzkunst. In der modernen Zeit, wo man so viel Freiheit wie noch nie zuvor hat, frage man gerade, wie man das Leben gestalten kann. Als Kunstgegenstand verstehe sich der Begriff ‚Alltag‘ nicht von selbst. Mit diesem Thema begeben man sich in den Schnittpunkt der Diskurse aus verschiedenen Disziplinen, etwa Geschichtswissenschaft, Sozialwissenschaft oder Philosophie.¹⁸³ Barth erklärt, dass der ‚Alltag‘ in herkömmlicher Weise als „die ereignislose, graue, der Produktion und Reproduktion gewidmete Zeit, in der nichts von ‚Bedeutung‘ geschieht“¹⁸⁴, verstanden wird. ‚Alltag‘ gilt als Gegenteil von ‚Geschichte‘, ‚Ereignis‘ und ‚Erlebnis‘. Der größte Teil des Lebens besteht aus ereignislosem Alltag, der selten von „bedeutungsvollen, verändernden ‚erfüllten‘ Augenblicken“ unterbrochen und „allein im *Abenteuer*“¹⁸⁵ (Hervorhebung im Original) aufgehoben wird. Allerdings stellt bereits die Forschung aus den achtziger Jah-

¹⁸⁰ Vgl. Norbert Elias: „Zum Begriff des Alltags“. In: Kurt Hammerich/Michael Klein (Hg.): *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 20: Materialien zur Soziologie des Alltags*. Opladen 1978. S. 26.

¹⁸¹ Beispielsweise benutzt Niemuth-Engelmann das Modell bei der Interpretation von Aufzeichnungsliteratur mit der Perspektive des ‚Alltags‘.

¹⁸² Vgl. Susanne Niemuth-Engelmann: *Alltag und Aufzeichnung*. S. 34.

¹⁸³ Barth: *Lebenskunst im Alltag*. S. 2f.

¹⁸⁴ Ebd., S. 10.

¹⁸⁵ Ebd., S. 11.

ren fest, dass das Abenteuer in den Alltag einbezogen ist.¹⁸⁶ Für Bruckner/Finkielkraut ist der Alltag selber Abenteuer:

[...] es gibt keine Prädestination mehr, jeder kommuniziert gleichberechtigt durch Vermittlung des Profanen mit dem Heiligen und erlebt die Ekstase über die Anekdote. Denn das Abenteuer ist weder festgelegt wie ein Programm noch starr wie ein Schicksal, es ist ein sporadisches Blinken in der Nacht des gleichförmigen Alltags, es ist immer nur die Energie der Intermittenz [...]¹⁸⁷

Diese Konzeption – Alltag als Abenteuer – hat in der Literatur der achtziger Jahre eine besondere Bedeutung erlangt.¹⁸⁸ So vertritt Barth die These: „*Der Alltag ist unselbstverständlich* geworden“.¹⁸⁹ [Hervorhebung im Original] Jedoch ist Alltag kein neues Sujet in der Literatur; relevanter ist nun, wie er zum künstlerischen Problem wird. In der Verarbeitung des Alltags in der Gegenwartsliteratur geht es nicht mehr um Darstellung oder Kritik eines bestimmten Alltags, vielmehr um das Problem ‚Alltag als Problem der Lebenskunst‘.¹⁹⁰ In Anknüpfung an Foucault legt Wilhelm Schmid dar, dass sich selbst zu kennen und mit sich zu leben in der Gegenwart von einem Problem privilegierter Menschen zu einer allgemeinen Aufgabe geworden sei, und auch zu einem neuen philosophischen Projekt.¹⁹¹

¹⁸⁶ Unter anderem sind die französischen Soziologen und Philosophen Alain Finkielkraut und Pascal Bruckner zu nennen. Vgl. Pascal Bruckner/Alain Finkielkraut: *Das Abenteuer gleich um die Ecke. Kleines Handbuch der Alltagsüberlebenskunst*. München 1981, S. 282.

¹⁸⁷ Ebd., S. 284.

¹⁸⁸ Vgl. Barth: *Lebenskunst im Alltag*. S. 12.

¹⁸⁹ Ebd., S. 10.

¹⁹⁰ Ebd., S. 45.

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 24.; vgl. auch: Wilhelm Schmid: *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst*. Die Frage nach dem Grund und die Neubegründung der Ethik bei Foucault. Frankfurt am Main 1991. S. 29. Schmid formuliert dazu weiter: „Wenn die Grunderfahrung der Epoche die unerträgliche Leichtigkeit des Seins ist, die Erfahrung, das Leben nicht mehr zu spüren und Leere zu empfinden, dann ist die Philosophie der Lebenskunst

In Handkes Schreiben ist der Alltag als Problem von Anfang an der rote Faden, der es durchzieht, auch wenn er in seinen verschiedenen Phasen eine unterschiedliche Rolle spielt.¹⁹² Bei Handke geht es in erster Linie um die Frage nach einer Mystik des Alltäglichen. Nach Susanne Niemuth-Engelmann wird der Punkt 7 bei Elias, d. h. das „unreflektierte, wahre Erleben“, in Handkes Aufzeichnungssammlungen thematisiert.¹⁹³ Das „Abenteuer“ bei Handke sei zum einen mit der traditionellen Bedeutung von ‚Gefahren‘ verbunden, zum anderen gehe es bei ihm ausschließlich um das geistige Abenteuer, „um innere Vorgänge und Erlebnisse, vom Schreibakt bis zum ‚Abenteuer‘ des Alltagslebens und seiner Gefährdungspotenziale“¹⁹⁴. Das Schreiben selbst sei für Handke das „prototypische Abenteuer“¹⁹⁵ im Alltag. Zum Begriff ‚Schrift‘ bemerkt Barth, dass es in der Schrift darum gehe, „einen Raum der Freiheit zu eröffnen durch den distanzierten Blick auf sich als einen anderen“¹⁹⁶. Schrift sei, wie die Meditation, eine Technik, ohne die Selbstkonstituierung auch historisch nicht denkbar sei. Im Moment des Aufschreibens entstehe die Vorstellung vom *Anderen* – und sei es man selbst als der andere, augenblickliche oder spätere Leser.¹⁹⁷ In Anknüpfung an Foucault erläutert Schmid, dass die Schrift eine Distanz zu sich selbst schaffe, die Eröffnung eines Raums der Freiheit, in dem das Selbst sich forme, während es auf sich wie auf einen Anderen blicke.¹⁹⁸ Die Ekstase der Schrift besteht Schmid zufolge darin, dass in der Schrift das Selbst

gewiß die Antwort darauf. Sie wäre dann zu verstehen als die Erarbeitung neuer Formen des Lebens, als die Formung und Transformation seiner selbst, als der Versuch zur Durchdringung und Intensivierung der Existenz, als die Einübung in die Erfahrung der Schwerkraft im Moment ihres Verschwindens.“

¹⁹² Vgl. ebd., S. 53. In den sechziger Jahren dient der Alltag als Phänomen der Sprache, seit den 70er-Jahren ist das Problem des Alltags dann als eines der Existenzkunst von größerer Bedeutung.

¹⁹³ Vgl. Niemuth-Engelmann: *Alltag und Aufzeichnung*. S. 34.

¹⁹⁴ Gottwald/Freinschlag: *Peter Handke*. S. 101.

¹⁹⁵ Andreas Schirmer: *Peter-Handke-Wörterbuch*. Wien 2007, S. 286.

¹⁹⁶ Barth: *Lebenskunst im Alltag*. S. 44.

¹⁹⁷ Vgl. ebd.

¹⁹⁸ Schmid: *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst*. S. 312.

außer sich sei. „Die Erotik des Schreibens“¹⁹⁹ zeige sich dadurch, dass das Selbst in der Schrift mit dem Anderen spielt. Barth ist der Ansicht, dass das Schreiben ein Bestandteil der Kunst ist und das Leben führt bzw. verändert. Außerdem weist er darauf hin, dass die Kunst der Lektüre dem Schreiben dann symmetrisch sei. Sie sei – wie die Kunst des Schreibens – auch „Schule der Aufmerksamkeit, Begegnung mit dem Anderen, Distanzierung und Transformation des Selbst“.²⁰⁰ Lektüre heißt seiner Meinung nach, „Beschreibungsmöglichkeiten des Selbst und der Welt kennenlernen, die eigene neue Beschreibungen initiieren können“.²⁰¹ Als Schriftsteller hält Handke Schreiben und Lektüre für seine Existenzformen. Er beschäftigt sich sowohl im Schreiben als auch in der Lektüre mit sich selbst. Das erklärt seinen ambitionierten Willen im programmatischen Essay *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1972):

Ich habe keine Themen, über die ich schreiben möchte, ich habe nur ein Thema: über mich selbst klar, klarer zu werden, mich kennenzulernen oder nicht kennenzulernen, zu lernen, was ich falsch mache, was ich falsch denke, was ich unbedacht denke, was ich unbedacht spreche, was ich automatisch spreche, was auch andere unbedacht tun, denken, sprechen: aufmerksam zu werden und aufmerksam zu machen: sensibler, empfindlicher, genauer zu machen und zu werden, damit ich und andere auch genauer und sensibler existieren können, damit ich mich mit anderen besser verständigen und mit ihnen besser umgehen kann.²⁰²

Obwohl diese Aussage von Gegnern als Narzissmus kritisiert werden kann,²⁰³ liegt es tatsächlich auf der Hand, dass Handkes Sujets des Schreibens ständig Bezug auf sich selbst nehmen. Er reflektiert, wie später in der Analyse der *Versuche* zu verdeutlichen sein wird, Erzählen und Schreiben hinsichtlich irgend-

¹⁹⁹ Ebd., S. 314.

²⁰⁰ Barth: *Lebenskunst im Alltag*. S. 44.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. S. 26.

²⁰³ Die Kritiken an Handke als Schriftsteller. Vgl. Einleitung. S. 9f.

einer Gegend oder eines Phänomens, der bzw. dem er im Alltag begegnet. Seine Poetik entfaltet sich in der Alltagsreflexion.

Es stellt sich damit auch die Frage, was Poetik bedeutet. Der Ausdruck ‚Poetik‘ ist ein in der Literaturwissenschaft unterschiedlich definierter Begriff.²⁰⁴ Man kann Poetik als die Tätigkeit der „Reflexion auf Prinzipien des dichterischen Schreibens“²⁰⁵ oder als Manifestation der Reflexion im Text verstehen. Poetik kann in Form von Abhandlungen oder auch in Form von literarischen Texten normativ oder deskriptiv auftreten. Es gibt auch verschiedene Formen der Poetik, wie Autorpoetik, die Poetik in einer bestimmten Epoche oder eine universale Poetik. Der Schwerpunkt des Interesses an der Poetik besteht traditionellerweise in der „Reflexion der Machart literarischer Texte“²⁰⁶ oder in der „Selbstreflexion der Schreibenden“²⁰⁷. Beide Reflexionsarten spielen in Handkes Poetik eine bedeutende Rolle. Die Gegenstände seiner Reflexionen sind, wie oben erwähnt, solche der Alltäglichkeit. Handke formuliert dazu:

Das Ewige ist im täglichen Ablauf immer das Unscheinbarste; oder: das Unscheinbarste im täglichen Ablauf, das ist das Ewige (die Gehenden oben auf dem Berg, die Gehenden unten im Tal); – das Metaphysische für sich ist nicht zu fassen, wohl aber das beiläufig Metaphysische, in der Alltäglichkeit²⁰⁸

Bereits Aristoteles weist darauf hin, dass die Metapher für die poetische Sprache von Belang ist. Er hält die Metapher für ein Merkmal des Poetischen:

[E]s ist aber bei weitem das Wichtigste, daß man Metaphern zu finden weiß. Denn dies ist das Einzige, das man nicht von einem anderen erlernen kann, und ein Zeichen von Begabung. Denn gute Meta-

²⁰⁴ Tilmann Köppe/Simone Winko: *Neuere Literaturtheorien*. Stuttgart/Weimar 2008. S. 9.

²⁰⁵ Harald Fricke: „Poetik“. In: Jan-Dirk Müller u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Berlin/New York 2003, S. 100-105. Hier: S. 100.

²⁰⁶ Köppe/Winko: *Neuere Literaturtheorien*. S. 10.

²⁰⁷ Werner Jung: *Kleine Geschichte der Poetik*. Hamburg 1997, S. 7.

²⁰⁸ Handke: *Phantasien der Wiederholung*. S. 10.

phern zu bilden bedeutet, daß man Ähnlichkeiten zu erkennen vermag.²⁰⁹

In Aristoteles' Aussage wird angedeutet, dass der poetische Genius nicht unter Regeln gezwungen werden soll, sondern dass seine sprachschöpferischen Akte und Fähigkeiten die Grenzen des regelgeleiteten Systems sprengen dürfen.²¹⁰ Paul Ricoeur schließt an Aristoteles an und weist – gewiss diskussionswürdig – darauf hin, dass die Metapher ‚das Abenteuer des Wortes‘ sei, aufgrund derer allererst Literatur entstehe.²¹¹ Darüber hinaus stellt Ricoeur fest: „Der Ausdruck ‚Nachahmung der Natur‘, so scheint es, führt aus dem Bereich der *Poetik* heraus und verweist auf die *Metaphysik*.“²¹² (Hervorhebung im Original) In der aristotelischen Mimesis liest er „die Wahrheit des Imaginären, die ontologische Erschließungskraft der Dichtung. Durch sie ist die *lexis* verwurzelt und gehören die Abweichungen der Metapher selbst zu dem großen Bestreben, das Seiende zu sagen.“²¹³ Die Metapher bezeichnet das Seiende in der *Poetik*. Handkes *Versuche* sind gleichsam eine facettenreiche Darstellung alltäglicher Metaphern: Müdigkeit, der Stille Ort und der Pilznarr. Seine *Metaphysik* hinsichtlich der scheinbar gewöhnlichen, ‚kleinen‘ und ‚niedrigen‘ alltäglichen Sujets macht das wesentliche Element seiner *Poetik* der *Versuche* aus. Wofür diese Metaphern stehen und welche poetologischen Funktionen sie in den Texten ausüben, wird im Rahmen der nachfolgenden Interpretation der *Versuche* näher zu erläutern sein.

2.2.2 Epiphanie und Mystik

Der Begriff ‚Epiphanie‘ ist ursprünglich ein theologischer Begriff und wurde von der Literaturwissenschaft übernommen. Etymologisch wird Epiphanie vom

²⁰⁹ Aristoteles: *Poetik*. S. 75-77.

²¹⁰ Vgl. Jung: *Kleine Geschichte der Poetik*. S. 22.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 22.

²¹² Paul Ricoeur: *Die lebendige Metapher. Mit einem Vorwort zur deutschen Ausgabe*. Aus dem Französischen v. Rainer Rochlitz. München 1986. S. 52f.

²¹³ Ebd., S. 55.

griechischen ‚epipháneia‘, ‚Erscheinung‘ und ‚epipháínesthai‘, ‚sich zeigen‘, ‚zum Vorschein kommen‘, ‚erscheinen‘, abgeleitet, wobei die Wortwurzel ‚Licht‘ darin enthalten ist.²¹⁴ Es bezeichnet in der Antike das „unmittelbare Erscheinen einer Gottheit in eigener Gestalt oder einer besonderen Manifestation“²¹⁵. Je nach Deutung aus religiöser Perspektive wird mal ‚das plötzlich Eintretende‘ und mal ‚das Unerwartete beim Vorkommen und Verschwinden‘ akzentuiert werden.²¹⁶ ‚Plötzlichkeit‘ und ‚kurze Dauer‘ sind somit die Merkmale, die das Wesen der Epiphanie bezeichnen.²¹⁷ Die Gottheit erscheint, wie Alexander Huber erläutert hat, nie unverhüllt, sondern immer an einem oder in einem Gegenstand.²¹⁸ Keinesfalls erscheinen die Götter in einer körperhaften Gestalt, sondern geben sich im Hellenismus häufig durch „besondere Machterweise in Not und Unglück“²¹⁹ zu erkennen. Die Epiphanie bedeutet also das rettende Eingreifen einer Gottheit für Menschen und bringt somit eine „Verbindung zwischen sinnlich wahrnehmbarer Wirklichkeit und transzendenter Welt“²²⁰ hervor.

In der allgemeinen literaturwissenschaftlichen Diskussion hat der Begriff Epiphanie durch den irischen Schriftsteller James Joyce einen Platz gefun-

²¹⁴ Vgl. Huber: *Versuch einer Ankunft*. S. 75.

²¹⁵ Nach einer religionsgeschichtlichen Deutung ist ‚Epiphanie‘ eine „plötzliche Erscheinung eines übernatürlichen Wesens, aber auch (eine) sichtbare Wirkung von Gottheiten [...], die zeitlich vorübergehend sind. Erfahren wird dies in Visionen oder Auditionen, aber auch das bloße Bewußtwerden der Nähe des Heiligen kann Epiphanie sein“. Gabriele Ingegneri: „Epiphanie“. In: *Lexikon für Theologie und Kirche*. Bd. 3. Freiburg [u. a.] 2009, S. 719.

²¹⁶ Huber: *Versuch einer Ankunft*. S. 75.

²¹⁷ Vgl. Rainer Zaiser: *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*. Tübingen 1995. S. 16.

²¹⁸ Vgl. Huber: *Versuch einer Ankunft*. S. 75.

²¹⁹ Elpidius Pax: *Epiphaneia. Ein religionsgeschichtlicher Beitrag zur biblischen Theologie*. München 1955, S. 15.

²²⁰ Zaiser: *Die Epiphanie in der französischen Literatur*. S. 16.

den.²²¹ Seit den 60-er Jahren wird das Wort ‚Epiphanie‘ in den englischsprachigen Literaturlexika aufgeführt und als eine literarische Kategorie betrachtet; aber es fehlt in den einschlägigen deutschsprachigen Lexika der Literaturwissenschaft.²²² Nunmehr ist auch bei Handke, damit also im deutschsprachigen Literaturbetrieb, von epiphanischen Momenten die Rede ist. Der Begriff wird zum ersten Mal von Manfred Durzak in Bezug auf Handke verwendet.²²³ Während Durzak eine Motivtradition der Epiphanie bei den modernen Künstlern von Hugo von Hofmannsthal über Robert Musil und Ernst Jünger bis Elias Canetti, von Joyce bis Virginia Woolf, von Charles Baudelaire bis Louis Aragon nachweist,²²⁴ analysiert Bartmann einerseits exemplarisch die Struktur der Epiphanie in Handkes Werk bis in die 80-er Jahre und begreift Epiphanie als Schlüsselbegriff in Handkes Werk,²²⁵ andererseits unterscheidet er weiterführend Handkes Epiphanie von der moderner Autoren wie beispielsweise Robert Musil, Marcel Proust und Joyce und zeigt damit unterschiedliche Konzepte der

²²¹ Ebd., S. 51, S. 371. Die literarische Verwendung der Epiphanie ist Zaiser zufolge James Joyce zu verdanken. Er habe den Begriff zum ersten Mal für die Bezeichnung eines literarischen Verfahrens benutzt und damit eine Diskussion in der Forschung ausgelöst; vgl. auch Bartmann: *Suche nach Zusammenhang*. S. 194. Bartmann weist nach, dass Walter Pater der theoretische und James Joyce der literarische Vorarbeiter der Epiphanie ist. Der letztere lässt den Helden in seinem Roman *Stephen der Held* [im Original heißt der Roman *Stephen Hero*] erklären, was Epiphanie ist: „Unter einer Epiphanie verstand er [Stephen – Y. J.] eine jähe geistige Manifestation, entweder in der Vulgarität von Rede oder Geste oder in einer denkwürdigen Phase des Geistes selber. Er glaubte, daß es Aufgabe des Schriftstellers sei, diese Epiphanien mit äußerster Sorgfalt aufzuzeichnen, da sie selbst die zerbrechlichsten und flüchtigsten aller Momente seien.“ In: James Joyce: *Stephen der Held*. Frankfurt am Main 1972, S. 224.

²²² Vgl. ebd., S. 51f.; vgl. auch Huber: *Versuch einer Ankunft*. S.75. Das Lemma der Epiphanie fehlt zum Beispiel im geläufigen Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft und in *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*.

²²³ Vgl. Durzak: *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur*. S. 115ff. Dazu auch Bartmann: *Suche nach Zusammenhang*; Renner: *Peter Handke*; Frietsch: *Die Symbolik der Epiphanien in Peter Handkes Texten*. S. 15.

²²⁴ Durzak: *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur*. S. 115.

²²⁵ Vgl. Huber: *Versuch einer Ankunft*. S. 9.

Epiphanie in der Literatur. Bartmann hat seine Deutung des Epiphaniebegriffs bei Handke bereits vor Veröffentlichung seiner Werke im Jahr 1984 bekannt gemacht. Er hat damit den Grundstein für die Interpretation von Handkes Oeuvre unter der Perspektive der Epiphanie gelegt.²²⁶ Diese stellt einen zentralen Aspekt seiner Poetologie dar.

In Anlehnung an Karl Heinz Bohrer hat Bartmann die fundamentale epiphanische Form in Handkes Werk herausgearbeitet: Ein ästhetisches Ereignis widerfährt dem Subjekt in Handkes Texten plötzlich. Die wesentlichen Merkmale für diese Momente sind – außer ‚Plötzlichkeit‘ – ‚Präsenz‘ und die ‚Kategorien des Ereignisses‘. Als eine Voraussetzung für die Verwendung des Epiphanie-Begriffs führt Bachmann Bohrers Konzept des ‚Augenblicks‘ ein. Bohrer versteht den ‚Augenblick‘ so:

Der moderne Schriftsteller – sofern er nicht weltanschaulich abgeschirmt, das heißt ideologisch besetzt ist – hat überkommene Verständnismuster der Wirklichkeit jeweils schon hinter sich gelassen. Hofmannsthals ‚Augenblick‘ ist einer der ersten Belege für dieses negative, theoriefreie Ausgesetztsein des reflektierenden, aber von tradierten Sicherheiten abgesprengten modernen Künstlers. Die ‚Epiphanie‘ des ‚Augenblicks‘ ist ihm das einzig substantiell Gebliebene. Es ist nicht ‚symbolisch‘ interpretierbar, weist nicht über sich hinaus, sondern stellt umgekehrt jede Art von vorweggenommener Kontinuität in Frage.

Diese Verabsolutierung des ‚Jetzt‘ zum erscheinenden ‚Augenblick‘, zur poetologischen Struktur der ‚Epiphanie‘, ist durchgängig zu beobachten als ein Kennzeichen der modernen Literatur.²²⁷

In Anknüpfung an Bohrer und Eco, der Epiphanie gar als „epistemologische Metapher“²²⁸ begreift, bezeichnet Bartmann die Epiphanie und das radikalisierte Jetzt des anschaulichen Erkenntnismoments als Epochenspezifikum. Deswe-

²²⁶ Vgl. ebd.

²²⁷ Karl Heinz Bohrer: *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. München/Wien 1978, S. 353.

²²⁸ Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main 1977. S. 412-420.

gen vertritt Bartmann die Meinung, dass Epiphanie nicht von Joyce auf die deutsche Literatur übergegangen sei – obwohl es freilich eine Verbindung gebe –, dass sie vielmehr ein zeitgenössisches Strukturphänomen literarischer Texte sei, das auf die „Auflösung der Wahrnehmung“ seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zurückzuführen sei.²²⁹ Auch Theodore Ziolkowski stellt anhand von Hugo von Hofmannsthal's *Chandos-Brief* (1902), Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906), Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) fest, dass die Epiphanie neben dem Essay, dem inneren Monolog und dem Perspektivenwechsel ein geläufiges Verfahren der modernen Erzählkunst ist.²³⁰ Epiphanie soll sich Ziolkowski zufolge von ‚expressionistischer Vision‘ und ‚Proustscher Assoziationskunst‘ unterscheiden. Während die Vision über das Ding hinaus in die Zukunft und in die Ferne weise und Proust die Vergangenheit und bzw. deren Bedeutung heraufbeschwöre, befasse sich die Epiphanie mit dem vorhandenen Ding im gegenwärtigen Augenblick.²³¹ Mit Blick auf Joyce und einige deutsche Dichter wie Hofmannsthal, Musil und Rilke, weist Ziolkowski auf Folgendes hin:

[D]as Eigenartige an der Epiphanie besteht darin, daß das schauende Subjekt das Wesen des Objekts *objektiv* erkennt, wobei die Autonomie von Subjekt und Objekt bewahrt bleibt [...] In der Epiphanie steigert sich die faktische Wirklichkeit des Dinges zu metaphysischer Symbolhaftigkeit. Das Ding wird gleichsam aus seiner empirischen Starre zu poetischem Leben erweckt.²³²

Bartmann hat bereits darauf hingewiesen, dass dem Subjekt in Handkes Romanen bis zum Anfang der 80er Jahre die Erscheinung ‚widerfährt‘. Die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt werden in diesem Moment aufgehoben. Handkes

²²⁹ Bartmann: *Suche nach Zusammenhang*. S. 198.

²³⁰ Theodore Ziolkowski: „James Joyces Epiphanie und die Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 35, (4), S. 594 – S. 616. Hier S. 616.

²³¹ Vgl. ebd., S. 603.

²³² Ebd.

Epiphanie ist, so Bartmann, „ästhetische Utopie einer antizipierten Lebensform“.²³³ Sie ist der Wunsch nach den utopischen Zuständen, dass das Subjekt einen Zusammenhang zwischen sich und dem Objekt sucht, ohne das Fehlen des Zusammenhangs aufzuheben. Während Musils Roman zu einer Metatheorie mystischer Erfahrung neigt, sind Handkes Epiphanien nicht abstrakt und von einer Wunscherfahrung getragen.²³⁴ Die Konfliktlösung des Subjekts bei Handke findet in Momenten des Außersichseins und der Kontemplation statt.²³⁵ Der Zustand der Einheit übt seinen Einfluss auf den kontinuierlichen Zeitablauf aus, der dadurch aufgehoben wird. Handkes Bildphantasie ist also anders als Joyces Epiphanie-Auffassung, die in *Stephen der Held* (1944) zum Ausdruck kommt. Seine ‚andere Zeit‘ oder ‚wahre Empfindung‘ gehören zur kontemplativen Praxis der Epiphanie. Ihre Aspekte sind „Momenthaftigkeit, beliebige Objektwahl, Transformation von Wahrnehmung in Erscheinung, achrone Zeitlichkeit (‚Paradieszeit‘, ‚Elementarzeit‘, ‚andere Zeit‘) und plötzliche Erleuchtung“.²³⁶ Die Objekte, an denen oder durch die epiphanische Momente auftreten, sind bei Joyce beliebig. In Handkes Bildphantasien sind, so Bartmann, gewöhnlichster Gegenstand, Blickeinstellung und Strahlen geläufig.²³⁷ Mit Blick auf Joyce lässt sich die Epiphanie folgendermaßen definieren:

Die Epiphanie als ein Augenblick der Einsicht in die Struktur der Wirklichkeit, die zurückgreift hinter die vordergründige Realität und das Ding sein Wesen aus sich selbst erschließen läßt, die – indem sie Sprache wird – innerste Bewegung in den Rhythmus des Seins einschwingen läßt, gehört zu jenen Augenblicken, die als Ruhepunkte im modernen Roman die Spannungsbögen der epischen Bewegung tragen und die sich, herausgehoben aus der Zeitgebundenheit der Re-

²³³ Bartmann: *Suche nach Zusammenhang*. S. 196.

²³⁴ Vgl. ebd., S. 201.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 193.

²³⁶ Ebd., S. 196.

²³⁷ Vgl. ebd. S. 195.

alitätsebene, auf einer zeitunabhängigen Ebene vereinigen und in die Zeitlosigkeit der Unendlichkeit einmünden.²³⁸

Die hier erwähnte Metapher ‚einschwingen‘ lässt sich, Bartmann zufolge, an Handkes ‚Zypressenerlebnis‘ in *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972)²³⁹ erkennen. Es liegt auf der Hand, dass die ästhetischen Zustände nur im Moment des Außersichseins und der Kontemplation des Subjekts geschehen und dass in dem Moment der ästhetischen Einstellung auf Objekte dem Subjekt ein ‚Anderer‘ aufleuchtet, der keine substanzielle Größe ist, wobei diese Zustände nicht allein den Kopf, sondern auch den Körper des Subjekts betreffen.²⁴⁰ Ausnahmezustände von Körper und Bewusstsein lassen sich schon an Handkes erstem Werk *Die Hornissen* als ein wesentliches Merkmal erkennen. Bartmann merkt an, dass Handkes Epiphanie keine Epiphanie des Ästhetizismus ist. Aber es fällt ihm schwer, eine bessere Bezeichnung zu finden. Im *Versuch über die Müdigkeit* wird der Ausnahmezustand als ‚Müdigkeit‘ bezeichnet. Diese Art ‚müde zu sein‘ ist eine Art ästhetischer Erkenntniszustand, der sich von einer

²³⁸ Heinz Decker: „Der innere Monolog. Zur Analyse des ‚Ulysses‘“. In: *Akzente* 8 (1961), S. 104, zitiert nach Bartmann, S. 196.

²³⁹ In dem Text wird von der Vereinigung des Subjekts mit der Zypresse erzählt: „Auf einem kleinen Hügel stand in einiger Entfernung eine Zypresse. Ihre Zweige sahen in der Dämmerung noch fast kahl aus. Sie schwankte leicht hin und her, in einer Bewegung, die dem eigenen Atem glich. Ich vergaß sie wieder, aber während ich dann auch mich selber vergaß und nur noch hinausstarrte, rückte die Zypresse sanft schwankend mit jenem Atemzug näher und drang mir schließlich bis in die Brust hinein. Ich stand regungslos, die Ader im Kopf hörte auf zu schlagen, das Herz setzte aus. Ich atmete nicht mehr, die Haut starb ab, und mit einem willenlosen Wohlgefühl spürte ich, wie die Bewegung der Zypresse die Funktion des Atemzentrums übernahm, mich in sich mitschwanken ließ, sich von mir befreite, wie ich aufhörte, ein Widerstand zu sein, und endlich als Überzähliger aus ihrem sanften Spiel ausschied. Dann löste sich auch meine mörderhafte Ruhe, und ich fiel aufs Bett, schwach und angenehm faul. Wo ich war und wann ich woanders sein würde, alles war mir recht, die Zeit verging schnell. Schon war es Nacht, und schon klopfte Claire an die Tür, um mich abzuholen.“ In: Peter Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied*. Frankfurt am Main 1978, S. 95.

²⁴⁰ Bartmann: *Suche nach Zusammenhang*. S. 193f.

begriffslosen Erkenntnis im Lauf des Texts „zu einer poetischen Erkenntnistheorie des Schauens“²⁴¹ entwickelt. Bartmann bezeichnet die „Offenbarung und ästhetische Versenkung in Details, die an sich nicht ästhetische Aufmerksamkeit erregen“²⁴² als Merkmale der Epiphanie bei Handke. Insofern die Epiphanie die Einheit mit der Offenbarung begehrt, hat sie offensichtlich mystische Eigenschaften. Es ist dann nicht verwunderlich, wenn Literaturwissenschaftler von Handkes Ästhetik als „säkularisierte[r] Mystik“²⁴³ oder „Schriftmystik“²⁴⁴ sprechen. In einer Studie zur französischen Literatur wird Epiphanie folgendermaßen definiert:

[...] die plötzliche Erscheinung des Göttlichen vor dem geistigen Auge des Menschen. Die Konstanten in der Formulierung dieser Erfahrung sind die Betonung des überraschenden Augenblicks, die Hervorhebung des unfreiwilligen Charakters des Ereignisses, das Bild der überwältigenden Licht- oder Feuererscheinung, die Artikulation eines tiefen Glücksgefühls und die Vision einer dem Leben übergeordneten, sinnstiftenden Wahrheit. [...] Was auch immer die Ursache für die Epiphanie sein mag – ob übersinnliche Inspiration oder äußerer, sinnlicher Anreiz – sie ist im wesentlichen ein psychologisch-geistiges Erlebnis, das Dritten gegenüber nur an rhetorischen Merkmalen erkennbar ist: an der Verstrickung der sprachlichen Ausdrucksformen der Plötzlichkeit, des Augenblicks, des Lichtes, des Glücks und der Offenbarung zu einer textuellen Struktureinheit.²⁴⁵

Wie Günter Peters erläutert, ist die mystische bzw. religiöse Prägung des Begriffs in der literarischen Deutung zwar noch abzulesen, hält aber das literarische Konzept der Epiphanie aber gleichzeitig Distanz von einem visionären

²⁴¹ Ebd. S. 194.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Volker Graf: „Verwandlung und Bergung der Dinge in Gefahr“. Peter Handkes Kunstutopie (1985), S. 296, zitiert nach Huber, S. 77.

²⁴⁴ Vgl. Wagner-Egelhaaf: *Mystik der Moderne*. S. 172-207.

²⁴⁵ Zaiser: *Die Epiphanie in der französischen Literatur*. S. 370.

Bild.²⁴⁶ Die moderne Epiphanie bezieht sich mehr auf Mythos und Metaphysik, ist ein Ereignis in der Alltagswelt.²⁴⁷ Die Erscheinung eines Göttlichen im stehenden Jetzt des unendlichen Augenblicks oder die Vision einer dem Leben und der Sprache transzendenten Wahrheit sind, so Peters, nicht mehr das Anliegen, vielmehr geht es in der literarischen Epiphanie um „die sprachliche Realisation des Irdischen, das Hervortreten des Alltäglichen aus den Konventionen einer automatisierten Wahrnehmung und aus den Verdunkelungen einer Sprache, die, was die Dinge sind, verstellt statt eröffnet.“²⁴⁸ Peters erklärt Handkes Epiphanien als säkulare, objektive Ereignisse, die im Alltagsleben geschehen²⁴⁹ und betrachtet Epiphanie als die Reaktion der modernen Autoren auf die Krise der literarischen Tradition, die Hofmannsthal schon im *Chandos-Brief*²⁵⁰ verkündigt hat, mit einer Neufassung des eigentlich ästhetisch aufgeladenen Begriffs ‚Epiphanie‘.²⁵¹ Die Merkmale der modernen Prosa sind seines Erachtens „Fragmenthaftigkeit und Offenheit, Absage an den Totalitätsanspruch großer und geschlossener epischer Formen“²⁵². Aus der Epiphanie des Gegenstandes

²⁴⁶ Günter Peters: „Epiphanien des Alltäglichen. Methoden literarischer Realisation bei Joyce, Ponge und Handke.“ In: *Poetica* 30 (1998), S. 469-496. Hier S. 472f.

²⁴⁷ Vgl. ebd., S. 481.

²⁴⁸ Ebd., S. 473.

²⁴⁹ Vgl. auch Huber: *Versuch einer Ankunft*. S. 78.

²⁵⁰ In dem fiktionalen Brief beschreibt Philipp Lord Chandos an Francis Bacon seine Qual: „Mein Fall ist, in Kürze, dieser: es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgendetwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen“, denn: „Dies alles [die alltäglichen Gespräche – Y. J.] erschien mir so unbeweisbar, so lügenhaft, so löcherig wie nur möglich. [...] Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.“ In: Hugo von Hofmannsthal: *Der Brief des Lord Chandos*. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte. Hg. v. Mathias Mayer, Stuttgart 2000, S. 50, S. 52.

²⁵¹ Vgl. Peters: „Epiphanien des Alltäglichen“. S. 474.

²⁵² Vgl. ebd., S. 489.

möchten die modernen Autoren, u. a. Handke als ein Vertreter der deutschsprachigen Literatur, ihre Methode des Schreibens gewinnen.²⁵³

Obwohl Bohrer der Meinung ist, dass Epiphanie nicht symbolisch interpretiert werden kann, ordnet Wolfram Frietsch in Anknüpfung an Bartmann der Epiphanie in Handkes Texten eine kontinuierliche symbolische Bedeutung zu.²⁵⁴ Er versucht, die strukturellen Funktionen der Epiphanien in Handkes Werken, wie *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1974), *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975), *Die linkshändige Frau* (1976), *Langsame Heimkehr* (1979), *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980), *Kindergeschichte* (1981) und *Über die Dörfer* (1981) aufzuweisen. Auf Bartmann zurückgreifend fasst Frietsch den Begriff folgendermaßen zusammen: „Plötzlichkeit, körperliche Ekstase, mystische Identifikation, begriffslose Erkenntnis, verbunden mit der Fähigkeit der Schau und der Offenbarung“²⁵⁵. Die Epiphanie wird, so Frietsch, von Handke als Moment der Konfliktlösung verwendet, der „dem Protagonisten einen Zustand des Glücks, der Geborgenheit, der Verschmelzung bringt“²⁵⁶. Die Epiphanien bei Handke sind nach Frietsch nur scheinbar isoliert, sie nehmen keine Außenseiterstellung ein, sondern verknüpfen Handkes Texte eng miteinander.²⁵⁷ Die Epiphanie ist eine Zeit-Erfahrung und die enge Verflechtung von Epiphanie und Zeit das zentrale Merkmal der Handke'schen Epiphanie.²⁵⁸ Während Bartmann unter Epiphanie inhaltlich leere ekstatische Erlebnisse des Subjekts versteht, stimmt Frietsch zwar einerseits Bartmanns Auffassung zu, die keine unmittelbar erschließbare Bedeutung der Epiphanie sieht, glaubt aber andererseits, dass es in Bezug auf die Erlebnisse des Protagonisten in *Der*

²⁵³ Vgl. ebd., S. 474.

²⁵⁴ Vgl. Frietsch: *Die Symbolik der Epiphanien in Peter Handkes Texten*.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Vgl. ebd., S. 18.

²⁵⁸ Vgl. ebd., S. 15.

kurze Brief zum langen Abschied und *Die Stunde der wahren Empfindung* einer symbolischen Bedeutung der Epiphanie bedarf.²⁵⁹

Huber kritisiert Frietschs Methode dahingehend, dass er die tradierten Symbole direkt auf Handkes Texte übertrage, ohne die eigene Struktur seiner Texte zu berücksichtigen. Frietsch dürfe, so Huber, die Epiphanie nicht als allgemein ‚ästhetische Utopie‘, sondern als eigenständiges Phänomen betrachten. Die Epiphanie erstellt auf der Passagen- bzw. Motiv-Ebene den Zusammenhang zwischen Handkes Texten.²⁶⁰ Huber geht davon aus, dass die Epiphanien aus zwei Perspektiven, einer inhaltlichen und einer strukturellen, betrachtet werden können. Während die inhaltlichen Eigenschaften im Prinzip theologisch seien, sozusagen als eine Art ‚Präsenz eines göttlichen oder gottähnlichen Wesens mit einer bestimmten, im Christentum meist eschatologischen Botschaft, und zwar in einem für die jeweilige Religion spezifischen Symbol‘,²⁶¹ bestünden die strukturellen Merkmale in drei Punkten: in dem Erscheinen selbst, seiner Unvorhersehbarkeit und in der Plötzlichkeit des Erscheinens. Im Übrigen impliziert der Begriff der Epiphanie den des ‚Erscheinens von Licht‘.²⁶² Er deutet an, dass es einer Haltung des Subjekts bedürfe, einer unwillkürlichen Bereitschaft, da die Erscheinung plötzlich geschehe, nämlich während sich ‚das Bewusstsein im Stand-by-Betrieb‘ befinde.²⁶³ Huber ist der Auffassung, dass zwei Aspekte Handkes Literatur prägen, und zwar die Transzendenz des Gewohnten und die des Ichs. Handkes Antrieb sei das Bedürfnis nach Präsenz und nach Unmittelbarkeit.²⁶⁴ Huber betrachtet Handkes Epiphanie als Ausweg und als Ausblick des Lebens und der Kunst,²⁶⁵ weil der Autor sich gegen die in der In-

²⁵⁹ Vgl. ebd. S. 15f. Frietsch fragt hier, „warum sich der Protagonist des Kurzen Briefs am Mississippi geborgen fühlt; oder warum Keuschnig einen Glückszustand bei der Betrachtung der drei Dinge erfährt“.

²⁶⁰ Vgl. Huber: *Versuch einer Ankunft*. S. 78.

²⁶¹ Ebd., S. 76.

²⁶² Vgl. ebd.

²⁶³ Vgl. ebd.

²⁶⁴ Ebd., S. 77.

²⁶⁵ Vgl. Huber: *Versuch einer Ankunft*. S. 10.

formationsgesellschaft „standardisiert[e], präformiert[e] und oktroyiert[e]“²⁶⁶ Wahrnehmung wehre. Seine Ästhetik verfolge „die Rehabilitierung des authentischen Anblicks“.²⁶⁷ Handke schicke in seiner Literatur, die die herrschende, aber auf ‚weltlose‘ Begriffe gebrachte Weltanschauung dekonstruieren möchte, seine Protagonisten in die Entfremdung.

Bei aller Kontroverse im Detail wird dennoch deutlich, dass Epiphanie bei Handke ein bis heute relevantes Verfahren seines Erzählens ist und einen dominanten ästhetischen Aspekt seiner Poetologie ausmacht. Die Formen der Epiphanie bzw. der Weg zum Epiphanischen sind nicht festgelegt, vielmehr begegnet bei Handke das Subjekt der Epiphanie in unterschiedlicher Weise und unerwartet im alltäglichen Leben. Sie kann im Zustand der Müdigkeit zum Ausdruck kommen, an einem trivialen Ort, dem stillen Örtchen, erscheinen oder durch einen scheinbar unauffälligen Gegenstand, wie einen Pilz, ausgelöst werden. Die Objekte, an denen oder durch die die Epiphanie in den *Versuchen* hervorgerufen wird, sind für literarische Sujets eher ungewöhnlich, obwohl sie der Alltagswelt entstammen. Es wird im weiteren Verlauf der Arbeit untersucht werden, in welchem Zusammenhang die Epiphanie in Handkes *Versuchen* erscheint und welche poetologische Rolle sie spielt.

2.2.3 Autobiographisches/autofiktionales Schreiben

Es ist anerkannt, dass Handkes Werk, das keine Biographie im eigentlichen Sinne enthält, doch mehr oder weniger autobiographisch geprägt ist.²⁶⁸ Das lässt an sein Bekenntnis im programmatischen Essay *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* denken: „Es interessiert mich als Autor übrigens gar nicht, die Wirklichkeit zu zeigen oder zu bewältigen, sondern es geht mir darum, meine

²⁶⁶ Wolfgang Welsch: „Zur Aktualität des ästhetischen Denkens“. In: Ders.: *Ästhetisches Denken*. Stuttgart 1990, S. 41-78. Hier S. 63.

²⁶⁷ Vgl. Huber: *Versuch einer Ankunft*. S. 10.

²⁶⁸ Vgl. Wagner-Egelhaaf: „Peter Handke“. S. 279. Wagner-Egelhaaf weist auf, dass Handkes Werk stark autobiographisch geprägt ist und die Erfahrungen von Kindheit und Jugendzeit im Berlin der Nachkriegszeit und im ländlichen Kärnten in Österreich in seine Texte eingehe.

Wirklichkeit zu zeigen (wenn auch nicht zu bewältigen)“.²⁶⁹ In der Tat sind Autobiographien und Biographien in der Gegenwart sehr beliebt. Sie beschränken sich nicht auf die ‚großen‘ Persönlichkeiten, die das, was sie erlebt haben, schildern, sondern auch ‚einfache‘ und ‚kleine‘ Leute werden hinsichtlich ihrer Lebensgeschichte in den Medien befragt.²⁷⁰ Die Autobiographie erregt im Unterschied zur Biographie deswegen noch größere Aufmerksamkeit, weil in ihr das Subjekt, nämlich der Autobiograph bzw. die Autobiographin, sich selbst als Objekt des Schreibens darstellt. Die Autobiographie in der Moderne ist allerdings nicht mehr wie nach traditionellem Gattungsverständnis „paradigmatische[r] Ausdruck des autonomen Selbst als Souverän des Wissens von sich und seiner Welt“.²⁷¹ Die Definition, dass Autobiographie „ein prinzipiell nicht fiktionaler narrativer Text [ist], in dem das Leben des Autors in seiner Gesamtheit oder in Abschnitten retrospektiv geschildert wird“,²⁷² wird heute bezweifelt. Es stellt sich die Frage, ob die Leserin bzw. der Leser den Anspruch auf Darstellung der absoluten Wirklichkeit auch dann erhebt, wenn sie davon überzeugt sind, dass die Autobiographinnen und die Autobiographen ihre Lebensgeschichte authentisch wiederzugeben nicht in der Lage sind. In der jüngeren Autobiographie-Forschung wird gerade im Gegenteil festgestellt, dass sich jeder Ich- und Weltbezug als ein fiktionaler vollzieht und die Fiktion erst die autobiographische Realität produziert;²⁷³ denn die Erinnerungen als solche stellen keine Realität dar. Die erinnerte Realität ist nichts anderes als der „nachträgliche“ Effekt der Versuche des Subjekts, das Reale zu reorganisieren“.²⁷⁴ Auch

²⁶⁹ Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. S. 25.

²⁷⁰ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. 2., akt. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2005. S. 1.

²⁷¹ Almut Finck: *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*. Berlin 1999. S. 11.

²⁷² Esther Kraus: „Autobiografie“. In: Dieter Lamping: *Handbuch der literarischen Gattung*. Stuttgart 2009. S. 22-30. Hier S. 22.

²⁷³ Almut Finck: „Subjektivität und Geschichte in der Postmoderne. Christa Wolfs Kindheitsmuster“. In: Michaela Holdenried (Hg.): *Geschriebenes Leben*. Berlin 1995. S. 311-323; vgl. auch Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. S. 5.

²⁷⁴ Finck: „Subjektivität und Geschichte in der Postmoderne.“ S. 317.

das Subjekt konstituiert sich im Prozess der reorganisierenden Arbeit. In dem Sinne ist eine prinzipielle Unterscheidung zwischen realem Ereignis und dessen Erinnerung bzw. zwischen Realität und Fiktion nicht sinnvoll.²⁷⁵

Im Allgemeinen wird die ‚Autobiographie‘ als eine eigenständige Gattung betrachtet. Philippe Lejeune zum Beispiel definiert ‚Autobiographie‘ als „[r]ückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt“.²⁷⁶ Er geht davon aus, dass der Autobiographie eine Identität der Namen von Autor, Erzähler und Figur zugrunde liegt.²⁷⁷ In dem Sinne schließt nach Lejeune der Leser mit dem Autor einen ‚autobiographischen Pakt‘. Dieser spielt in der neueren Autobiographie-Forschung eine zentrale Rolle. Allerdings ist Lejeunes Autobiographie-Definition problematisch.²⁷⁸ Der belgisch-amerikanische Literaturtheoretiker Paul de Man stellt den Gattungsstatus der Autobiographie in Frage. Er weist zudem darauf hin, dass das Leben nicht die Autobiographie herstellt, sondern das autobiographische Vorhaben das Leben des Autobiographen bzw. der Autobiographin beeinflussen und hervorrufen kann.²⁷⁹ De Man hebt die unkritische Unterscheidung zwischen einer außersprachlichen Wirklichkeit und der sprachlichen Wirklichkeit des literarischen Texts auf. Somit mindert er den speziellen Anspruch der Autobiographie auf Wirklichkeit. Laut de Man ist Autobiographie eher eine Lese- oder Verstehensfigur, die gewissermaßen in allen Texten vorkommt.²⁸⁰ Die Autobiographie ist nach de Man eine ‚Redefigur‘, die auf die rhetorische

²⁷⁵ Vgl. ebd., S. 316f.

²⁷⁶ Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer/Dieter Hornig. Frankfurt am Main 1994. S. 14.

²⁷⁷ Vgl. ebd., S. 25.

²⁷⁸ Hierzu Näheres bei Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. S. 6f.

²⁷⁹ Vgl. Paul de Man: „Autobiographie als Maskenspiel“. In: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Hg. v. Christoph Menke. Aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius. Frankfurt am Main 1993. S. 131-146. Hier S. 132f. Vgl. auch: Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. S. 8.

²⁸⁰ Vgl. De Man: „Autobiographie als Maskenspiel“. S. 134.

Figürlichkeit, und zwar die räumliche Anordnung der sprachlichen Elemente, hinweist.²⁸¹

Vor diesem Hintergrund wird der Begriff ‚Autofiktion‘ zum ersten Mal vom französischen Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Serge Doubrovsky mit seinem Roman *Fils* (1977) zur Diskussion gestellt.²⁸² Er definiert Autofiktion als „Fiktion strikt realer Ereignisse und Fakten“.²⁸³ Frank Zipfel versteht unter dem Begriff ‚Autofiktion‘ einen Text, in dem

eine Figur, die eindeutig als der Autor erkennbar ist (durch den gleichen Namen oder eine unverkennbare Ableitung davon, durch Lebensdaten oder die Erwähnung vorheriger Werke), in einer offensichtlich (durch paratextuelle Gattungszuordnung oder fiktionsspezifische Erzählweisen) als fiktional gekennzeichneten Erzählung auftritt²⁸⁴.

Die zwei zentralen Punkte, Bezüge auf den Autor und fiktionale Textform, machen den Kernpunkt der Definition für Autofiktion aus. Die sich eigentlich gegenseitig ausschließenden Kategorien, ‚Faktualität‘ und ‚Fiktionalität‘, werden deswegen im Begriff ‚Autofiktion‘ in einen Zusammenhang gebracht. Autofiktion bezeichnet eigentlich unterschiedliche „Mischungszustände“ zwischen ‚Fiktion‘ und ‚Autobiographie“²⁸⁵. Das Spektrum des Begriffs lässt verschiedene gattungstheoretische Konzepte entstehen. Er reicht von ‚Autofiktion‘ als einem weiten, nicht klar dargestellten Bereich der Literatur bis zur ‚Autofikti-

²⁸¹ Vgl. Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. S. 16.

²⁸² Vgl. Wagner-Egelhaaf: „Was ist Auto(r)fiktion?“ In: Ders. (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarisches Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld 2013, S. 9.

²⁸³ Serge Doubrovsky: „Nah am Text“. In: Alfonso de Toro/Claudia Gronemann (Hg.): *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Zürich/ New York 2004, S. 117-127. Hier S. 117.

²⁸⁴ Frank Zipfel: „Autofiktion“. In: Dieter Lamping u.a. (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart 2009. S. 31-36. Hier S. 31.

²⁸⁵ Wagner-Egelhaaf (Hg.): „Was ist Auto(r)fiktion?“ S. 9.

on‘ als einer streng definierten Gattung.²⁸⁶ Zipfel fasst die verschiedenen Konzepte in drei Kategorien zusammen: Erstens wird der erste Bestandteil der ‚Autofiktion‘ hervorgehoben. Sie ist eine besondere Art des autobiographischen Schreibens. Zweitens wird der zweite Bestandteil der ‚Autofiktion‘ betont. Sie beinhaltet eine besondere Art des fiktionalen Erzählens. Drittens wird die Kombination der zwei Teile des Begriffs näher betrachtet. In allen drei Verwirklichungsformen der Autofiktion wird die Rolle des Autors bzw. sein Verhältnis zum Werk in den Mittelpunkt gerückt. Die Instanz des Autors wird im Unterschied zu Autobiographien ausdrücklich nicht mehr zwingend als ein stringentes Referenzsubjekt des Erzählten angesehen. In der ersten Form kann der Autor seine Lebensgeschichte schreiben, ohne den Anspruch auf Wirklichkeitsdarstellung zu erheben. Diese Art autofiktionalen Schreibens ist, wie Jacques Lecarme/Éliane Lecarme-Tabone formulieren, „entfesselte Autobiografie“.²⁸⁷ Diese Charakterisierung trifft für Doubrovskys Roman *Fils* zu. In der zweiten Form ist der Autor eine Figur in der fiktionalen Welt der Diegese, wie sie Genette versteht, und trägt den gleichen Namen wie der Autor oder teilt einige Persönlichkeitsmerkmale mit dem Autor. Nach der dritten Form ist Autofiktion eher als eine Textform mit Ambiguität zu sehen. Nach Darrieussecq kann die Leserin bzw. der Leser hier nicht entscheiden, ob es um eine autobiographische oder um eine fiktionale Erzählung geht. Die phantastische Erzählung im Sinne von Autofiktion ist auszuschließen, weil sie die Leserin bzw. den Leser nicht hinsichtlich des Wahrheitsgehalts verunsichert. Aufgrund der drei Kategorien erzielen die autofiktionalen Formen eine große Vielfalt. Autofiktion hat also eine poetologische Funktion und stellt die Gattungsgrenzen mit ihrer Ambiguität in Frage.²⁸⁸

In der Gegenwartsliteratur werden Autobiographisches und Fiktionales häufig verbunden. Diese Verbindung kann als konstituierendes Merkmal der Autofiktion angesehen werden.²⁸⁹ Handkes Schreiben, vor allem seit den sieb-

²⁸⁶ Vgl. Zipfel: „Autofiktion“. S. 31.

²⁸⁷ Lecarme/Lecarme-Tabone: *L'autobiographie*. Zitiert nach Zipfel: „Autofiktion“. S. 32.

²⁸⁸ Vgl. Zipfel: „Autofiktion“. S. 36.

²⁸⁹ Vgl. Wagner-Egelhaaf: „Was ist Auto(r)fiktion?“. S. 12.

ziger Jahren, ist immer autobiographischer und philosophischer geworden.²⁹⁰ Wie oben erwähnt, trägt keiner seiner Texte als Paratext die Bezeichnung Autobiographie, aber das Autobiographische, oder – wahrscheinlich zutreffender – das Autofiktionale ruft die autobiographische Lesart ständig hervor. In den *Versuchen* trägt die Erinnerung bzw. die Schilderung des Erinnerten zu einer autofiktionalen Lesart wesentlich bei. Der Vorgang des Erinnerns und die Rolle des Gedächtnisses sind Martina Wagner-Egelhaaf zufolge in der autobiographischen Selbstvergegenwärtigung offensichtlich von großer Bedeutung. Sie weist darauf hin, dass das Erinnern ein auffallendes Forschungsthema geworden ist, besonders seit Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (1913-1927). Damit sei auch das Vermögen des Gedächtnisses in der jüngeren Zeit in den Blick der Forschung geraten. Bei der Erinnerung- bzw. Gedächtnisforschung geht es darum, so Wagner-Egelhaaf, „in welcher Art und Weise die Erinnerung und das Gedächtnis in der sprachlichen Verfasstheit die Bedeutungen produzieren“²⁹¹. In den *Versuchen* werden Vergangenheit und Erinnerung mit dem Erzählen formal und inhaltlich verbunden. Die Erinnerung bildet die Basis für die antithetische Struktur der *Versuche*. Schon in der Autobiographie ist die Erinnerung problematisch, weil der oder die sich Erinnernde dazu neigt, sich selbst und dem eigenen Leben gegenüber eine unkritische Haltung einzunehmen; aber wenn man Beschreibungen aus der Erinnerung näher betrachtet, merkt man, dass die Erinnerung in der Tat eine ambivalente zeitliche Situation hervorbringt. Obwohl Erinnerungssätze vorgeben, eine vergangene Tatsache zu bezeichnen, referieren sie vorrangig auf die gegenwärtige, die erinnernde Redesituation.²⁹² Insofern ist das ‚Ich‘ in der Autobiographie ebenso problematisch. Einerseits bezeichnet das Pronomen eine Instanz, die schreibt oder erzählt,

²⁹⁰ Vgl. Barth: *Lebenskunst im Alltag*. S. 56.

²⁹¹ Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. S. 12. Erinnerung und Gedächtnis sind Wagner-Egelhaaf zufolge zwei zu unterscheidende Begriffe. Während Erinnern einen konstitutiven Prozess bezeichnet, kennzeichnet das Gedächtnis oft ein mechanisches Vermögen, das mit der Vorstellung der geistlosen Reproduktion gleichgesetzt wird. In rhetorischer Hinsicht ist die Gedächtnisperspektive aber ergiebig. In der vorliegenden Arbeit wird vor allem die konstituierende Funktion des Erinnerns und dessen Wechselwirkung mit dem Erzählen untersucht.

²⁹² Vgl. ebd., S. 12f.

andererseits weist es auf das erinnerte Ich hin.²⁹³ Die zwei ‚Ichs‘ und die autobiographischen Sätze öffnen den Spalt zwischen Performanz und Referenz. Die autobiographische Erinnerung ist insofern die Rekonstruktion bzw. Konstruktion des Lebens eines Autobiographen bzw. einer Autobiographin. So ist „Erinnerung nicht als Nachinnenholen eines einstmals innen Gewesenen, im Verlauf des Lebens aber der Innerlichkeit Entschwundenen, will sagen Vergesenen, sondern Er-innerung als Geste der Verinnerung eines (so) niemals innen Gewesenen.“²⁹⁴ Der sprachlich mediale Prozess der Erinnerung wird in den *Versuchen* zum wichtigen Konstitutionselement der autobiographischen Fiktionalität. Einerseits treibt das Erinnern den narrativen Akt voran, andererseits beeinflusst das Erzählen wiederum das Erinnern. Das Erinnern steht also mit dem Erzählen in Wechselbeziehung. Es werden in den *Versuchen* zwei Ichs entworfen, so im *Versuch über die Müdigkeit* und im *Versuch über den Stillen Ort*, wo die beiden als ‚Alter Egos‘ oder als Doppelgänger vorkommen. Eine enge Verbindung zwischen der Erzählinstanz und der Figur wird im *Versuch über den Pilznarren* hergestellt. Es geht bei Handke mit der Erinnerung nicht um Vergangenheitsbewältigung, sondern um die Rekonstruktion einer ontologischen Ästhetik.²⁹⁵

Die autobiographische bzw. autofiktionale Konstruktion und der sprachliche Prozess der Erinnerung ereignen sich bei Handke hauptsächlich in der Schrift. Jacques Derrida wertet in seinem Werk *De la grammatologie* (1967) die Schrift gegenüber dem Sprechen auf und vertritt eine Gegenthese zum Logozentrismus. In der Setzung der Schriftzeichen gehe es um die gleichzeitige Bedeutungssetzung (Konstruktion) und Bedeutungszerstörung (Dekonstruktion). Es liege somit offen zu Tage, dass das sprachliche Zeichen mit sich selbst nicht identisch sei, vielmehr einen Prozess dauernder Umcodierung erfahre.²⁹⁶

²⁹³ Vgl. ebd., S. 11.

²⁹⁴ Ebd., S. 13.

²⁹⁵ Vgl. Huber: *Versuch einer Ankunft*. S. 11.

²⁹⁶ Vgl. Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. S. 15f.

Die ‚différance‘ ist für Derrida „weder ein Wort noch ein Begriff“.²⁹⁷ Sie ist nur eine Bezeichnung für die Bewegung, die selbst nicht mehr präsent sein, sondern nur indirekt über ihre Produkte zum Vorschein kommen kann.²⁹⁸ Différance ist das, „was die Gegenwärtigung des gegenwärtig Seienden ermöglicht“.²⁹⁹ Obwohl Derridas Ansatz umstritten ist, ergibt sich daraus ein stärkeres Bewusstsein für die Materialität der literarischen Texte. Die materiale Form eines Texts, wie Länge, Kapiteleinteilung, Anordnung der Abschnitte, Schriftbild, usw. ist nicht nur Beigabe des Inhalts, vielmehr lässt sie den Inhalt erst aus sich entwickeln und ihn dann im Bewegungsprozess des Texts wieder unwirksam werden. Vor diesem Hintergrund geht es, wenn man Derridas These folgt, in der Autobiographie um die ‚Schrift‘. Autobiographie ist „geschriebenes Leben“, nicht „be-schriebenes“ Leben.³⁰⁰ In der Autobiographie, die keinesfalls auf die subjektive Perspektive verzichtet, ist vor allem zu untersuchen, wie das autobiographische Ich seine Äußerungsformen rhetorisch beschreibt und die konstitutive sprachliche Verfasstheit von Individualität und Subjektivität wahrnehmen lässt. So wird auch die Frage der Autorschaft in die Autobiographie-Forschung miteinbezogen. Das Schreiben hat sich, nach Foucault, „heute vom Thema des Ausdrucks befreit“.³⁰¹ Es sei:

nur auf sich selbst bezogen und doch ist es nicht in der Form der Innerlichkeit gefangen: Es fällt mit seiner entfalteten Äußerlichkeit zusammen. Dies bedeutet, dass Schreiben [„écriture“] ein Spiel von

²⁹⁷ Jacques Derrida: „Die différance“. In: Peter Engelmann (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart 2007, S. 76-113. Hier S. 82.

²⁹⁸ Vgl. Christine Weber: *Philosophien der Differenz zwischen Sprache und Schrift. Affinität und Divergenz im Denken Lyotards und Derridas*. Essen 2009. S. 56.

²⁹⁹ Bernhard Taureck: *Philosophie im 20. Jahrhundert*. Hamburg 1988. S. 85.

³⁰⁰ Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. S. 17.

³⁰¹ Foucault: „Was ist ein Autor?“ S. 203.

Zeichen ist, das sich weniger am bedeuteten Inhalt [„signifié“] als an der Natur des Bedeutenden [„signifiant“] ausrichtet.³⁰²

Im Schreiben, so heißt es bei Foucault, spielt der Ausdruck oder die Verherrlichung der Geste des Schreibens keine wichtige Rolle, vielmehr geht es um die „Öffnung eines Raumes, in dem das schreibende Subjekt unablässig verschwindet“³⁰³. Doubrovsky stellt fest, dass die Autofiktion Licht auf das Leben des Autors werfen kann. Seine Feststellung kann insofern als Merkmal der Autofiktion angesehen werden, als das Leben im Licht des Texts wahrzunehmen und die Produktion des Texts, das Schreiben, ein Teil des beschriebenen Lebens ist.³⁰⁴ In den *Versuchen* wird der Schreibprozess bzw. das Problem des Schreibens konsequent thematisiert. Über das Schreiben als Thema schreibt Handke in *Phantasien der Wiederholung*: „Zur Besinnung komme ich nur im Schreiben; nicht im Reden.“³⁰⁵ Dies kann so verstanden werden, dass der Autor im Schreiben besser als in einem Gespräch in Ruhe seine Worte bzw. Wortwahl bedenken kann. Die „visuell-visionäre Vermitteltheit der Schrift“³⁰⁶ veranlasst ihn, sich zu besinnen. Wagner-Egelhaaf vertritt die Meinung, dass die Schrift nicht nur Besinnung, sondern in ihrer Materialität sinnliche Erfahrung sei. Sie weist darauf hin, dass Handke in seinem Roman *Die Wiederholung* im Prozess des Schreibens eine mystische Schriftkonzeption zu erkennen gebe, und zwar die ideale Subjektkonstitution. Gemeint ist, dass die Schrift nicht nur das Material des Texts, sondern auch als solches zugleich das den Text produzierende Subjekt konstituiert.³⁰⁷

In diesem Zusammenhang sei auch auf einen weiteren Begriff bei Handke hingewiesen: Wiederholung. Der Roman *Die Wiederholung* ist, so Wagner-

³⁰² Ebd. Dazu vgl. auch: Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. S. 16.

³⁰³ Foucault: „Was ist ein Autor?“. S. 203.

³⁰⁴ Vgl. Wagner-Egelhaaf: „Was ist Auto(r)fiktion?“. S. 12.

³⁰⁵ Handke: *Phantasien der Wiederholung*. S. 28.

³⁰⁶ Wagner-Egelhaaf: *Mystik der Moderne*. S. 189. Bezüglich Handkes *Die Wiederholung* (1986) untersucht Wagner-Egelhaaf die Funktionen der Schrift in Handkes Werk.

³⁰⁷ Vgl. ebd., S. 190-193.

Egelhaaf, als eine Antwort auf Sören Kierkegaard zu begreifen.³⁰⁸ Wie für Kierkegaard habe die Wiederholung bei Handke einen ähnlichen Stellenwert wie die Erinnerung bei den Griechen, nämlich eine Erkenntnisfunktion.³⁰⁹ Der Unterschied besteht darin, dass sich die Wiederholung weiterführend ereignet und die Erinnerung retrospektiv geschieht. Handke betrachtet das Erzählen und Schreiben als Möglichkeit der Wiederholung, weil die Wiederholung nur „im Nachziehen und Umreißen“³¹⁰ möglich sei. Seines Erachtens ist die Schrift ungeschlossen. In der *Geschichte des Bleistifts* (1985) heißt es: „Nur keine endgültige Schrift! Immer nur Nachschrift um Nachschrift.“³¹¹ Erzählen und Schreiben werden also für Handke zum transzendenten Akt der sinnstiftenden Vergegenwärtigung. In den *Versuchen* wird Schreiben zusammen mit Erzählen thematisiert, vor allem im *Versuch über den Stillen Ort*. Hier hat der Autor bewusst und nicht aus Unachtsamkeit den ‚Stillen Ort‘ im Titel mit einem großgeschriebenen ‚S‘ versehen. Somit wird der *Stille Ort* nicht nur als eine Bezeichnung benutzt, die sich auf einen bestimmten Ort bezieht. Vielmehr hat er die Funktion, performative Handlungen hervorzurufen. Austin spricht hierbei von illokutionärer Kraft der Äußerung.

Zusammen mit der Reflexion von Schrift und Sprache geht bei Handke seine Erinnerung einher, die das Erzählen beeinflusst und motiviert. Seine Existenz als Autor, seine alltäglichen Probleme und Begegnungen und seine Erinnerung an die Kindheit und Jugendzeit dienen ihm durchweg als Stoff für seine Erzählkunst. Das autobiographische bzw. autofiktionale Schreiben ist für Handke ein von Anfang an konsequent benutztes Verfahren.

³⁰⁸ Vgl. ebd., S. 201. Kierkegaard fragt in seiner *Die Wiederholung* nach den Möglichkeiten der Wiederholung, die er als philosophische Kategorie betrachtet.

³⁰⁹ Ebd.

³¹⁰ Peter Handke: *Die Wiederholung*. Frankfurt am Main 1986. S. 202. Außerdem heißt es am Schluss der *Wiederholung*: „Erzählung, wiederhole, das heißt, erneuere; immer neu hinauschiebend eine Entscheidung, welche nicht sein darf“. S. 333.

³¹¹ Peter Handke: *Die Geschichte des Bleistifts*. Frankfurt am Main 1985. S. 226.

2.3 ‚Versuch‘ als Gattung bzw. Form?

Das Wort ‚Versuch‘ ist die deutsche Übersetzung des französischen Wortes ‚essai‘ bzw. des englischen ‚essay‘. Es wurde bis zum Ende des 18. Jahrhunderts als Titelbezeichnung für eine Textform, die eine Art wissenschaftliches Arbeiten mit unterschiedlicher Qualität darstellt, benutzt.³¹² Handke bezeichnet die Form seiner fünf Texte als *Versuch*, ergänzt sie aber meistens durch einen Untertitel als Paratext³¹³. Beispielsweise ist der *Versuch über den Pilznarren* mit dem Untertitel *Eine Geschichte für sich* versehen, *Versuch über die Juicebox* mit *Eine Erzählung* und *Versuch über den geglückten Tag* mit *Ein Wintertraum*. Es scheint, dass der Autor unter *Versuch* keine Gattungsform, sondern nur Titelbezeichnungen versteht. Jedoch werden nicht alle *Versuche* mit Untertiteln bzw. Paratexten versehen. Im *Versuch über die Müdigkeit* und beim *Versuch über den Stillen Ort* werden keine Ergänzungen vorgenommen. Man stellt sich daher die Frage, was für eine Form der *Versuch* ist und wie man diese definieren kann. Ist der *Versuch* eine Geschichte, eine Erzählung oder ein Traumbericht? Haben Handkes ‚Versuche‘ etwas mit der Form des ‚Essays‘ zu tun? Warum präsentieren die *Versuche* verschiedene Formen? Was also ist eigentlich der ‚Versuch‘ bei Handke?

Da ‚Versuch‘ in den genannten Titeln auftaucht und wohl mit ‚say‘ konnotiert werden soll, ist es notwendig, diesen letzteren Begriff näher zu

³¹² Heinz Schlaffer: „Essay“. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3., neubearb. Aufl., Band I. Berlin 1997, S. 522; vgl. auch: Gerhard Haas: *Essay*. Stuttgart 1969. S. 19f. Zu nennen sind beispielsweise Johann Heyns *Versuch einer Betrachtung über die Cometen, die Sündflut und das Vorspiel des Jüngsten Gerichts*, Johann Nicolaus Meinhards *Versuch über die Italiänischen Dichter* oder Winckelmanns *Versuch einer Allegorie*. Die Titel der genannten Texte implizieren bereits eine Art Unsagbarkeit und Unzulänglichkeit der Sujets.

³¹³ Diesen Begriff hat Genette 1982 in die Literaturwissenschaft eingeführt und bezeichnet damit die Texte, die sich in der Umgebung eines Texts finden oder ihn in bestimmtem Kontext bei der Veröffentlichung begleiten. Beispiele sind Titel, Untertitel, Zwischentitel, Motto, die Angabe des Autorennamens, der Klappentext usw. Vgl. Bernd Auerochs: „Paratext“. In: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart/Weimar 2007, S. 571.

betrachten.³¹⁴ Um es vorab zu sagen: Eine allgemein akzeptierte Definition gibt es nicht. Essay wird sowohl in der Philosophie als auch in der Literaturwissenschaft auf verschiedene Weise und zum Teil auch auf widersprüchliche Art definiert. Der Begriff hat offensichtlich eine ambivalente Stellung zwischen Literatur bzw. Literaturkritik und Philosophie.³¹⁵ Bereits der etymologische Ursprung des Wortes ‚Essay‘ lässt eine gewisse Unbestimmtheit des Begriffs erkennen. Das französische ‚essai‘ ist vom spätlateinischen (12. Jh.) ‚exagium‘, das ‚wägen‘, ‚Gewicht‘, ‚Gewichtmaß‘³¹⁶ bedeutet, abzuleiten. Es enthält die Bedeutung von ‚Überprüfung, Verifizierung, Experiment (essai de laboratoire), Versuch, Probelauf‘ oder ‚literarisches Prosawerk von sehr freier Gestaltung, das eine Thematik behandelt, ohne sie zu erschöpfen, oder verschiedene Artikel miteinander verknüpft‘.³¹⁷ In der Definition klingt schon an, dass der Essay keine eigenständige Gattung, sondern ein Sammelbegriff ist. In der Neuzeit wird die Textsorte des Essays erstmals durch den französischen Politiker und Denker Michel de Montaigne nach Erscheinen seiner *Essais* (1580)³¹⁸ bekannt und verbreitet. Montaigne versteht den Begriff metaphorisch als Kostproben

³¹⁴ Ebd., S. 523.

³¹⁵ Vgl. Peter V. Zima: *Essay/Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne*, Würzburg 2012, S. 1. Jean-Paul Sartre hat zum Beispiel sowohl philosophische Essays, unter anderem *Die Transzendenz des Ego* (1936/1937), als auch literaturtheoretische Essays, unter anderem *Was ist Literatur?* (1981) verfasst; vgl.: Irmgard Schweikle/Kai Kauffmann: ‚Essay‘. In: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart/Weimar 2007, S. 210-211. Hier S. 210. Philosophen wie Georg Lukács, Theodor W. Adorno und Max Bense und Literaturhistoriker wie Harald Hass und Ludwig Rohner haben versucht, den Begriff zu definieren.

³¹⁶ Gerhard Haas: *Essay*. Stuttgart 1969, S. 1; vgl. auch Birgit Nübel: *Robert Musil. Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*. Berlin/New York 2006, S. 15.

³¹⁷ Definition aus *Petit Robert*, zitiert nach Zima: *Essay/Essayismus*. S. 5.

³¹⁸ Michel Eyquem Seigneur de Montaignes (1533-1592) *Essais* sind 1580 in zwei Büchern erschienen, 1588 wurde ein drittes Buch ergänzt. Eine dritte Fassung, die von Montaigne selbst korrigiert, kommentiert und fortgeschrieben wurde, wurde 1595 postum herausgegeben. Vgl. Nübel: *Robert Musil*. S. 15.

seines Geistes und im literarischen Sinne als Stilübung und Entwurf.³¹⁹ Bei ihm ist der Essay ein Ausdruck seiner philosophischen Lebenshaltung, die sich in der *Kunst des Fragens* ausdrückt, insoweit verschiedene Aspekte der jeweils behandelten Sache berücksichtigen soll und sich dann aber bewusst wird, dass endgültige Antworten kaum gefunden werden können. In Bezug auf den tastenden Charakter des Essays betrachtet Montaigne seine *Essais* mehr als methodischen denn als literarischen Begriff für seine unmethodische Denk- und Schreibweise und vergleicht ihn mit einem Spaziergang.³²⁰ Für Montaigne ist die Bewegung relevanter als das Erreichen eines Ziels; *Essais* sind mehr ein Prozess als ein Resultat des Nachdenkens.³²¹ Als literarischer Begriff wird ‚Essay‘ erst durch Montaignes Nachahmer benutzt. Vor allem ist hierbei der englische Philosoph und Wissenschaftler Francis Bacon zu nennen. Bacon verwendet diese Bezeichnung für seine philosophischen Betrachtungen, die einem Traktat gemäß eine systematische, auf Objektivität zielende Methode aufweisen.³²² Die beiden Verwender des Essay-Begriffs haben den Grundstein für die uneinheitliche Form gelegt. Ludwig Rohner stellt dazu fest, dass Montaigne und Bacon „bereits in den Anfängen der Gattung zwei entgegengesetzte Möglichkeiten des Essays realisiert haben. Vereinfachend lässt sich sagen: auf Montaigne geht das ‚Essayistische‘ als schriftstellerische Haltung, auf Bacon der ‚Essay‘ als geschlossene literarische Kunstform zurück.“³²³ Durch Bacons *Essays* ist die Form des Essays in England weiter entwickelt worden. Im 19. Jahrhundert gibt es in den westlichen Ländern einen neuen Aufschwung der Kunstform. Obwohl diese Form des Schreibens bereits in der Antike bei Plutarch, Cicero oder Horaz zu finden ist,³²⁴ und es in Deutschland im 18. Jahrhundert

³¹⁹ Vgl. Schlaffer: „Essay“. S. 522.

³²⁰ Vgl. ebd., S. 523.

³²¹ Ebd.

³²² Schweikle/Kauffmann: „Essay“. S. 210.

³²³ Ludwig Rohner: *Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung*. Neuwied/Berlin 1966, S. 60; vgl. Nübel: *Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*. S. 22. Nübel gibt einen Überblick über die Problematik der Definition des Begriffs.

³²⁴ Schweikle/Kauffmann: „Essay“. S. 210.

Autoren gibt, die dem Essay sehr nahe stehen, wird dieser Begriff in Deutschland bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts dennoch fast nie benutzt.³²⁵ Erst 1859 wird er von Herman Grimm in die deutsche Literatur eingeführt, ist dort allerdings verzögert rezipiert worden.³²⁶ Um 1900 ist der Essay eine bevorzugte Textform der Kulturkritik³²⁷ und um die Jahrhundertwende erlebt er eine hohe Aktualität³²⁸. Doch wird er in der deutschen Kultur nicht ohne Probleme eingeführt, weil er nach gängiger Auffassung den strengen deutschen Vorstellungen über Wissenschaftlichkeit und autonome Dichtung widerspricht. Von daher ist der Begriff *Essay* im deutschsprachigen Raum „ebenso inflationär wie umstritten“³²⁹ geblieben. Festzustellen ist: Aus den zahllosen Reflexionen hat sich keine allgemein gültige Definition herauskristallisiert.

Die Form des Essays, wie Theodor W. Adorno in seinem für die Essay-Forschung unverzichtbaren Essay *Der Essay als Form* demonstriert hat, ist auffällig und undefinierbar. Adorno zufolge ist sie nicht klar – wie etwa ihre „Schwester“,³³⁰ die Dichtung – klar von Wissenschaft, Moral und Kunst zu unterscheiden. Heinz Schlaffer erkennt im Essay „eine Prosaform, in der ein Autor seine reflektierte Erfahrung in freiem, verständlichem Stil mitteilt“.³³¹ Seines Erachtens ist der Essay ein literarischer Prosatext, aber kein Text in der literarischen Form im engeren Sinne. Auch Christian Schärf richtet seine Auf-

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Vgl. Schlaffer: „Essay“. S. 524. Zur Entwicklung des Essays in Deutschland hat Nietzsche mit seiner Kritik am bildungsbürgerlichen Behagen die Essayistik des 19. Jahrhundert hoffähig gemacht und mit seinem polemischen poetischen und prophetischen Stil die Essayistik des 20. Jahrhundert befördert.

³²⁷ Schweikle/Kauffmann: „Essay“. S. 210; vgl. auch: Nübel: *Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*. Berlin/New York 2006, S. 14.

³²⁸ Vgl. Christian Schärf: *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno*. Göttingen 1999, S. 15.

³²⁹ Nübel: *Robert Musil*. S. 15.

³³⁰ Vgl. Theodor W. Adorno: „Der Essay als Form“ (1958). In: Ludwig Rohner: *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten*. Band I. Essays avant la lettre. München 1972. S. 61 – S. 83. Hier S. 61.

³³¹ Schlaffer: „Essay“. S. 522f.

merksamkeit auf die Form des Essays. Er versteht unter Essay „eine literarische Form der nicht-fiktionalen Prosa von überschaubarer Länge, in der ein frei gewähltes Thema in offenem Stil und allgemein verständlicher Sprache behandelt wird“³³². Dietmar Goltschnigg definiert den Essay als eine Gattung nicht-fiktionaler, meist kultur- und zivilisationskritischer Kunstprosa.³³³ In diesen Beiträgen wird die Textform *Essay* aus verschiedenen Perspektiven betrachtet, und zwar auf der formalen Ebene hinsichtlich Form und Länge, auf der inhaltlichen Ebene bezüglich Stil, Sprache und Thema. Gemeinsam ist ihnen die Ansicht, dass der Essay kein fiktionaler Text sei und dennoch die literarische Form der Prosa habe. Die Frage ist, wie der Essay die beiden unterschiedlichen Formen verbindet und welche Zwischenstellung er einnimmt.³³⁴ Die ‚offene Form‘ und der ‚freie Stil‘ sind für die Unbestimmtheit des Essays und dessen verschiedene Spielarten charakteristisch. Trotzdem werden oft ‚Umfang‘ und ‚Thema‘ als zwei wichtige Kriterien für eine Definition in Betracht gezogen. Während die einen im Seitenumfang ein wichtiges Merkmal des Essays erkennen, ist für die anderen der zeitliche Umfang von Belang. Schärf spricht von ‚überschaubarer Länge‘, Ludwig Rohner hat den Umfang des Essays als Umfang eines Zeitungsbogens im Auge.³³⁵ Dieter Bachmann findet einen Umfang von fünf bis dreißig Seiten und Schlaffer einen solchen von 20 bis 30 Seiten passend. Was die Dauer eines Essays anbelangt, versteht Klaus Günther Just diese als die Länge eines einstündigen Vortrags; ähnlich ist René Pfammatter der Meinung, dass ein Essay die ‚Länge einer Sitzung‘ haben solle. Ein Essay solle, so Bruno Berger, wie eine Zugfahrt maximal drei bis vier Stunden dau-

³³² Christian Schärf: „Essay“. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart 2009, S. 224.

³³³ Dietmar Goltschnigg: „Essay“. In: Horst Brunner/Rainer Moritz (Hg.): *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Berlin 2006, S. 106-108. Hier S. 106.

³³⁴ Mit Blick auf diese Frage untersucht zum Beispiel Nübel den Essayismus in Musils Werk. Vgl. Nübel: *Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*. S. 28.

³³⁵ Rohner: *Der deutsche Essay* (1966). S. 348. „Der Umfang erklärt sich also publikationstechnisch. Die meisten Essays sind ursprünglich in Zeitschriften erschienen.“; vgl. auch, Nübel: *Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*. S. 18.

ern.³³⁶ Diese unterschiedlichen Ansätze machen deutlich, dass die quantitative Bestimmungsgröße ‚Kürze‘ als Wesensbestimmung eines Essays untauglich ist³³⁷; die dargestellten Definitionen sind also schon insofern ein Problem, als das Spektrum des Essays in der literarischen Praxis den Umfang von etwa einer halben Seite bis zu einem ganzen Buch einnehmen kann.³³⁸ Ähnlich verhält es sich mit dem Kriterium ‚Thema‘, das das Problem der Definition ebenso wenig lösen kann, weil der Essay alles zum Gegenstand machen kann, etwa Fragen der Erkenntnislehre, beispielsweise in Jean-Paul Sartres Essay *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: I' Intentionnalité* (1939) oder den Tod einer Motte wie in Virginia Woolfs Essay *The Death of the Moth* (1942). Die literarische Vielfalt beweist, dass der Essay per se keine festgelegte Textform ist. Den Grund, warum er in Deutschland nicht verbreitet ist, sieht Adorno darin, dass der Essay nicht zum systematischen Denken neige, um seine Erkenntnis zu erläutern. Für Adorno ist die Trennung von Wissenschaft und Kunst „irreversibel“³³⁹. Allerdings seien die beiden, die jede auf ihre spezifische Weise nach Erkenntnis streben, nicht in unterschiedliche Bereiche aufzuteilen, weil die Wissenschaft, die sich mit jedem spezifischen Gegenstand bzw. dem Geist beschäftigt, mit der Kunst zusammenwirken könne. Die Demarkationslinien seien nicht durch guten Willen und übergreifende Planung zu beseitigen. Ein wesentlicher Grund dafür lautet nach Adorno:

[...] der unwiderruflich nach dem Muster von Naturbeherrschung und materieller Produktion gemodelte Geist begibt sich der Erinnerung an jenes überwundene Stadium, die ein zukünftiges verspricht, der Transzendenz gegenüber den verhärteten Produktionsverhältnissen,

³³⁶ Nübel: *Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*. S. 18; vgl. auch Peter V. Zima: *Essay/Essayismus*. S. 1.

³³⁷ Vgl. Zima: *Essay/Essayismus*. S. 1.

³³⁸ Vgl. ebd., S. 2. Es gibt auch noch längere Essays, wie Chateaubriands 1000-seitiges zweibändiges Werk *Génie du christianisme* (1802), das wohl eine „Marathon-sitzung“ für die Lektüre erfordert.

³³⁹ Adorno: *Der Essay als Form* (1958). S. 65.

und das lähmt sein spezialistisches Verfahren gerade seinen spezifischen Gegenständen gegenüber.³⁴⁰

In Essay sieht Adorno die Möglichkeit, die Freiheit des Geistes zurückzugewinnen. Statt „wissenschaftlich etwas zu leisten oder künstlerisch etwas zu schaffen“³⁴¹, könne der Essay das Zusammenwirken der Wissenschaft und Kunst ermöglichen. Seine komplexen Strukturen hält Adorno für „teppichhaft“.³⁴² Der Essay wolle „nicht das Ewige im Vergänglichen aufsuchen und abdestillieren, sondern eher das Vergängliche verewigen.“³⁴³ Marlene Streeruwitz bringt es auf den Punkt: „[...] ein Essay, das kann viel sein. Das kann kurz sein. Das kann auch gar nichts sein. Die Bezeichnung ‚Essay‘ schafft einen rahmenlosen Rahmen, [...]“³⁴⁴

Die Unbestimmbarkeit des Essays bedeutet freilich nicht, dass ein Essay völlig strukturlos ist. Vielmehr erfordert der Essay, der eigentlich keinen Rahmen hat, durchaus eine niveauvolle Komposition.³⁴⁵ Trotz seiner Unbestimmbarkeit liegen doch einige auffällige Merkmale auf der Hand: Prosatext, Subjektivität, alltägliche Thematik, freier Stil, durchaus aber auch klarer Aufbau, relativ eindeutige Sprache und Reflexivität, wie später darzustellen ist. Kellermann kommt zum Ergebnis, dass im Essay der erörternde Gestus in der Regel gegenüber dem beschreibenden oder dem erzählenden dominiere.³⁴⁶ Der Stil des Essays sei meistens argumentativ, aber es gebe auch beschreibende und narrative Essays.³⁴⁷ Gleichzeitig stellt er fest, dass Alexander Popes *Essay on Man*, der in Versen verfasst ist, die ‚Prosa‘ als unabdingbares Merkmal des Es-

³⁴⁰ Ebd., S. 68.

³⁴¹ Ebd., S. 62.

³⁴² Ebd., S. 72.

³⁴³ Ebd., S. 70.

³⁴⁴ Marlene Streeruwitz: „Einwurf, versuchsweise“. In: Stuttgarter Zeitung, 16. März 2010, S. 29. Zitiert nach Kellermann. Ralf Kellermann (Hg.): *Der Essay*. Stuttgart 2012. S. 5.

³⁴⁵ Kellermann (Hg.): *Der Essay*. S. 7.

³⁴⁶ Ebd., S. 8.

³⁴⁷ Vgl. ebd., S. 5. Die narrativen Essays werden auch als Kurzgeschichte bezeichnet.

says in Frage stellt.³⁴⁸ Auch ist die Klassifikation in ‚faktual‘ und ‚fiktional‘ nach Kellermann schwierig, weil es sowohl sachliche, als auch satirische Essays gibt.³⁴⁹ Mit der Frage der Merkmale des Essays beschäftigt sich auch Adorno. Er weist darauf hin, dass der Essay – anders als wissenschaftliche Arbeiten, die entweder deduktiv oder induktiv argumentieren – beginne, „die Sache mit dem ersten Schritt so vielschichtig zu denken, wie sie ist. Er ist ein „Korrektiv jener verstockten Primitivität, die der gängigen ratio allemal sich gesellt“.³⁵⁰ Adorno betont, dass das zentrale Merkmal des Essays in der Subjektivität des Autors als Thema bestehe. Der Essay, so erläutert er, sei im originären französischen Sinne „eine Art ‚*Versuch*‘ (Hervorhebung von Y. J.), bei dem der Verfasser gleichzeitig Teilnehmer und Beobachter ist.“³⁵¹ Kellermann knüpft an Adorno an und ergänzt, dass der Essay hinsichtlich der subjektiven Dimension die Wünsche, Hoffnungen, Abneigungen und Ängste des Verfassers bzw. der Verfasserin thematisieren kann.³⁵² Diese subjektive Dimension des Essays ermögliche es, dass dieser im Gegensatz zu wissenschaftlichen Arbeiten verschiedene Schreibstile aufweisen könne. Der Autor könne im Essay seinen Gegenstand rational begründen, könne aber auch fluchen, klagen und rühmen. Der Ton könne mal ironisch, mal forsch, mal derb oder frech sein. Im Vergleich zu wissenschaftlichen Arbeiten seien Essays mehrdeutig und bilderreich. Der Essay enthalte rhetorische und echte Fragen. Neben sachlichen Aussagen gebe es auch nachdrückliche Ausrufe mit Ausrufezeichen, neben komplizierten Gefügen aus Haupt- und Nebensätzen auch unvollständige Sätze bzw. Ellipsen.³⁵³ Oft sind die Probleme zu Paradoxien verdichtet. Widersprüche werden nicht verdeckt, sondern betont und scharf akzentuiert. Kellermann weist außer-

³⁴⁸ Vgl. ebd.

³⁴⁹ Als Beispiel nennt Kellermann Jonathan Swifts Essay Ein bescheidener Vorschlag, wie man die Kinder der Armen hindern kann, ihren Eltern oder dem Lande zur Last zu fallen, und wie sie vielmehr eine Wohltat für die Öffentlichkeit werden könnten. (1729) In: Robert Schneebeli (Hg. u. Übers.): *Satiren und Streitschriften*. Zürich 1993, S. 341f.

³⁵⁰ Adorno: „Der Essay als Form“. S. 74.

³⁵¹ Ebd., S. 9.

³⁵² Vgl. Kellermann: *Der Essay*. S. 9.

³⁵³ Vgl. ebd.

dem darauf hin, dass der Essay in der Regel auf „ein im Thema anklingendes tiefliegendes (Hervorhebung im Original) Problem, auf allgemeinere Fragen oder auf die anspruchsvolle Bestimmung des jeweils Besonderen eines Gegenstandes“³⁵⁴ abziele. Im Grunde genommen suche ein Essay, so Kellermann weiter, nach der Antwort auf eine zu klärende Frage, die in ihrer Komplexität nicht leicht zu erfassen ist. Im Essay drücke sich die Suche nach Wahrheit aus. Er sei insofern eine Schreibform, in der sich Gedanken früherer Philosophen widerspiegeln.³⁵⁵ Das Essayschreiben ist in dem Sinne eine genuine philosophische Suche und ein Bemühen um die Wahrheit, die man nicht besitzt. Der Essay bei Bacon und Adorno konzentriert sich auf praktische Fragen und Probleme des Lebens.³⁵⁶ Die Unterscheidung des Essays vom Aphorismus liegt Kellermann zufolge darin, dass der Aphorismus ein bestimmtes Wissen enthalte, der Essay hingegen sich um das Wissen erst schreibend bemühe; die Grenze sei allerdings fließend.³⁵⁷ Nicht nur vom Aphorismus, sondern auch vom Aufsatz, von der Abhandlung, vom Traktat und vom Feuilleton ist der Essay nicht eindeutig abzugrenzen. Die neuere Forschung weist demzufolge dem Essay nicht den Status einer Gattung zu, sondern beschäftigt sich im Wesentlichen mit der Funktion des essayistischen Schreibens, wofür sie den Begriff des Essayismus verwendet. Sie beschränkt sich dabei auf die Definition des Essays als Denk- und Schreibform. ‚Essayismus‘ und ‚essayistisch‘ sind Deutungselemente, die wohl vor allem Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* zu verdanken sind.³⁵⁸ Nach einer weiteren Definition werden das Denken und Schreiben im

³⁵⁴ Ebd., S. 10.

³⁵⁵ Vgl. ebd., S. 7. Beispielsweise war schon Platon der Meinung, dass schon die Weisen [*sophoi*] nicht mehr Weisheitsfreunde [*philosophoi*] seien. Vgl. Platon: *Lysis*, zitiert nach Rolf Elberfeld: *Was ist Philosophie? Programmatische Texte von Platon bis Derrida*, Stuttgart 2006, S. 33. Für die Philosophen besteht die Wahrheit nicht darin, sie ein für allemal zu besitzen, sondern sie erst zu suchen.

³⁵⁶ Kellermann: *Der Essay*. S. 8.

³⁵⁷ Vgl. ebd., S. 10. Kellermann weist darauf hin, dass die schwebende Grenze zwischen Essay und Aphorismus bei Nietzsche typisch sei. Bei Adorno und Berg zeigen, so Kellermann, viele Passagen ihren aphoristischen Charakter, der dem Essay eigen ist.

³⁵⁸ Schweikle/Kauffmann: „Essay“. S. 210.

Essay zum „Experiment, zur unabgeschlossenen Wahrheitssuche“³⁵⁹, wobei unterschiedliche Möglichkeiten ausprobiert werden und der Leserin bzw. dem Leser die Interpretation überlassen wird.

Bei der Diskussion über den Essay ist die Form zweifellos eine zentrale Frage. Das schlägt sich in den Formen des Metaessays von Adorno und Lukács nieder. Während Lukács sich in einem Brief über den Essay äußert, hat Adorno das gleiche Thema spekulativ behandelt.³⁶⁰ Der Formunterschied wird von Rohner als der Unterschied zwischen Essay und Traktat angesehen. Lukács betrachtet den Essay als „Kunstform“.³⁶¹ Er vertritt die Auffassung, dass der Essay deswegen von Wissenschaft zu unterscheiden ist, weil für die Kunst die Formen als das wesentliche Element gelten, während die Wissensinhalte für die Wissenschaft relevant sind: „In der Wissenschaft wirken auf uns die Inhalte, in der Kunst die Formen; die Wissenschaft bietet uns Tatsachen und ihre Zusammenhänge, die Kunst aber Seelen und Schicksale [...]“.³⁶² Der Essay unterscheidet sich von der Dichtung dadurch, dass im Essay die Form bestimmt sei, während in der Dichtung die Form durch Schicksal bestimmt werde: „[D]ie Dichtung erhält vom Schicksal ihr Profil, ihre Form, die Form erscheint dort immer nur als Schicksal; in den Schriften der Essayisten wird die Form zum Schicksal, zum schicksalschaffenden Prinzip.“³⁶³ Für Lukács ist der Essay von Wissenschaft und Dichtung zu unterscheiden und soll wegen seiner speziellen freien Form als Kunst betrachtet werden. Seine Ansicht vom künstlerischen Charakter des Essays wird von Adorno kritisiert.³⁶⁴ Er ist der Meinung, dass

³⁵⁹ Ebd.

³⁶⁰ Vgl. Ludwig Rohner: *Der deutsche Essay*. S. 128.

³⁶¹ Georg von Lukács: „Über Wesen und Form des Essays. Ein Brief an Leo per“ (1910). In: Ludwig Rohner (Hg.): *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten*. Band I: *Essays avant la lettre*. München 1972, S. 29.

³⁶² Ebd.

³⁶³ Ebd., S. 35.

³⁶⁴ Vgl. Theodor W. Adorno: „Der Essay als Form“ (1958). In: Ludwig Rohner: *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten in 6 Bänden*. Bd. 1. *Essays avant la lettre*. München 1972, S. 61-83. Hier S. 63. Adorno vertritt die Meinung, dass der Essay der Kunst

der Essay „offener und geschlossener zugleich [sei], als dem traditionellen Denken gefällt“.³⁶⁵ Dafür nehme der Essay „den antisystematischen Impuls ins eigene Verfahren auf und führt Begriffe umstandslos, ‚unmittelbar‘ so ein, wie er sie empfängt.“³⁶⁶

Die Struktur des Essays ist eine andere zentrale Frage. Schlaffer hebt die Subjektivität des Essays hervor, nach seiner Ansicht gibt der Essay normalerweise die bearbeiteten Überlegungen eines empirischen Ichs zu einem kulturellen Gegenstand, die für einfache Leute verständlich sind,³⁶⁷ wieder. Deswegen verzichte der Essay auf einen „strengen Aufbau und gelehrte Fachterminologie wie auf poetische Dunkelheit“.³⁶⁸ Er stellt weiter fest, dass der Essay meistens einen monologischen Charakter habe und Themen, die der Leserin bzw. dem Leser sowohl fachliche als auch aktuelle Erkenntnisse abverlangen könnten, vermeide.³⁶⁹ Nach seiner Auffassung bevorzugt der Essay vertraute Sujets und Meinungen, damit das Unbekannte durch Kritik und Reflexion entdeckt werde und gegebenenfalls bestehende Vorurteile korrigiert würden.³⁷⁰

Im Unterschied zu diesen Theorien, die von einer betonten Subjektivität des Essays ausgehen, hebt Zima seine „dialogische Struktur“³⁷¹ hervor, ohne jedoch die subjektive Dimension zu negieren. Diese Struktur des Essays ist zum einen von seiner „intertextuellen, gattungsübergreifenden Vielfalt und Vielstimmigkeit“ und zum anderen aus seinem schon seit Montaigne erkennbaren „experimentellen Charakter“ abzuleiten.³⁷² Die Merkmale des Essays sind Zima zufolge „*Nichtidentität, Offenheit, Erfahrung, Ambivalenzbewusstsein,*

ähnele und widerspricht damit Lukács, der dies verkannt habe, als er in seinem Brief an Leo Popper „den Essay eine Kunstform nannte.“

³⁶⁵ Ebd., S. 77.

³⁶⁶ Teodor W. Adorno: „Der Essay als Form“ (1958). S. 71.

³⁶⁷ Vgl. Schlaffer: „Essay“. S. 522.

³⁶⁸ Ebd.

³⁶⁹ Vgl. ebd., S. 523.

³⁷⁰ Ebd.

³⁷¹ Zima: *Essay/Essayismus*. S. ix.

³⁷² Ebd.

Selbstreflexion, Kontingenz, Konstruktivismus und *Dialog*³⁷³ (Hervorhebung im Original). Diese Merkmale bestimmten das Verhalten des im Essay handelnden Subjekts bei der Reflexion gesellschaftlicher Probleme. Mit ‚Nichtidentität‘ bezieht sich Zima auf die Nichtidentität von Subjekt und Objekt, die Offenheit zulasse und die individuelle Erfahrung zur Geltung bringe.³⁷⁴ Dieses Merkmal setzt der Essay in einen Gegensatz zu einem verabsolutierenden Denken, wodurch andere Möglichkeiten des Denkens und Handelns verhindert oder ausgeschlossen würden. Die Unterscheidung zwischen essayistischen Verfahren und systematischem Denken erinnert an Ludwig Rohner, der darauf hinweist, dass der Essay „gegen alles zum System Erstarrte“ stehe – „das trägt ihm die Feindschaft der Systematiker ein [...]“.³⁷⁵ Zima stellt fest, dass der Essay sich des Kontingenzgebots und seines konstruktivistischen Charakters bewusst sei.³⁷⁶ Die Bereitschaft, sich auf die Reflexion anderer Möglichkeiten als fixierter Meinungen einzulassen, erweist sich in der wissenschaftlichen Diskussion als ein zentrales Merkmal des Essays. Als eine der Leitformen innovativer Literatur weist der Essay insofern eine offene Form auf, als er sich einerseits verschiedene Gattungselemente aneignet, andererseits von vielen anderen Gattungen übernommen werden kann. Trotz der kritischen Komponenten des Essays geht es in ihm nicht nur um Kritik oder Literaturkritik; er kann auch Landschaften beschreiben oder z. B. vom Tod eines Falters erzählen. Die Form des Essays ist vielfältig und lässt nach Zima größere „Freiheit“³⁷⁷ bei der Darstellung des Sujets zu. Zima erläutert systematisch die Gemeinsamkeiten des Essays mit

³⁷³ Ebd., S. 29.

³⁷⁴ Ebd., S. 24.

³⁷⁵ Ludwig Rohner: *Der deutsche Essay*. S. 123. Zima setzt sich mit zwei Systematikern, mit Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Niklas Luhmann, auseinander, um zu zeigen, dass der Essay im Gegensatz zum systematischen monologischen Diskurs eher ein dialogischer Diskurs sei, der dessen Aufbau und die Zulassung des Möglichen reflektiere. Vgl. Zima: *Essay/Essayismus*. S. 21.

³⁷⁶ Vgl. Zima: *Essay/Essayismus*, S. x. Zum konstruktivistischen Charakter erklärt Zima, dass alle menschlichen Einrichtungen und Theorien nur mögliche Konstruktionen seien, und man sie mit den ‚Gegenständen an sich‘ nicht verwechseln dürfe.

³⁷⁷ Ebd., S. 29.

anderen Gattungen: Wie der Roman ist er flexibel, kann somit sogar ohne Charakterdarstellung, Erzählung und Handlungen verwirklicht werden; wie das Drama kann er Dialog, Handlung und Peripetie verarbeiten und umgestalten und wie die Dichtung die Einbildungskraft und Phantasie des Lesers bzw. der Leserin hervorrufen. Er zeigt, dass der Roman, vor allem seit der Moderne, nicht selten essayistische Charaktere, darstellt.³⁷⁸ Auch das Drama, das im Allgemeinen als eine der Gattungen mit strengen Formen gilt, geht eine „Symbiose“³⁷⁹ mit dem Essay ein. Angesichts der Symbiose von Essay und Dichtung kann man sogar von der „Poetisierung des Essays“³⁸⁰ im Sinne von Jean-Pierre Zubiante sprechen. Von daher sei der Essay gleichsam ein „Proteus“.³⁸¹ Statt von einem Gattungsbegriff sollte man Zima zufolge von einer „Schreibweise“³⁸² sprechen. Die Gattungsfrage des Essays existiert in der Tat bereits lange. Schon Gerhard Haas stellt die Frage, ob der Essay als eine „vierte Gattung“³⁸³ bezeichnet werden könne. Auch Ludwig Rohner betrachtet den Essay als eine eigenständige literarische Gattung:

³⁷⁸ Vgl. ebd., S. 9. Als Beispiel nennt auch Zima Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-1943). Auch Kellermann weist darauf hin, dass Prousts mehrbändiger Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* als „Verwirklichung eines wirklichkeits-suchend-essayistischen Schreibens“ zu begreifen ist. Vgl. Kellermann: *Der Essay*. S. 8.

³⁷⁹ Ebd., S. 11. Unter anderem ist hier Bertolt Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* (1949) genannt.

³⁸⁰ Jean-Pierre Zubiante: „Essai et poésie au XX“. In: P. Glaudes. (Hg.): *L'Essai: métamorphoses d'un genre*. Toulouse 2002, S. 409. Zitiert nach Zima: *Essay/Essayismus*. S. 15. Der Unterschied zwischen Essay und Dichtung kann mit einer prägnanten Formulierung von Lukács dargestellt werden: „[D]ie Dichtung nimmt aus dem Leben (und der Kunst) ihre Motive; für den Essay dient die Kunst (und das Leben) als Modell.“ Georg von Lukács: *Über Wesen und Form des Essays. Ein Brief an Leo Popper* (1910). In: Rohner (Hg.): *Deutsche Essays*. S. 32-54. Hier S. 44.

³⁸¹ Ebd., S. 4.

³⁸² Ebd., S. 7.

³⁸³ Gerhard Haas: *Essay*. Stuttgart 1969, S. 35f. Haas knüpft an Friedrich Sengle, Hans Hennecke und Wolfgang V. Ruttkowski an und wirft die Gattungsfrage des Essays auf. Vgl. auch Zima: *Essay/Essayismus*. S. 5.

Der (deutsche) Essay, eine eigenständige literarische Gattung, ist ein kürzeres, geschlossenes, verhältnismäßig locker komponiertes Stück betrachtsamer Prosa, das in ästhetisch anspruchsvoller Form einen einzigen, inkommensurablen Gegenstand meist kritisch deutend umspielt, dabei am liebsten synthetisch, assoziativ, anschauungsbildend verfährt, den fiktiven Partner im geistigen Gespräch virtuos unterhält und dessen Bildung, kombinatorisches Denken, Phantasie erlebnishaft einsetzt.³⁸⁴

Es gibt somit Theoretiker, die den Essay eher als Gattung oder Genre betrachten.³⁸⁵ Jedenfalls wird das Merkmal des ‚Intertextes‘ als ein wichtiges Kriterium für das Verständnis des Essays betrachtet: „Essays können sich durch einen hohen Grad intertextueller Verknüpfung auszeichnen.“³⁸⁶ Kristeva vertritt in Anknüpfung an Bachtin³⁸⁷ die These: „[J]eder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Umgestaltung eines anderen Textes“³⁸⁸ und verwendet für diese literaturtheoretische Deutung den Begriff ‚Intertextualität‘. Zima greift die Frage auf, ob der Essay wirklich als ‚Gattung‘³⁸⁹

³⁸⁴ Rohner: *Der deutsche Essay*. S. 672.

³⁸⁵ Ein Beispiel ist René Pfammatter. Von seinen Definitionsversuchen haben sich die meisten Forschungsarbeiten verabschiedet. Vgl. Nübel: *Robert Musil*. S. 17.

³⁸⁶ Pfammatter: *Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform*. S. 85. Zitiert nach Zima: *Essay/Essayismus*. S. 6.

³⁸⁷ Vgl. Richard Aczel: „Intertextualität und Intertextualitätstheorien“. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Vierte, aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar 2008, S. 330-332. Bachtin ist der Auffassung, dass jede Äußerung untrennbar mit Dialog und Zitat verbunden sei.

³⁸⁸ Julia Kristeva: „Wort, Dialog und Roman bei Bachtin“. In: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. 3, Frankfurt am Main 1972. S. 345-375. Hier S. 348.

³⁸⁹ Gattung ist eine heuristische Größe. Jeder Sprachgebrauch hat oder impliziert bestimmte Merkmale, die Darstellungsweisen zuzuordnen sind, die in der Literaturwissenschaft als ‚Gattungen‘ und in der Sprachwissenschaft als ‚Textsorten‘ bezeichnet werden. In der Literaturwissenschaft hat der Begriff ‚Gattung‘ im Prinzip drei Dimensionen. Die erste

bezeichnet werden könne oder ob er nur ein Text sei, der sich als ‚Inter-
text‘ deuten lasse. Für ihn ist der Essay sogar als „*Intertext par excellence*“³⁹⁰
zu begreifen.

Ambivalenz ist nach Zima ein weiteres wichtiges Deutungskriterium des
Essays. Das Ambivalenzbewusstsein drückt sich im Essay oft in Selbstironie
und Selbstreflexion aus. Was die objektive, stringente Denk- und Schreibweise
anbelangt, verweist Zima darauf, dass der Essay „zwar nicht auf Erkenntnis
und Argumentation“ verzichte, dass aber sein Diskurssubjekt sich „jederzeit
seiner eigenen Partikularität und der seiner Sprache bewusst“³⁹¹ sei. Er betrach-
tet den Essay und Essayismus in Anknüpfung an Christian Schärf als Ausdruck
einer „utopische[n] Grunddisposition“³⁹² und sieht im Essay ein „theoretische[s]
Potenzial“³⁹³, das bisher in seiner Forschung vernachlässigt worden sei.

Die anfangs gestellten Fragen, die nach der Form des Handke’schen ‚Ver-
suchs‘ und ob man die ‚Versuche‘ als Essay betrachten könne, sind aufgrund
der Ungewissheit und der offenen Form des Essays nicht einfach zu beantwor-
ten. Wie oben erwähnt, hat der Essay mit dem Eindeutschen des Begriffs schon
zu Beginn das Problem, dass er im deutschsprachigen Raum nicht richtig greif-
bar ist. Auch Adorno verdeutlicht, dass ‚Versuch‘ – anders als Essay – keine
Gattungsbezeichnung ist, weil der Begriff nicht programmatisch, sondern cha-
rakterisierend die Form des Texts bezeichnet:

Das Wort Versuch, in dem die Utopie des Gedankens, ins Schwarze
zu treffen, mit dem Bewußtsein der eigenen Fehlbarkeit und Vorläu-

gilt für die übergeordnete Ebene; auf der mit ‚Gattung‘ Epik, Lyrik und Dramatik ge-
meint sind. Zweitens bezeichnet Gattung einzelne literarische Formen wie ‚Roman‘,
‚Novelle‘ oder ‚Kurzgeschichte‘. Drittens bezieht sich Gattung auf eine untergeordnete
Ebene, zum Beispiel gehören zum ‚Roman‘ spezifische Modelle wie ‚Abenteuerroman‘,
‚Bildungsroman‘ oder ‚Kriminalroman‘ usw. Vgl. Arno Dusini: „Gattung“. In: Horst
Brunner/Rainer Moritz (Hg.): *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der
Germanistik*. 2., überar. u. erw. Aufl. Berlin 2006, S. 132f.

³⁹⁰ Zima: *Essay/Essayismus*. S. 6.

³⁹¹ Ebd., S. 22.

³⁹² Schärf: *Geschichte des Essays*. S. 135; Vgl. auch Zima: *Essay/Essayismus*. S. 33.

³⁹³ Zima: *Essay/Essayismus*. S. 23.

figkeit sich vermählt, erteilt, wie meist geschichtlich überdauernde Terminologien, einen Bescheid über die Form, der um so schwerer wiegt, als er nicht programmatisch sondern, als Charakteristik der tastenden Intention erfolgt.³⁹⁴

Es wird im Folgenden zu erörtern sein, ob und inwiefern Handkes *Versuche* ‚Utopie des Gedankens‘ sind und ob sie – trotz fehlender paratextueller Angabe – auch die essayistischen Merkmale, wie Zima sie dargestellt hat, aufweisen. Die Auseinandersetzung mit diesen Kriterien in den drei *Versuchen* (*Versuch über die Müdigkeit* [1989], *Versuch über den Stillen Ort* [2012] und *Versuch über den Pilznarren* [2013]) wird im Analyseteil erfolgen.

Zu den frühen *Versuchen* (*Versuch über die Müdigkeit*, *Versuch über die Jukebox* [1990], *Versuch über den geglückten Tag* [1991]), von denen die beiden letzteren in dieser Arbeit nicht näher betrachtet werden, ist bereits festgestellt worden, dass Handke mit diesen Texten versucht, die „kontemplativen Möglichkeiten des Essays“³⁹⁵ auszuloten. Es scheint, dass der Handke’sche *Versuch* schon als Essay akzeptiert ist. Gottwald/Freinschlag zufolge dient die Unverbindlichkeit der Textsorte Handke als Möglichkeit, sich seinen Gegenständen in kreisenden Bewegungen des Denkens und Beobachtens anzunähern und diese Bewegungen mithilfe der Schrift darzustellen.³⁹⁶ Die drei oben erwähnten *Versuche*, so Gottwald/Freinschlag, seien weder lineare Erzählungen noch stringente Abhandlungen, vielmehr integrierten sie verschiedene Gattungselemente, etwa epische, theoretisch-essayistische und lyrische. Sie „stellen erreichte erzählerische und inhaltliche Positionen immer wieder in Frage. Aus der ursprünglichen Form *Essay* ist somit eine neue Form entstanden. Die drei *Versuche* sind insofern eine Besonderheit in Handkes essayistischem Werk, das vielfältige Themen umfasst und ihn als Gelehrten ausweist“³⁹⁷.

Es wird im Folgenden zu untersuchen sein, ob oder in welcher Weise die dargestellten Kriterien in den *Versuchen* über die Müdigkeit, den Stillen Ort,

³⁹⁴ Theodor W. Adorno: „Der Essay als Form“ (1958). S. 76.

³⁹⁵ Gottwald/Freinschlag: *Peter Handke*. S. 46.

³⁹⁶ Vgl. ebd.

³⁹⁷ Ebd. S. 46f.

den Pilznarren zum Tragen kommen. Darüber hinaus ist zu prüfen, ob in den später erschienenen *Versuchen* dieselben Merkmale für ihre Deutung von Belang sind oder ob neue Aspekte zum Verständnis der Handke'schen Schreibweise auftauchen.

3 Textanalyse: Müdigkeit, Stiller Ort, Pilznarr als Medien des Erzählens

3.1 *Versuch über die Müdigkeit* (1989)

„Müdigkeit“ als literarisches Motiv wird in Handkes Texten nicht selten reflektiert. Es taucht bereits vor dem *Versuch über die Müdigkeit* mehrmals in Handkes Werken auf. So beispielsweise schon im Frühwerk *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter. Erzählung* (1970).³⁹⁸ Eine seiner ersten Erzählungen heißt *Halbschlafbilder*; dieser Titel wird auch im nachfolgenden *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) als Titel eines „fiktiven“ Romans des Erzählers benutzt. In *Die Wiederholung* (1986) werden die halb-halluzinatorischen Zustände des übermüdeten jungen Reisenden nach seiner Ankunft in Jesenice beschrieben.³⁹⁹ Schließlich wird „Müdigkeit“ im *Versuch über die Müdigkeit* als zentraler Gegenstand thematisiert.

Den Text rahmen eine griechische und eine deutsche Übersetzung des Bibel-Zitats Lukas 22, 45 und zwei „parabelhafte“⁴⁰⁰ Nachträge ein. Das Bibelzitat „Und aufgestanden vom Gebet, kommend zu den Jüngern, fand er sie eingeschlafen vor Betrübniß“ zeigt mit der Phrase „eingeschlafen vor Betrübniß“ gewissermaßen als Motto die folgende Ermittlung des Themas „Müdigkeit“ an. Zum Schluss werden Ort und Zeit der Entstehung des Texts angegeben: „Linares, Andalusien, März 1989“, wobei der Text tatsächlich 1989 erschienen ist. Mit der Identität von erzählter Zeit und Entstehungszeit des Texts wird der Charakter eines Tagebuchs evoziert und die Fiktionalität des Texts in Frage gestellt.

³⁹⁸ Vgl. Peter Handke: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. Frankfurt am Main 1970, S. 94.; vgl. auch Gottwald/Freinschlag: *Peter Handke*. S. 24.

³⁹⁹ Vgl. Christoph Parry: „Peter Handke“ In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. S. 1-33. Hier S. 16.

⁴⁰⁰ Germain Nyada: *Schreiben über sich selbst? Die (post-)moderne Autobiografik am Beispiel von Peter Handkes Versuchen*. Berlin 2008, S. 48.

Der Text ist nicht umfangreich. Die Erzählung besteht aus Darstellungen verschiedener Arten von Müdigkeit des Erzählers oder anderer Figuren – etwa die Müdigkeit des Erzählers als Kind in der Kirche während einer Christmette, seine Müdigkeit während der Studienzeit im Hörsaal, Müdigkeit zwischen einem Paar, Müdigkeit beim Getreidedreschen auf dem Land, Müdigkeit unter Zimmerleuten usw. – und aus 29 Fragen, die in der Erzählung quasi als Erzähltrieb benutzt werden. So kommt in Form von erinnernden Rückblicken die weiter zurückliegende Vergangenheit in der Erzählung zur Sprache. Der Begriff ‚Müdigkeit‘ kommt 155 mal im Text vor, in Verbindung damit die Beschreibung verschiedener Seiten der ‚Müdigkeit‘. Im erzählenden Ich werden „Weltbilder“⁴⁰¹ hervorgerufen; zudem werden Aspekte eines bedeutsamen Müdigkeitsbildes dargestellt. Eine mehrdimensional strukturierte Erinnerung ist die zentrale Quelle Handke’schen Erzählens. Wenn die Erzählung ein ‚Ich‘ thematisiert, rücken Mechanismen der Erinnerung häufig in den Mittelpunkt. Im Text stehen Erzählen und Erinnern in einem komplexen Wechselverhältnis, das zu eingehenden Reflexionen Anlass gibt.

3.1.1 Müdigkeit als Motiv für das Erzählen und das Erinnern

Am Anfang des Texts – nach dem Bibelzitat – erscheint eine Erzähler-Figur mit dem Personalpronomen ‚ich‘. Diese referiert ohne nähere biographische Angaben aufgrund eigener Erfahrungen über ihre Erinnerungen. Das Thema ‚Müdigkeit‘ wird negativ attribuiert: „Früher kannte ich nur Müdigkeiten zum Fürchten. Wann früher?“ (S. 9) Es wird der Umriss einer Erzählinstanz „gezeichnet“ und gleichzeitig die zeitliche Distanz zwischen Erzähltem und Erzählen durch das Temporaladverb „früher“ und das Präteritum „kannte“ hergestellt; dadurch wird die Erinnerung des Erzählers im ‚klassischen‘ narrativen Modus eingeführt. Nyada beschreibt die so anklingende Zeitstruktur folgendermaßen: „Das Adverb ‚früher‘ und das Präteritum sind die zwei Elemente, die den Leser nach zwei Vorsprüchen in Handkes *Versuch über die Müdigkeit* einführen

⁴⁰¹ Peter Handke: *Die drei Versuche*. S. 14. Im Text heißt es: „Ich will erzählen von den unterschiedlichen Weltbildern der verschiedenen Müdigkeiten.“

[...].⁴⁰² Eine klare Differenz zwischen dem erzählenden Ich und dem erinnerten Ich ist durch die Zeitwörter umrissen. Mit der anschließenden Frage bezüglich einer Präzisierung der allgemeinen Formelhaftigkeit, die in dem unspezifischen ‚früher‘ anklingt, überwindet die Erzählung eine bekannte Formelhaftigkeit des narrativen Modus, indem sie von der Erzählung quasi-dramatisch größere Präzision verlangt. Keine Referenzfigur wird im Text vorgegeben und der ‚Dialog‘ ist nicht mit einem formalen Kennzeichen wie Doppelpunkt oder Anführungszeichen versehen. Keine Figuren bzw. kein Figurenname werden erwähnt und diese Situation nimmt ohne Vorstellung von Figuren ihren Lauf. Außerdem fehlt auch ein konventionelles Zeichen für den Wechsel von miteinander Sprechenden. Dadurch wird gleich zu Beginn des Texts eine Möglichkeit der inhärenten Erzählproblematik mit weitreichenden Konsequenzen für die Erzählhaltung eingeführt.⁴⁰³ Die Frage vermittelt den gegenwärtigen Erzählzeitpunkt und führt zu einer Erinnerung als Antwort mit der Thematisierung einer figurenbiographischen Verankerung des zentralen Themas: „In der Kindheit, in der sogenannten Studienzeit, ja noch in den Jahren der frühen Lieben, gerade da.“ (S. 9) Aber diese zeitlichen Angaben sind nicht explizit und rufen keine kausale Handlung hervor, vielmehr leiten sie die Erinnerung ein:

Während einer der Christmetten saß das Kind inmitten der Angehörigen in der dichtbevölkerten, blendhellen, von den bekannten Weihnachtsliedern schallenden Heimatkirche, umgeben von Tuch- und Wachskerzen, und wurde befallen von der Müdigkeit mit der Wucht eines Leidens.

Was für ein Leiden? (S. 9)

Die Schilderung mit der zeitlichen Angabe stellt einen Erinnerungsvorgang dar, statt den Beginn einer Handlung anzudeuten. Durch die Gegenrede ist der Charakter der Erinnerung - schwankend - deutlich geworden und der Leser wird

⁴⁰² Nyada: *Schreiben über sich selbst?*. S. 52.

⁴⁰³ Vgl. ebd.

durch die Form einbezogen.⁴⁰⁴ In diesem Zusammenhang werden die Darstellungsformen der Erinnerung jedoch nicht genau präsentiert. Die Frage-Antwort-Form unterbricht die Narration, die plastisch die sinnliche Situation des erlebenden Kindes beschreibt. (Attribute „dichtbevölkert“/„blendhell“/„schallend“ und bedeutungsschwere Begriffe „Christmette“/„Angehörige“/„Weihnachtslied“/„Heimatkirche“/... usw.). Diese Situation endet dann mit einem Kontrast zu dieser Feierlichkeit: mit der Bezeichnung von Müdigkeit als ‚Wucht eines Leidens‘. Die Frage stellt sich als produktives Erzählstimulans heraus, sie wird beantwortet, und weitergehende Beschreibungen der Vergangenheit werden fortgesetzt. Erzähltechnisch verhindert die Frage auf der Ebene extradiegetischen Erzählens, dass die Erzählung einfach in der Erinnerung verbleibt und das auf einer Ebene durchlaufende Erzählen beendet wird. Die Erzählung wechselt die Ebenen und hemmt so ein mehr lineares Erzählen. Solche Fragen kommen, wie erwähnt, immer wieder als integraler Bestandteil in der Erzählung vor. Sie lassen sich isoliert betrachten und sind: a) die Erinnerung an Fragen, die einen ihrer wesentlichen Mechanismen problematisieren, wie z.B. „Verklärt da nicht die Vergangenheit?“ (S. 23); b) Fragen mit einer indirekten Selbstanklage, die moralische Prämissen eines erzählten Ichs betreffen, etwa „Warum beschuldigst du dich (wieder einmal)?“ (S. 10); c) Fragen, die ambivalente Erzähltendenzen zur Entscheidung bringen, wie „Bist du nun darauf aus, vom Weltbild der Schlaflosigkeit zu erzählen oder dem der Müdigkeit?“ (S. 14). Alle diese Fragen lassen zuerst eine Unsicherheit und die Kritik am Erzähler und seiner Erzählung zu und zeigen auch ein Bewusstsein für die Unzuverlässigkeit der Erinnerung. Der Wechsel von Erzähler und Frager dient als Bestandteil der Beziehung von Erzählen und Erinnern; Gegenwart und Vergangenheit werden durch die Tempora der Fragen und die Zeitadverbien von einander geschieden: „Ist das jetzt nicht eindeutig bloß eine Meinung?“ (S. 26).

Die Figurenkonstellation im Text bleibt in der Schwebelage. Die Hauptspannung dokumentiert sich im Verhältnis vom erzählenden Ich, dem Frager, und dem erlebenden Ich. Da der Erzähler ein Autor ist, der die Geschichte aufgeschrieben hat, ist er eine Art autodiegetischer Erzähler innerhalb des Texts. Ge-

⁴⁰⁴ Vgl. ebd.

nerell kommen Figuren ohne Namen in der Diegese vor. Es werden verschiedene Einzeleigenschaften von Personen zur Kennzeichnung von Gruppenzugehörigkeit genutzt. Handwerker wie ‚Zimmerleute‘ (S. 27) oder die Herkunft aus dem Dorf, ‚Dörfler‘ (S. 21) beschreiben das positive Umfeld positiver Müdigkeit. Im Kontrast dazu werden Begriffe von Einzeleigenschaften zur Beschreibung problematischer Aktivitäten verwendet. ‚Derartig Unermüdliche‘ wie die ‚Putzmunteren‘ (S. 25), ‚Handlanger‘ (S. 21) usw. sind zwar nicht müde, aber ihre Aktivitäten dienten in der Vergangenheit einem schlechten Zustand, aktuell befördern sie Minderheitenfeindlichkeit. Die Müdigkeit funktioniert hier wie ein Maßstab, nach dem sich die Menschen vom Erzähler gruppieren lassen. Sie ist nicht einfach ein Begriff, unter dem man im landläufigen Sinne einen „Zustand, der Schlaf erfordert“⁴⁰⁵ versteht, sondern dient als Medium bzw. Mittel, mit dem der Erzähler Figuren aus der Erinnerung ans Licht bringen kann. Bemerkenswerterweise sind die Kategorien der Klassifizierung einerseits berufs- bzw. herkunftsbetreffend, andererseits eigenschaftsbetreffend. An dieser Stelle verschränken sich die innere und äußere Wahrnehmung des Erzählers in der Erinnerung. Im diegetischen Zusammenhang könnte der Kontrast zwischen den Menschengruppen eine konnotative Bedeutung im Sinne einer gesellschaftlichen Kritik auslösen.⁴⁰⁶

Figurenreden sind in der Erzählung manchmal als direkte Rede zu finden, ohne dass individuelle Referenzfiguren genannt werden: „Dabei sind sie mit all den schweren, entzündeten Lidern – ein besonderes Merkmal dieser Müdigkeit – wachen Sinnes; jeder die Geistesgegenwart in Person (,Da!‘ – Ein Apfel wird geworfen – ,Hab ihn schon!‘)“ (S. 28). Sie sind durch einen ‚autodiegetischen‘ Erzähler vermittelt. Dazu bietet der Modus der Erinnerung einen zutreffenden Rahmen für das subjektbezogene Erzählen an.

In diesem Zusammenhang sind die verschiedenen Müdigkeiten mit Wahrnehmungen verbunden und werden in positive und negative sortiert. Negativ

⁴⁰⁵ Duden. *Deutsches Universalwörterbuch*. 8., überarb. u. erw. Aufl. Berlin 2015, S. 1226.

⁴⁰⁶ Im Text spricht der Ich-Erzähler von einem Volk der „zweiten Nachkriegsrepublik“ (S. 24) und dem „Weltgericht“ (S. 25). Vor diesem Hintergrund könnte man die eigentlich neutralen Begriffe ‚Putzmuntere‘, ‚Handlanger‘ in der Nähe des „ungeschoren davongekommenen Übeltäter[s]“ rücken (S. 24). Einer Lesart zufolge, die eine Anklage an Österreich vermutet, konnotieren die Handlanger ‚Helfer des Verbrechens‘.

sind etwa die Müdigkeit in der Kirche wegen des Leidens- und Schuldgefühls (*Versuche*, S. 9f.), die Müdigkeit in den Hörsälen zur Studienzeit verbunden mit einem Gefühl des Aufbegehrens (*Versuche*, S. 11), die zu befürchtende Müdigkeit in der „Mietkammer“ (*Versuche*, S. 11), die unaussprechbare Müdigkeit zwischen Mann und Frau (*Versuche*, S. 14), die Müdigkeit beim Hausbau⁴⁰⁷, von der man sich kaum erholen kann; die Müdigkeit nach der Schichtarbeit während der Studienzeit (*Versuche*, S. 31). Alle diese Müdigkeiten implizieren eine Kritik an den jeweiligen sozialen Situationen. Positive Müdigkeiten sind Erschöpfungszustände von als sinnvoll empfundenen oder gemeinschaftsstiftenden Tätigkeiten, etwa die Müdigkeit nach dem Getreidedreschen mit Dörflern, Dorfkindern, Männern und Frauen in der Kindheit auf dem Land (*Versuche*, S. 21ff.), die Müdigkeit der Zimmerleute beim Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg (*Versuche*, S. 26). Diese Müdigkeiten wurden als gemeinschaftlich empfundene „Wir-Müdigkeit“ erlebt.⁴⁰⁸

Diese mit dem Ich eng verbundene Erzählweise könnte eine biographische/autobiographische Lesart hervorrufen. Diese These vertritt u. a. Stefan Braun. Er meint, dass es im *Versuch über die Müdigkeit* um Wahrnehmungsvorgänge gehe und Handke mittels Stationen seiner eigenen Biographie in wechselnden Bildern auf eine Wahrnehmung hinweise, welche die Innenwelt und Außenwelt in Zusammenhang bringe.⁴⁰⁹ Herwig Gottwald argumentiert weiter, dass der Aspekt der Biographie sich bei Handke vor allem im Bezug auf Kindheit und Jugend sowie Österreich und Kärnten zeige und im Zusammenhang mit seiner prinzipiellen Konzentration auf das Subjekt/die Subjektivität stehe. Die Konzentration auf das Subjekt/die Subjektivität kennzeichnet in der Tat nicht selten Handkes Erzählweise, wobei keiner seiner Texte als Autobiographie oder Biographie gekennzeichnet wird. Nyada spricht dann von ‚Ichbezogenheit‘. Gemeint ist „die Tatsache, dass das erzählende oder schreibende

⁴⁰⁷ Die Arbeit „erlebte ich nicht mehr als unsere gemeinsame Arbeit, sondern als Schinderei.“ (S. 29) „In diesen Wochen bekam ich die Ahnung davon, was Fron- oder Sklavenarbeit sein kann.“ (S. 29)

⁴⁰⁸ „Bilder solcher Wir-Müdigkeiten aus der Dorfkindheit habe ich noch mehr.“ S. 23.

⁴⁰⁹ Vgl. Stefan Braun: „Konstellative Bildästhetik in Peter Handkes Versuchen“. In: Ralph Köhnen (Hg.): *Denkbilder*. Frankfurt am Main 1996, S. 279-295. Hier S. 280.

Ich sich selbst zum Objekt seines Texts macht, in dem es eigene Erfahrungen, Erlebnisse oder seine innerlichen Vorgänge inszeniert“.⁴¹⁰ Die ‚Ichbezogenheit‘ soll aber nicht hermeneutisch verstanden werden. Es sei nicht einfach Autorbezogenheit.⁴¹¹ Nyada unterscheidet hier das Ich als Autor vom richtigen Autor, also Peter Handke. Der Bezug des Autors zu seinem Werk ist in der Literaturwissenschaft eine längst diskutierte Frage. Im *Versuch über die Müdigkeit* schlägt sich die nicht übersehene subjektivistische Erzählweise dadurch nieder, dass das erinnernde und erzählende Ich in der Erzählung einen Mittelpunkt bilde. Es ist schwierig, die erinnerte Vergangenheit von der Gegenwart zu unterscheiden. Mit der Frage-Figur, die von Nyada als Duplizität des Ichs im *Versuch über die Müdigkeit* erläutert wird und somit imstande sei, unmittelbar von einer Perspektive in eine andere überzugehen, wird eine Beschleunigung des Erzähltempos ermöglicht⁴¹² und zugleich eine Gegensatzbeziehung von zwei Erzählgesten im Text hergestellt. Diese spezielle Konstellation von zwei Ichs problematisiert die heikle Frage der Fiktionalität und das Genre des Texts noch mehr.

Nyada vertritt die Meinung, dass der Erzähler einen Dialog mit sich selbst führe.⁴¹³ Herwig Gottwald beschreibt genauer, wie die Figur durch bohrende Fragen, Skepsis und Kritik einen homogenen Erzählstrom unterbricht, den Erzähler zu Reflexionen, zu Revision und Präzisierung seines Erzählens zwingt und damit die erzählerische und inhaltliche Position des Erzählers befragt. Ihm zufolge wirken diese Frage-Einschübe auch wie Fragen eines zweiten Ich und deuten den Charakter eines Streitgesprächs an, in dem weltanschauliche Positionen, literarische Verfahrensweisen und ästhetische Theorien des Erzählers kritisiert, relativiert und prinzipiell in Frage gestellt werden.⁴¹⁴ Beide Positionen,

⁴¹⁰ Nyada: *Schreiben über sich selbst?* S. 19.

⁴¹¹ Ebd., S. 12.

⁴¹² Vgl. ebd., S. 52f.

⁴¹³ Vgl. Nyada: *Schreiben über sich selbst?* S. 52.

⁴¹⁴ Vgl. Herwig Gottwald: „Das fragile Gleichgewicht des epischen Prozesses. Beobachtungen zu Peter Handkes ‚Versuchen‘“. In: *Studia austriaca 5*: Ingeborg Bachmann, Robert Musil, Peter Tumini, Johannes Urzidil, Friedlich Torberg, ... ed. Fausto Cercignani. CUEM: Milano 1997, S. 135-168. Hier S. 140.

entweder als Selbstgespräch oder als Selbststreit, finden mit den eingeschobenen Fragen ihren Ursprung in der Rolle eines Erzählers. Die Methode der Fragen rufen weitere Erörterungen und Erläuterung über sich selbst hervor. Sie ist eine tiefgehende Beschäftigung mit der Selbsterkenntnis. Dieses Frage-Antwort-Spiel durchzieht den Text und der Erzähler vollzieht in diesem Modus sein Erzählen. Die Frage-Antwort-Struktur repräsentiert Nyada zufolge durch ihre Suggestivkraft die Dynamik des Erinnerungsprozesses.⁴¹⁵ Die Kategorie ‚Erinnerung‘ ist daher konstitutiv für das Erzählen von der ‚Müdigkeit‘ und mit dieser verbunden, weil das Thema ‚Müdigkeit‘ gerade mittels Erinnerungen eines Subjekts an die Kindheit auf dem Land und die Studienzeit konturiert wird. Laut Gottwald sind die Kindheits- und Jugenderlebnisse wichtige Kategorien der Erzählung.⁴¹⁶

In der Untersuchung *Autobiographie* von Martina Wagner-Egelhaaf heißt es: „Der Vorgang der Erinnerung ist der jeder autobiographischen Reflexion zugrunde liegende Akt.“⁴¹⁷ Wagner-Egelhaaf beschreibt damit auch eine Tendenz im *Versuch über die Müdigkeit* und präzisiert: „In der Erinnerung wird, so die landläufige Vorstellung, das zurückliegende Leben eingeholt, er-innert. Die Erinnerung stellt dem sich erinnernden Subjekt Vergangenes vor Augen. Die Erinnerungshaltung ist in aller Regel eine unkritische.“⁴¹⁸ Der dargestellte Erinnerungen beinhaltende *Versuch über die Müdigkeit* vermeidet die verfängliche Struktur der Autobiographie und nutzt stattdessen Schreibverfahren, die der Leserin bzw. dem Leser ein Miterleben ermöglichen. So, wie Wagner-Egelhaaf ‚autobiographische Erinnerung‘ allgemein kennzeichnet, funktioniert der *Versuch über die Müdigkeit* nur zum Teil:

Autobiographische Erinnerung, also das Sicherinnern zum Zwecke der Niederschrift einer Autobiographie, ist immer ein Willensakt, ein Versuch, der Erinnerung die Vergangenheit abzuverlangen. In dieser

⁴¹⁵ Ebd.

⁴¹⁶ Vgl. Gottwald: „Das fragile Gleichgewicht des epischen Prozesses. Beobachtungen zu Peter Handkes ‚Versuchen‘“. S. 142.

⁴¹⁷ Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. S. 12.

⁴¹⁸ Ebd.

Sicht ist Erinnerung Rekonstruktion; und bedenkt man, in welchem Maß die autobiographische Rekonstruktion ihren eigenen Notwendigkeiten und Gesetzmäßigkeiten folgt, etwa den Erfordernissen des autobiographischen Diskurses oder dem Wunsch, ein Lebensganzes darzustellen, wo ein Leben im Rückblick vielleicht eher unübersichtlich erscheint, kann man durchaus auch von ‚Konstruktion‘ sprechen.⁴¹⁹

Es mangelt im Text über die Müdigkeit an der Ganzheit einer Lebensgeschichte. Ein starker Wille, die Vergangenheit zu verschriftlichen, ist auch nicht offen vorhanden. Es geht nur um die Müdigkeit und die Erzählung darüber. Die Erinnerungen sind hier eher fragmentarisch. Eine Verfassung der Erinnerung lässt sich in Prousts Konzeption der Erinnerung erkennen. Die unwillkürliche Erinnerung, ‚mémoire involontaire‘, wird im Werk Marcel Prousts literarisch umgesetzt. In Anlehnung an Freud verweist auch Walter Benjamin auf die Unterscheidung zwischen willkürlicher Erinnerung (‚mémoire volontaire‘) und unwillkürlicher Erinnerung (‚mémoire involontaire‘).⁴²⁰ Die ‚mémoire involontaire‘ eröffnet bei Proust den Zugang zum vergangenen Leben mittels zufälliger, beliebiger und materieller Träger und der sensiblen Wahrnehmung, wie dem „Geschmack eines in Tee getauchten Gebäckstücks“.⁴²¹ Die passive Erinnerung entkommt einerseits der Souveränität des erinnernden Subjekts, andererseits muss das Subjekt mit der Erinnerung zurechtkommen, damit es in mühsamer Erinnerungsarbeit die vergangene Zeit vergegenwärtigen kann. Die ‚mémoire involontaire‘ ist in diesem Sinne ein kreativer Akt, abgesehen von ihrem willkürlichen Charakter.⁴²² ‚Mémoire involontaire‘ und ‚mémoire volontaire‘ stehen in einem unterschiedlichen Zeitverhältnis. Während die willkürliche Erinnerung eine erinnerte Vergangenheit präsentiert, schiebt die unwillkürliche Er-

⁴¹⁹ Ebd., S. 13.

⁴²⁰ Vgl. Thomas Weber: „Erfahrung“. In: Michael Opitz/Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*. Frankfurt am Main 2000, S. 230-258.

⁴²¹ Vgl. Eva Erdmann: „mémoire involontaire“. In: Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek 2001, S. 367-368.

⁴²² Vgl. ebd.

innerung die Erinnerung in die Gegenwart. Damit kann das Erlebte „einen höheren Wirklichkeitsgrad als zum Zeitpunkt des Geschehens erhalten“⁴²³ und sich vom ‚Erlebnis‘ und dessen Form in der Erinnerung trennen. Das Erlebte/Erinnerte erschöpft sich im Akt des Erlebens/Erinnerns.⁴²⁴

Im *Versuch über die Müdigkeit* funktioniert Erinnern auch als ein unbewusster Akt in einem bestimmten Zusammenhang, der mit dem Erzählen thematisiert ist:

Trotz Müdigkeit findet sich „beseelt (immer wieder das mehrstimmige, unwillkürliche, unvermittelte Anheben des Erzählens: „Vor dem Krieg, als die Mutter noch gelebt hat, haben wir sie einmal im Krankenhaus von St. Veit besucht und sind dann in der Nacht die fünfzig Kilometer durch das Trixener Tal zu Fuß nach Hause gegangen ...“)
(S. 28)

Die körperliche Müdigkeit erzeugt bei den Zimmerleuten jedoch mentale Nüchternheit, den ‚wachen Sinn‘. Die Müdigkeit ist damit quasi ein Zwischenzustand, der geeignet für Erzählen ist. Indem sie müde werden, können sie erinnern bzw. erzählen oder umgekehrt. Die Erinnerung als Mittel zum Erzählen geschieht hier als ‚mémoire involontaire‘. So konzipiert wäre Erinnern auch mit einem anderen psychischen Phänomen, dem Traum, gleichzusetzen. Anders formuliert, würde das Erinnern im Text durch dieselben Mechanismen wie der Traum in der Darstellung Freuds erfolgen. Das Hervorrufen vergangener Bilder ins Gedächtnis des Sich-Erinnernden würde die Gegenwart auch nicht ausschließen.⁴²⁵ Die ‚mémoire involontaire‘ ist bei Handke eine (Re-)Konstruktion. Eine genaue Unterscheidung zwischen Erlebtem und Erleben sowie Gegenwart und Vergangenheit ist nicht durchführbar.

Diese ‚mémoire involontaire‘ ist bei Handke aber keinesfalls beliebig, sondern hat ihren außertextuellen Hintergrund. Für diesen Text ist der Einfluss der weltlichen Umwälzung im Jahr 1989 (etwa die Öffnung des Eisernen Vor-

⁴²³ S. 239.

⁴²⁴ Vgl. Weber: „Erfahrung“. Hier: S. 237-240.

⁴²⁵ Vgl. Nyada: *Schreiben über sich selbst?*. S. 49f.

hangs) nicht zu übersehen.⁴²⁶ Die Ereignisse der Gesellschaft üben einen Einfluss auf die Auslösung der Erinnerung aus. Die Erzählung zielt darauf ab, dass Erinnerungsbilder „nie grundlos eintreffen, sondern immer nach einer Beschwerne, im Übergang, in einer Überwindung“. (*Versuche*, S. 55) Damit stellt die Erinnerung eine Referenz auf die reale Wirklichkeit her. Nichtfiktionale Ortsnamen – neben Österreich und Kärnten auch Alaska, New York, Edmonton/Kanada und Chicago –, die als Orientierungshinweise für die Leserin und den Leser gehalten werden könnten, zeigen tatsächlich eine Referenz auf die äußere Wirklichkeit, die die autofiktionale Tendenz darstellt. Der Vorwurf des Narzissmus trifft für den *Versuch über die Müdigkeit* nicht ganz zu. Die historische Geschichte ist zwar nicht der Hauptgegenstand der Darstellung, aber Handke weicht ihr nicht aus. Der Erzähler schildert, dass sein französischer jüdischer Freund wahrgenommen hat, nach der Befreiung sei wochenlang ein Strahlen durch das ganze Land gegangen. Es finden sich im Text häufig historische Anspielungen, die bei der Leserin und beim Leser Assoziationen hervorrufen können. Am Schluss zeigt sich der Erzähler andeutend: „Ein andermal, in einem Versuch über die Jukebox. Vielleicht.“ (S. 56). Im folgenden Jahr erscheint dann der *Versuch über die Jukebox*. Der Epitext bzw. Paratext im Sinne Genettes bestätigt die Merkmale der Autofiktion nach Frank Zipfel: „ein Text, in dem eine Figur, die eindeutig als der Autor erkennbar ist (durch den gleichen Namen oder eine unverkennbare Ableitung davon, durch Lebensdaten oder die Erwähnung vorheriger Werke), in einer offensichtlich (durch paratextuelle Gattungszuordnung oder fiktionsspezifische Erzählweisen) als fiktional gekennzeichneten Erzählung auftritt“.⁴²⁷

Die dargestellten verschiedenen Müdigkeitsformen könnten als anthropologische Konstante auf jeden zutreffen. Möglicherweise könnte nicht nur das andere Ich, sondern auch die implizite Leserin bzw. der implizite Leser ihre/seine Erfahrungen reflektieren und eine neue Wahrnehmung der geschilderten Müdigkeitsformen und der eigenen Müdigkeiten bekommen: „So setz dich, auch du in der Zwischenzeit hoffentlich müde genug, mit mir auf die Stein-

⁴²⁶ Vgl. ebd., S. 50.

⁴²⁷ Vgl. Nyada: *Schreiben über sich selbst?* S. 51; Frank Zipfel: „Autofiktion“. S. 31-36, Hier: S. 31. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart 2009.

mauer am Rand des Feldwegs, oder noch besser, weil noch näher dem Erdboden, hock dich mit mir zusammen hin auf den Weg, auf den grasigen Mittelstreifen.“ (*Versuche*, S. 50) Der Erzähler erscheint als einer, der nicht nur seine Erfahrung resp. Erinnerung kennt resp. erzählt, sondern auch einen anderen ermutigt, in diesem Sinn ruhig ‚müde‘ zu sein. Der Erzähler fungiert hier wie der Erzähler bei Benjamin, „ein Mann, der dem Hörer Rat weiß“. ⁴²⁸ Benjamin erläutert, dass man im landläufigen Sinne den Erzähler als einen von weither kommenden Reisenden denke, der viele Erfahrungen gemacht hat, und gleichzeitig auch als einen sesshaften Menschen, der Geschichte und Überlieferungen der Vorfahren gut kennt. So sieht er zwei archaische Grundtypen von Erzählern: der seßhafte[...] Ackermann und der handeltreibende[...] Seemann. ⁴²⁹ (Dazu noch zwei moderne Erzählertypen: Handwerker und Romancier) In den schriftlichen Erzählungen seien die zwei archaischen Grundtypen miteinander verschränkt. ⁴³⁰ Im Gegensatz dazu stellt Benjamin den Roman der Erzählung gegenüber, weil der Romancier einsam in seiner Kammer sitze und sich über sein Anliegen nicht aussprechen könne. ⁴³¹ Das Ich im *Versuch über die Müdigkeit* stellt sich am Anfang als ein Erfahrungen über Müdigkeit mitteilender Erzähler dar, der aber selbst zugleich Zuhörer ist. Er lehnt jede Form von Herrschaft über seine Zuhörerinnen und Zuhörer/Leserinnen und Leser ab: „Ich will aber nicht suggestiv werden. Nicht überreden möchte ich – auch nicht mit Bildern –, sondern erinnern, jeden an seine höchste erzählende Müdigkeit.“ (*Versuche*, S. 48) Es scheint, dass der Erzähler ein neutrales Erzählverhalten behält. Im erzählenden und fragenden Ich zeigt sich die Ambivalenz des Erzählens, die der Ich-Erzähler durch das Fragen-Antworten-Spiel aufzulösen versucht. Die Struktur entspricht in gewissem Maße dem experimentellen Charakter des Texts, der ein wichtiges Merkmal des Essays ist. Aber ob der Text tatsächlich mit dem Essay assoziiert werden kann, werde ich an späterer Stelle ausführlicher diskutieren.

Aus den obigen Überlegungen folgt, dass die Erinnerung als untrennbar mit dem Subjekt verbunden erzählt und zum Paradigma für die literarische Ar-

⁴²⁸ Benjamin: „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“. S. 106.

⁴²⁹ Vgl. ebd., S. 104.

⁴³⁰ Vgl. ebd., S. 103ff.

⁴³¹ Vgl. ebd., S. 107.

beit des Subjekts im Text wird. Der Zustand der Erinnerung wird als ein Zustand der Müdigkeit beschrieben. Der Leserin bzw. dem Leser wird so eine Wirkungsmöglichkeit der Literatur im Sinne einer linearen Übertragung des Gelesenen in ein anderes Subjekt in Frage gestellt. Müdigkeit wird vom Autor als eine Figur bzw. Strategie bedient, die Erzählen und Erinnern verbindet, und als physische Basis für ein spezifisches Erinnern dargestellt, durch das sich das Subjekt bzw. das Individuum seiner Erfahrung nähern kann. Sie bezeichnet einen Zustand, in dem das Subjekt eine neue Wirklichkeit von sich gewinnen kann, die zum Erzählen geeignet und selbst Erzählung ist. Dieser Moment gibt dem Subjekt Frieden oder Harmonie und lässt es im Einklang mit der Welt stehen.

3.1.2 Müdigkeit und Reflexion des Schreibens

Die Form des Texts ist, wie im ersten Punkt dargelegt, eine Art Dialog. Sie zeigt sich in dramatischen Elementen:

Genug von den Stufen! Sprich doch einmal von der dir vorschwebenden Müdigkeit einfach so, wie es kommt, im Durcheinander.

Danke! Solch ein Durcheinander entspricht jetzt mir und meinem Problem. (S. 53)

Der ‚dramatische‘ Konflikt wird bis zum Ende des Texts nicht aufgelöst. Das fragende Ich fordert dort auf: „Erzähl.“ Das erzählende Ich lehnt seine Bitte ab: „Nein. Ein andermal, in einem Versuch über die Jukebox. Vielleicht.“ (S. 56) Das Ende der Erzählung ist ein offenes Ende und zugleich ein Anfang für den nächsten *Versuch*. Die Zeit des Erzählens reicht von der Kindheit „Ende der vierziger, Anfang der fünfziger Jahre“ (S. 21) bis zur Gegenwart des Erzählens. Der Raum erstreckt sich vom österreichischen Land über das gemietete Zimmer zu Weltstädten wie New York (S. 37), Edinburgh (S. 43) und Zürich (S. 43). Es lässt sich ersehen, dass der Text zwar das dramatische Element des Dialogs aufnimmt, aber der strikten dramatischen Struktur dennoch nicht entspricht, da er keine Einheit von Zeit, Raum und Handlung darstellt.

Während die Form des Texts dramatische Elemente enthält, finden sich im Text auch prosaische bzw. narrative Elemente. Die Episode über die Müdigkeit im Hörsaal (S. 11) und die Episode über die Müdigkeit nach der Schichtarbeit (S. 31) zeigen beispielsweise narrative Handlungen. Die Linearität der Handlungen wird aber offensichtlich durch die Fragen unterbrochen:

Aber was war an der [Müdigkeit – Y. J.] zu fürchten? Stand nicht neben Stuhl und Tisch in der Kammer gleich das Bett? (S. 12)

Somit ist keine Rede von der Kausalität des Erzählens. Die Erzählung ist wegen der unbewussten Erinnerung und der plötzlichen Epiphanien eher fragmentarisch. Eine richtige Handlung oder ein Plot lassen sich nicht erkennen; der Verlauf des Erzählens könnte so zusammengefasst werden: Ein Ich erzählt aus der Erinnerung von den wahrgenommenen verschiedenen Formen von Müdigkeit. Zugleich stellt es sich selbst Fragen, um das Erzählte zu reflektieren, weil es im Akt des Erzählens bei der Müdigkeit zwischen negativen und positiven Arten unterscheidet. Zudem sind die erzählte Zeit und die Erzählzeit wegen der Frage-Antwort-Form und des Modus der Erinnerung vertauscht. Daraus lässt sich erkennen, dass die dramatische Form den narrativen Modus unterbricht. Auffällig sind die Zitate, die in die Erzählung des Ichs integriert werden. Diese entstammen der Bibel, z. B. das als Motto vorangestellte Lukas-Zitat, dem Gedicht eines Freundes des Erzählers „(„wie müde und verwohnt der Schnellzug vorbeizieht“ – Erinnerung an die Gedichtzeile eines Friends)“ (S. 18) oder sind instanzlose Angabe der Figurenrede „(„Da!“ – Ein Apfel wird geworfen – „Hab ihn schon!“)“ (S. 28) usw. Oft fließen die Zitate direkt in die Erzählung ein:

„Am späten Nachmittag des ... brach über das Apollo-Kino von ... aus heiterem Himmel eine katastrophale Müdigkeit herein. Zum Opfer fiel ihr ein junges Paar, das, eben noch Schulter an Schulter, von der Müdigkeitsdruckwelle auseinanderkatapultiert wurde und am Ende des Films, der im übrigen *Von der Liebe* hieß, ohne noch einen Blick oder ein Wort für den andern, für immer getrennte Wege ging.“ (S. 15)

Julia Kristevas Definition für Intertextualität „Jeder Text ist als Mosaik von Zitaten konstruiert, jeder Text ist Absorption und Umgestaltung eines anderen Texts“⁴³² wird im Text inhaltlich und formal konkretisiert. Der Erzähler nimmt Bezug auf den großen epischen Text und Mythos der *Odyssee*:

Dem ideal Müden „wird Phantasie“, nur eine andere als etwa den Schlafenden in der Bibel oder der *Odyssee*, die Gesichte haben: ohne Gesichte: ihm zeigend, was ist. [...] Auf dieser Stufe saß der müde Gott, müde und machtlos, in seiner Müdigkeit aber – um einen Ruck müder noch als je ein Menschenmüder – allgegenwärtig, mit einem Blick, der, würde er von den Gesehenen, wo auch immer im Weltgeschehen, sich bewußt gemacht und zugelassen, doch eine Art Macht hätte. (S. 53)

Der Mythos und die Epik, die von Gottheiten und ähnlichen göttlichen Wesen handeln, werden durch ‚Müdigkeit‘ säkularisiert. Der müde Gott ist noch müder als ein müder Mensch. Jedoch ist dem säkularisierten Gott eine mystische Macht zugewiesen, indem er „allgegenwärtig“ ist. Ein weiter Bezug auf einen Mythos findet sich auch an folgender Stelle: „Gesunde Müdigkeit – sie allein schon die Erholung. Ein gewisser Müder als ein anderer Orpheus, um den sich die wildesten Tiere versammeln und endlich mit müde sein können.“ (S. 53)

Die körperlich und geistig positiv wirkende Müdigkeit und ihr Besitzer sind vergöttlicht. Auch die in der europäischen Dichtung grundlegende Gestalt des Don Juan wird als müder Held dargestellt:

Den Don Juan stelle ich mir, nach solchen seltenen Erfahrungen, nicht als einen Verführer, sondern als einen jeweils zur richtigen Stunde, in Gegenwart einer müden Frau, müden, einen immer-müden Helden vor, dem so eine jede in den Schoß fällt – ohne ihm allerdings, sind die Mysterien der erotischen Müdigkeit dann vollbracht, je nachzutruern; [...] (S. 36)

⁴³² Richard Aczel: „Intertextualität“. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar 2013, S. 349.

Andere Kunstformen wie Musik „[...] wo Bob Dylan allein für mich sein ‚Sad-Eyed Lady of the Lowlands‘ sang, oder Ray Davies sein und mein ‚I’m Not Like Everybody Else““ (S. 34), werden als Bestandteil des Texts aufgenommen. Auch eine Anspielung auf einen Film findet sich:

Dem dergestalt Schauenden wurde von der Müdigkeit seinerseits das Ich-Selbst, das ewig Unruhe stiftende, wie durch ein Wunder von ihm weggenommen: alle sonstigen Verzerrungen, Angewohnheiten, Ticks und Sorgenfalten von ihm abgefallen, nichts mehr als die gelösten Augen, endlich auch so unergründlich wie die Robert Mitchums. (S. 39)

Der reale Name des Schauspielers Robert Mitchum kommt in der Erzählung vor. Auch lyrische Elemente sind in dem Text nicht zu übersehen.

Müdigkeit: der Engel, der des einen träumenden Königs Finger berührt, während die anderen Könige traumlos weiterschlafen. (S. 53)

Diese Zeit ist zugleich der Raum, dieser Zeitraum ist zugleich die Geschichte. Was ist, wird zugleich. Das andere wird zugleich ich. Die zwei Kinder da unter meinen müden Augen, das bin jetzt ich. (S. 49)

Die zwei Passagen zeigen lyrische Elemente auf. Aber nicht nur der Umfang des Texts, sondern auch die narrativen Elemente und die quasi dialogische Form verhindern eine Zuordnung des Texts zur Lyrik. Es ist ersichtlich, dass der Text alle literarischen Gattungselemente beinhaltet und daher nicht einer einzelnen Gattung zugeordnet werden darf. Der Begriff ‚Intertext‘⁴³³, der bei Zima als adäquate Bezeichnung für einen Essay gilt, erscheint deswegen zunächst für das Erzählen über die Müdigkeit geeignet. Das Zusammenwirken von verschiedenen Elementen deutet zwar seinen essayistischen Charakter an; es stellt sich jedoch die Frage, ob man den Text wirklich als Essay verstehen kann.

⁴³³ Zima: *Essay/Essayismus*. S. 7.

Die Definition des *Reallexikons* für den Essay: „eine Prosaform, in der ein Autor seine reflektierte Erfahrung in freiem, verständlichem Stil mitteilt“⁴³⁴, geht davon aus, dass der Autor die Erzählinstanz ist. Im *Versuch über die Müdigkeit* kann man das erzählende Ich nicht einfach mit dem Autor Handke identifizieren, obwohl die autobiographischen Züge bzw. die autofiktionalen Merkmale, wie bereits erwähnt, offensichtlich sind. Es gibt keinen Vertrag⁴³⁵ zwischen Autor, Text und Erzähler, wie von Philippe Lejeune formuliert. Dietmar Goltschniggs Definition des Essays „Der Essay ist eine ‚meist kultur- und zivilisationskritische [...] Kunstprosa‘⁴³⁶, die ein formalästhetisches und poetologisches Spektrum aufzeige, gilt für den Text nicht uneingeschränkt, obwohl Nyada ihn nach dieser Definition dem Essay zuordnet⁴³⁷. Trotz der synthetischen Natur des Texts geht er eher von individuellen Erfahrungen aus. Es finden sich mehrere Referenzen auf die gesellschaftliche Situation, etwa der finanzielle Mangel eines Studenten während des Studiums, die den“ Leute nach dem Feierabend in den modernen „vollautomatisierten“ Betrieben (S. 33), der Kontrast zwischen „sehnig[en] schwächig[en], dabei feingliedrig[en] und zart[en] Zimmerleute[n] und unermüdlichen, putzmunteren fortgesetzten Gewalttäter[n] und Handlanger[n] in der Nachkriegszeit“. (S. 25ff.) Deswegen setzt der Text die Fiktionalität eines literarischen Prosatexts außer Kraft, nicht nur durch den Paratext, sondern vielmehr durch die Referenz vieler Textpassagen auf die Geschichte bzw. die gesellschaftliche Wirklichkeit. In Hinblick auf Handkes Zugehörigkeit zur Nachkriegsgeneration wird von der Handke-Forschung häufig eine Verbindung zwischen der diegetischen Wirklichkeit und biographischen Erlebnissen des Autors hergestellt.⁴³⁸ Ein kleiner Einschub erklärt die soziale Situation zu jener Zeit: „[W]ochenlang [war] ein

⁴³⁴ Schlaffer: „Essay“. S. 522.

⁴³⁵ Vgl. Esther Kraus: „Autobiographie“. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. S. 22-30. Hier S. 24f.

⁴³⁶ Dietmar Goltschnigg: „Essay“. In: Brunner, H.&R. Moritz (Hg.): *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. Berlin 1997, S. 90-93.

⁴³⁷ Vgl. Nyada: *Schreiben über sich selbst?* S. 39.

⁴³⁸ Vgl. Malte Herwig: *Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie*. München 2011; Hans Hölle: *Peter Handke*. Reinbek bei Hamburg 2007.

Strahlen durch das ganze Land gegangen“ (S. 24) Die Instanz des Zitats wird vom Erzähler durch direktes Zitieren auf eine andere anonyme Figur, den sogenannten französischen Juden, verschoben. Die Ambivalenz des Texts lässt seine Zuordnung in der Schweben. Jedoch ist die Ambivalenz eines der wichtigsten Merkmale des Genres Essay.⁴³⁹

Der Erzähler bzw. der Schreiber führt mit sich selbst einen Dialog, wodurch die monologische systematische Denkweise aufgelöst wird. Vielmehr fordert die dialogische Form zur Selbstreflexion und Selbstironie der eigenen Erzählung auf. „Verklärt da nicht die Vergangenheit?“ (S. 23) Die Kontingenz des Texts wird unterstrichen. Selbstreflexion und Selbstironie machen das Subjekt für die Kontingenz seines eigenen Diskurses und seiner Objektkonstruktionen sensibel. Zudem wird es vom fragenden Ich darauf aufmerksam gemacht, dass die diegetische Wirklichkeit eine konstruierte ist.

Und wenn es solch eine Sache nicht gab?

Dann schuf meine Müdigkeit sie, und der andere, der gerade noch im Leeren geirrt war, empfand um sich von einem Augenblick zum nächsten seiner Sache Aura. (S. 41)

Handkes (Selbst-)Ironie wird durch den Perspektivenwechsel zwischen dem Erzähler und dem Frager dargestellt. Sie ermöglicht eine spezielle Wahrnehmung:

– Eine besondere Empfänglichkeit für derartige Müdigkeiten scheinen mir, neben den Kindern – immer wieder das großäugige, erwartungsvolle Sichumdrehen nach dem da Sitzenden – und den Mitmüden, die Idioten und die Tiere zu haben. Ein Idiot vor ein paar Tagen hier im andalusischen Linares, der an der Hand seines Angehörigen abwesend dahinhoppelte, bekam bei meinem Auf-der-Bank-Sitzen

⁴³⁹ Vgl. Zima: *Essay/Essayismus*. S. 23. Zima ist der Meinung, dass Nichtidentität von Subjekt und Objekt, Erfahrung, Offenheit und Dialog als Merkmale des Essays seit langem bekannt, aber für die Definition nicht ausreichen, weshalb er auf weitere wichtige Merkmale des Essays wie Ambivalenz, Kontingenz und Konstruktivismus hinweist.

nach der Zettelwirtschaft des Vor- und Nachmittags so überraschte Augen, als sähe er da einen seinesgleichen, oder anders: jemand noch Erstaunlicheren. (S. 44)

Nicht der Autor fühlt sich als eine Art „Idiot“, sondern der „Idiot“ identifiziert sich mit dem Autor, dem hier erzählenden Ich; es ist sogar möglich, dass der Idiot den Autor als noch abweichender als sich selbst wahrnimmt. Die Kontingenz der ‚Wirklichkeit‘ wird aus den anderen Perspektiven der Wahrnehmung ersichtlich und fordert die Leserin bzw. den Leser zum Nachdenken auf.

Auch Ambivalenz erzeugt einen ironischen Effekt. Der epiphanische Zustand nach der Schichtarbeit zeigt die Ambivalenz und Opposition von ‚wach‘ und ‚müde‘, ‚wache Müdigkeit‘ nennt das erzählende Ich diesen Zustand. (S. 31f.) Damit ermöglicht die Ambivalenz ‚wach‘ vs. ‚müde‘ die Kontingenz durch ‚andere Augen‘ des Subjekts. Als weiteres Beispiel dienen zwei entgegengesetzte Gruppen in Opposition von ‚unmüde‘ und ‚müde‘ aus der Szene „Wir-Müdigkeit“. Die „Putzmunteren“ sind „Gewalttäter und Handlanger“, deren Kinder („Massenmord-Buben und -Dirndeln“) und Kindes Kinder („die Enkel [zu Spähtrupps zu drillen]“). Sie sind „Haufen der Unmüden“. (S. 26) Hingegen sind die müden Leute ‚kleine‘ Leute: Zimmerleute. Durch harte Arbeit sind sie „sehnig, schwächig, dabei fein-gliedrig und zart“. Der Ich-Erzähler kann sich „an keinen schmerzbäuchigen Zimmermann erinnern. Sie essen gemächlich und schweigsam“. (S. 27) Anders als bei den putzmunteren „Führungskräften“ existiert unter den müden Zimmerleuten keine Hierarchie. „Obwohl es unter ihnen einen Vorarbeiter gibt, ist mein Eindruck, daß niemand das Sagen, das erste Wort hat; zu ihrer Müdigkeit gehört, daß bei ihnen gleichsam niemand und nichts ‚herrscht‘ oder auch nur ‚vorherrschend‘ ist.“ (S. 27) Sie bilden eine Gemeinschaft. Die entzündeten Lider sind ihr Merkmal. Einerseits sind sie müde, andererseits sind sie wach und aufmerksam aufeinander. Mit einer Art kostbarem Lebensmittel zeigt sich im weiter oben zitierten kleinen Apfel-Dialog⁴⁴⁰ ihr Füreinander-Sein und ihr Wach-Sein.

Eine weitere Opposition von müden und unmüden Leuten findet sich zwischen „Handwerkern und Keuschlern“ und „Bürgern“. Der Fragende sagt: „Fällt dir eigentlich auf, daß du Bilder der Müdigkeit, in leicht romantischer

⁴⁴⁰ Vgl. S. 90.

Manier, nur von deinen Handwerkern und Keuschlern gibst, nie aber von Bürgern, weder großen noch kleinen?“ (S. 32) Das erzählende Ich entgegnet, dass es „an den Bürgern eben nie jene bildhaften Müdigkeiten erlebt“ hat und: „die Müdigkeit gehört sich für sie nicht; sie erachten sie als eine Art schlechten Benehmens, wie das Barfußgehen.“ (S. 33) Seines Erachtens könnten die Bürger nur ihre „Sterbensmüdigkeiten zeigen, wie hoffentlich wir alle.“ (S. 33) Die skeptisch-ironische Erzählweise zeigt sich an seiner Berechtigung, für sich als Erzähler einen systematischen Gedanken oder eine diktatorische Position beanspruchen zu können.

Die Ambivalenz von ‚Leben‘ und ‚Tod‘ wird durch den „Inbegriff der Müdigkeit“ präsentiert:

Inbegriff der Müdigkeit: In der Osternacht einst lagen bei der Auferstehungsfeier die alten Männer des Dorfs bäuchlings in der Kirche vor dem Grab, einen roten Brokatumhang an der Stelle des blauen Arbeitszeugs, die sonnenverbrannte Haut hinten am Nacken von den lebenslangen Anspannungen in ein Muster von Vieflecken ähnlich dem der Erde gespalten; die sterbende Großmutter, in ihrer stillen Müdigkeit, besänftigte das ganze Haus und sogar den unverbesserlichen Jähzorn ihres Mannes; und an allen Abenden hier in Linares schaute ich dem Müdewerden der vielen Winzigkinder, mitgeführt in die Bars, zu: keine Gier mehr, kein Greifen mehr in den Händen, nur noch ein Spielen. – Und ist es bei dem allen nötig, zu sagen, daß selbst in solchen Tiefenbildern der Müdigkeit die Trennungen bestehen bleiben? (S. 54)

Zwei Oppositionen werden hier zusammengestellt: Himmel – Erde und Leben – Tod. Zwei Bilder werden dazu abgerufen: zum einen das der alten Männer des Dorfes, zum anderen das der sterbenden Großmutter.

Schließlich manifestiert sich die Ambivalenz in einer Darstellung von ‚Erzähler‘ und ‚Schreiber‘, die wohl auf Walter Benjamin zurückzuführen ist. Der Erzähler und das andere Ich bilden hier eine Paar-Komposition aus archaischem Erzähler und modernem Romancier, deren Unterschiede Benjamin im *Erzähler* erläutert hat:

Der Erzähler nimmt, was er erzählt, aus der Erfahrung; aus der eigenen oder berichteten. Und er macht es wiederum zur Erfahrung derer, die seiner Geschichte zuhören. Der Romancier hat sich abgeschieden. Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag, selbst unberaten ist und keinen Rat geben kann. Einen Roman schreiben heißt, in der Darstellung des menschlichen Lebens das Inkommensurable auf die Spitze treiben.⁴⁴¹

Als Romancier will Handke aber die archaische Rolle des Erzählers zurückholen. Er ist sich der Gefahr und Unsicherheit des Schreibens bewusst. So nennt er sein Erzählen über die Müdigkeit ‚Versuch‘, wobei das Wort einerseits bedeutet, dass der Autor am Schreiben zweifelt und andererseits auch das Genre des Texts problematisiert.

Da die Müdigkeit eng mit der Erinnerung eines Subjekts verbunden ist, scheint es, dass es im Text um seine Entstehung mithilfe der Darstellung eines alltäglichen Phänomens, nämlich der Müdigkeit, geht, indem der fiktionale Autor von verschiedenen Müdigkeiten erzählt. Der Erzähler antwortet auf die Fragen des anderen Ichs und macht sich zugleich bewusst: „(Abgesehen davon ist die Müdigkeit nicht mein Thema, sondern mein Problem – ein Vorwurf, dem ich mich aussetze.)“ (S. 19) Die Müdigkeit ist sein erlebtes Problem; obwohl die negativen und positiven Müdigkeiten ihn zum Erzählen des Versuchs motivieren, will er nicht begeistert erzählen, sondern „herzlos“ sein: „Und ich möchte auch für das Weitere, für die nichtargen, die schöneren und schönsten Müdigkeiten, die mich angestachelt haben zu diesem Versuch, gleich herzlos bleiben [...]“ (S. 19). Sein Problem ist auch das Problem des Erzählens. Der Erzähler sagt weiter:

Es soll mir genügen, den Bildern nachzugehen, die ich habe von meinem Problem, mich dann jeweils, wörtlich, ins Bild zu setzen und dieses mit der Sprache, samt seinen Schwingungen und Windungen, zu umzirkeln, möglichst herzlos. Im Bild zu sein (zu sitzen), das genügt mir schon als Gefühl. (S. 20)

⁴⁴¹ Benjamin: *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*. S. 107.

Es ist erkennbar, dass sein Problem eben die Darstellung der Müdigkeit ist:

Aber ich glaube schon jetzt zu wissen: Die Müdigkeit ist schwer; das Problem der Müdigkeit, in jeder Spielart, wird schwer bleiben. (S. 20)

Der Erzähler bemüht sich, eine Form des Erzählens zu finden bzw. zu erfinden. Es geht im Text um die Anstrengung, Form als Existenz festzulegen. Die Form gilt nicht als Struktur oder als Ereignis, viel mehr handelt es sich um eine Formsuche als Schreibweise. Das Ringen um die Form ist also sein grundsätzliches Anliegen. Handke macht offenkundig die Probleme des Schriftstellers zum Thema seiner Erzählungen.⁴⁴² Das erzählende Ich sucht in der Müdigkeit die Lösung seines permanent vorhandenen Problems:

Doch woher in mir bei dem allen dieses Sträuben, dergleichen Schrecknisse, die nichts erzählen, vielmehr höchstens bestätigen, auch noch *weiterzuerzählen*, während, was jene *einenden* Müdigkeiten mir erzählen, in mir ein wie doch natürliches Ausholen, weiter und weiter – das epische Atmen auslöst? (S. 47)

Die vereinende epiphanische Müdigkeit kann das Erzählen des erzählenden Ichs als einen natürlichen Vorgang ermöglichen. Das Ich macht sich keinesfalls zum Vorbild oder will Priester sein, vielmehr will das erzählende Ich zur Einsicht verhelfen, dass jeder seine eigene ideale Müdigkeitsform zum Erzählen finden kann: „Ich will aber nicht suggestiv werden. Nicht überreden möchte ich – auch nicht mit Bildern –, sondern erinnern, jeden an seine höchsteigene erzählende Müdigkeit.“ (S. 48) Es ist hier auch der dialogische und offene Charakter, wie er für den Essay kennzeichnend ist, erkennbar. Der Erzähler möchte sein ‚Thema‘ bzw. Problem in den Dialog einführen. Daraus ist ersichtlich, dass die einende Müdigkeit innerhalb dieses *Versuchs* das innovative Erzählen fördert. Das erinnert an Handkes provokative Äußerung anlässlich der Gruppe 47-Tagung in Princeton, auf welcher der junge Handke als Neuling seinen berühmten Schriftstellerkollegen, unter anderen Günter Grass, Peter Weiss, Uwe Johnson, Siegfried Lenz, Hans Magnus Enzensberger ‚Beschreibungsimp-

⁴⁴² Vgl. Bartmann: *Suche nach dem Zusammenhang*. S. 217.

tenz‘ vorwarf.⁴⁴³ Trotz des weiten Abstands zwischen dem ersten und dem letzten *Versuch* propagiert der Autor weiterhin die Notwendigkeit des Bemühens um Kreativität im literarischen Schaffensprozess. Er selbst versucht und sucht neue Formen des Erzählens. Das Erzählen ist für ihn ein Experiment, ein Versuch. In diesem Sinne entspricht der im Titel angekündigte ‚Versuch‘ dem Geist des Essays und seinem offenen Charakter. Handke materialisiert seinen Versuch in der Schrift .

Die Erzählung nimmt ihren Anfang mit einer Reflexion über den Schreibprozess. Der Erzähler empfindet die positive Müdigkeit in der Form von ‚Alleinmüdigkeit‘ oder sein Sein als ‚Individuum‘ erst durch seine Schreibarbeit, die sogenannte „königliche Müdigkeit“ (S. 34). Der Schreibprozess erfolgt im Lauf des Erzählens:

(Schatten des Adlers aber weit weg von den Fallen, bei mir übers Papier streichend, beim stillen, auch unheimlichen Eukalyptushain an den Bleibergwerksruinen, meinem Schreibplatz im Freien während des ekstatischen Schrillens und Posaunens der spanischen Karwoche) (S. 45f.)

Eine Schreibsituation im Freien wird konstituiert. Die Schrift hat bei Handke eine religiöse bzw. mystische Funktion hinsichtlich der Natur und ihrer Unmittelbarkeit.⁴⁴⁴ Seit dem *Versuch über die Müdigkeit* (1989) schreibt Handke seine Prosaarbeiten mit dem Bleistift. Unmittelbarer Anlass zum Wechsel des Schreibwerkzeuges ist die Tatsache gewesen, dass der Autor in dem spanischen Hotelzimmer, in dem er an dem Text arbeitete, keine Ruhe fand und deshalb zum Schreiben mit Papier und Bleistift ins Freie ging.⁴⁴⁵ Die Verbindung von Erzählen und Schreiben ist nicht zu übersehen, und es könnte sein, dass der Autor Handke in der Figur eines Schreibers in seiner eigenen Erzählung auftritt. Seine Reflexion über die Arbeit des Erzählens entfaltet sich in in der Art seiner Zeit-Erfahrung: „[D]enn die Müdigkeit im Zimmer allein pflegte immer am

⁴⁴³ Vgl. Herwig: *Meister der Dämmerung*. S. 141; Einleitung, S. 3.

⁴⁴⁴ Vgl. Wagner-Egelhaaf: *Mystik der Moderne*. S. 207.

⁴⁴⁵ Kastberger: *Werkzeug des Schreibens: Feder – Maschine – Bleistift*.

späten Nachmittag oder am frühen Abend hereinzubrechen, mit der Dämmerung“ (S. 12), „bis hinein ins Fahllicht des Morgenrauens“ (S. 13). Die Art und Weise der Müdigkeit und die Empfindung des Ichs werden reflektiert: wie sie zuerst wirkt und wie schwer das Ich sie empfindet: Die Müdigkeit wird wie eine „Lähmung“ empfunden, und Schlaf ist keine Lösung für sie.⁴⁴⁶ Die Wahrnehmung der Müdigkeit wird gedehnt und detailliert beschrieben. Außerdem wird die von dieser Müdigkeit eines Menschen hervorgerufene Folge, Schlaflosigkeit, in gewisser Übertreibung als ein allgemeines Phänomen, das die gesamte Menschheit betrifft, dargestellt. „Wie der Schlaflose daliegt bis hinein ins Fahllicht des Morgenrauens, das ihm die Verdammnis bedeutet, über ihn allein da in seiner Schlaflosigkeitshölle hinaus des ganzen fehlgeratenen, auf den falschen Planeten verschlagenen Menschenwesens...“ (S. 13). Es ist Nyada Recht zu geben, wenn er der Ansicht ist, dass die „Schlaflosigkeit“ eine Anspielung auf die Schriftstellerarbeit ist.⁴⁴⁷

Ribbat zufolge ist die Gattung des ‚Versuchs‘ ein Anzeichen dafür, dass Handke versuche, sich Gestaltungsweisen der sowohl lebensphilosophischen als auch poetologischen Essayistik der Jahrhundertwende zu eigen zu machen.⁴⁴⁸ Der Text sei tatsächlich ein Versuch, mit dem Handke nach der zum Schreiben geeigneten Zeit suche. Diese Zeit sei eine Art ‚Müdigkeit‘ bzw. entspreche den traumhaften Momenten, die Inspirationszustand für den Autor sei-

⁴⁴⁶ „Das Schlafen als Ausweg kam nicht in Frage: Zunächst einmal wirkte sich jene Art der Müdigkeit aus in einer Lähmung, aus der heraus in der Regel nicht einmal ein Krümmen des kleinen Fingers, ja kaum ein Wimpernzucken möglich war; selbst das Atmen schien ins Stocken geraten, so daß man sich erstarrt bis ins Innerste fühlte zu einer Müdigkeitssäule; und wenn doch einmal der Schritt ins Bett geschafft wurde, dann kam es, nach einem schnellen, ohnmachtsähnlichen Wegschlafen – keine Empfindung von Schlaf –, beim ersten Umdrehen zum Aufwachen hinein in die Schlaflosigkeit, meist ganze Nächte lang, denn die Müdigkeit im Zimmer allein pflegte immer am späten Nachmittag oder am frühen Abend hereinzubrechen, mit der Dämmerung.“, S. 12.

⁴⁴⁷ Nyada: *Schreiben über sich selbst?* S. 49.

⁴⁴⁸ Ernst Ribbat: „Peter Handkes ‚Versuche‘: Schreiben von Zeit und Geschichte“. In: Herbert Arlt/Manfred Diersch: *Sein und Schein – Traum und Wirklichkeit. Zur Poetik österreichischer Schriftsteller/innen im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 1994, S. 167-179. Hier S. 177.

en.⁴⁴⁹ Seine essayistischen Elemente zeigen sich an der Reflexion über das Erzählen und am Phänomen der Synthese. Der Erzähler könnte sich dadurch mit dem Autor identifizieren, dass der Schreibprozess ins Erzählen einfließt, obwohl es im Text keine klare Identität von Autor und Erzähler gibt. In diesem Sinne entspricht der Text der Definition des *Reallexikons* für einen Essay: Ein realer Autor spricht von seiner empirischen Erfahrung. Der intertextuelle Charakter macht eine auffällige Eigenschaft des Texts aus und Selbstreflexivität über Erzählen und Schreiben kennzeichnet die Ironie und den essayistischen Charakter des Texts. Der ambivalente Charakter des Texts macht die traditionelle Zuordnung zu einer herkömmlichen Gattung problematisch. Handke erfindet mit seinem ‚Versuch‘ gleichsam eine neue Gattung. Seine Reflexionen über Erzählen und Schreiben schlagen sich vor allem in der sprachlichen Gestaltung nieder.

3.1.3 Müdigkeit als meditativer Zustand für das Erzählen und das Erinnern

In der Darstellung der verschiedenen Formen von Müdigkeiten, von denen das Ich erzählt, ist der Kontrast von Individuum und Gemeinschaft ein Strukturmerkmal. Die Differenzierung der Müdigkeitsformen in negative oder positive hängt zu einem guten Teil von der Gemeinschafts- oder Einzelperspektive ab.

Die Müdigkeit des erzählten Ichs im Falle des Kindes in der Kirche ist eine Müdigkeit, die das Kind als Individuum erfährt und als problematische Distanz zur sozialen Umgebung erlebt: „Wieder einmal versagst du in der Gemeinschaft“ (S. 10) Als Studierender erfährt das erzählte Ich explizit „Alleinmüdigkeit“ (S. 12). „Paares-Müdigkeit“ (S. 16) ist ein negatives Geschehen. Das Paar wird „auseinanderkatapultiert“ und geht schließlich „getrennte Wege“ (S. 15). Als kollektive Müdigkeit erlebt das erzählte Ich des Kindes auf dem Land die Müdigkeit nach dem Getreidedreschen, „Ende der vierziger, Anfang der fünfziger Jahre“ (S. 21). Diese Müdigkeit ist „gemeinsame Müdigkeit“, „Wir-Müdigkeit“. Die Zimmerleute werden als „Volk der Müdigkeit“ bezeichnet, in dem Hierarchie vorübergehend nicht zu beobachten ist:

⁴⁴⁹ Vgl. Horváth: „Peter Handkes ‚Versuche‘“. S. 238.

Obwohl es unter ihnen einen Vorarbeiter gibt, ist mein Eindruck, daß niemand das Sagen, das erste Wort hat; zu ihrer Müdigkeit gehört, daß bei ihnen gleichsam niemand und nichts „herrscht“ oder auch nur „vorherrscht“ (S. 27).

Offensichtlich wird die Wahrnehmung des Subjekts von Müdigkeit beeinflusst und verändert. ‚Müdigkeiten‘ werden entgegen ihrem herkömmlichen Verständnis zur Voraussetzung ekstatischer Zustände, die die Wahrnehmung des Subjekts verändern. Wenn Professoren ohne Begeisterung für die Sache ihre Aufgabe wahrnehmen, leiden sie unter Einzel-Müdigkeit und sind somit als „unbeseelte“ (S. 11) Menschen zu bezeichnen. Ihr erzähltes Ich läßt den Blick nach draußen in die verführerisch einfach für sich da seiende Wirklichkeit zwar zu, in eine Außenwelt, deren Erlebnis aber ihre Wahrnehmung negativ beeinträchtigt: „Während es draußen vor den Fenstern grünte und blaute und dann schon dunkel wurde: bis die Müdigkeit des Hörers in Unwillen, der Unwille in Übelwollen umschlug“. (S. 12) Mit der lyrischen und phantasievollen Formulierung werden die inneren Gefühle des Ich-Erzählers bildhaft und eindrucksvoll wiedergespiegelt. Die Außenwelt erscheint dem erzählten Ich so in verführerischen Farben, während seine negative Müdigkeit den emotionalen Zustand von ‚müde‘ über ‚unwillig‘ zu ‚übel‘ steigert. In einem anderen Fall trennt Müdigkeit, die plötzlich in beiden Partnern zugleich auftritt, das Zusammensein eines innig verliebten Paares:

Diese Müdigkeit ergab sich nicht, sie ereignete sich, als ein physikalischer Vorgang; als Spaltung. Und sie traf auch nie mich allein, sondern jedesmal zugleich die Frau, so als käme sie, wie ein Wetterumschlag, von außen, aus der Atmosphäre, vom Raum. Da lagen, standen oder saßen wir, gerade noch selbstverständlich zu zweit, und von einem Moment zum andern unwiderruflich getrennt. Ein solcher Moment war immer einer des Erschreckens, manchmal sogar des Entsetzens, wie bei einem Sturz: „Halt! Nein! Nicht!“ (S. 14)

Diese Müdigkeit ‚ereignet‘ sich unerwartet, schlagartig wie ein „Wetterumschlag“. Die zerbrechende Müdigkeit führt zu einer stärkeren negativen Wahrnehmung der Außenwelt. Hier entwickelt sich die negative Müdigkeit in ge-

steigerter Aufmerksamkeit so, dass sie das Bewusstsein für die existenzielle Isolation von der Umgebungsgesellschaft schärfen kann. Nach der Schichtarbeit, die der Studierende aus finanziellen Gründen neben dem Studium absolvieren muss, erfährt das erzählte Ich ganz plötzlich eine existenzielle Steigerung seiner sozialen Isolation:

Jäh bekam ich da, allein in meiner Müdigkeit, blinzelnd, bestaubte Brille, verschmutzter offener Hemdkragen, andere Augen für das vertraute Straßenbild. Ich sah mich nicht mehr wie zuvor unterwegs zusammen mit denen, die unterwegs waren, in die Geschäfte, zum Bahnhof, zu den Kinos, in die Universität. Obwohl ich in einer wachen Müdigkeit dahinging, ohne Schläfrigkeit, ohne Eingeschlossenheit in mich selbst, fand ich mich ausgesperrt von der Gesellschaft, und das war ein unheimlicher Moment; als einziger bewegte ich mich in die Gegenrichtung zu all den andern, hinein in die Verlorenheit. (S. 31f.)

Die Müdigkeit kommt wieder plötzlich, ‚jäh‘, und erscheint als weitere Steigerung der Wahrnehmung mit nicht glücklichen Folgen. Mit „anderen Augen“ nimmt das erzählte Ich die vertraute Umgebung, die anderen Menschen im öffentlichen Raum, wahr und spürt die soziale Distanz. Dieses Motiv ist gleichsam mystischer Natur. Das ‚Auge‘ steht für sinnliche Wahrnehmung. Es steht in vielen Kulturkreisen für die intellektuelle Wahrnehmung der Wahrheit und Gewissheit. Für die mystische und von der Mystik beeinflusste Literatur ist das gesamte Wortfeld „Sehen, Auge, Blick, Schau, Vision, Wahrnehmung“ bedeutungsvoll.⁴⁵⁰ In der christlichen Tradition ist das Auge „Bild göttlicher Gegenwart und alles durchstrahlender Allwissenheit“⁴⁵¹. Nach Meister Eckhart gibt es zwei Augen der Seele. Während das innere in das Sein schaut und sein Sein von Gott empfängt, nimmt das äußere die Umgebung und Welt in Bildern wahr. Die Sinne seien die Vermittler, durch welche die Seele und die Welt in

⁴⁵⁰ Vgl. Wagner-Egelhaaf: *Mystik der Moderne*. S. 10.

⁴⁵¹ Ebd., S. 10.

Kontakt stehen.⁴⁵² Bei dem Ich-Erzähler sind die äußeren Augen der Seele nur halb, nur „blinzeln“, geöffnet, weil sich Staub auf sie legt. Die ‚anderen Augen‘ versetzen in einen mystischen Zustand, in dem das Subjekt die Umgebung wahrnimmt. Zeit und Raum sind aufgehoben. In diesem Sinne erfährt das Erzählen eine Unterbrechung (weshalb?).

In einem harmonischen Gruppenzustand ist nicht von den isolierenden Müdigkeiten die Rede, sondern von einer gemeinsamen Müdigkeit:

So saßen wir – in meiner Erinnerung immer draußen in der Nachmittagssonne – und genossen redend oder schweigend die gemeinsame Müdigkeit, von dieser, die einen auf der Hofbank, die andern auf der Wagendeichsel, die dritten weiter weg schon im Gras der Bleiche, tatsächlich wie versammelt, in einer episodischen Eintracht, auch aller Nachbarn, auch der Generationen. Eine Wolke von Müdigkeit, eine ätherische Müdigkeit vereinte uns damals (bis sich die nächste Garbenladung ankündigte). Bilder solcher Wir-Müdigkeiten aus der Dorfkindheit habe ich noch mehr. (S. 22f.)

Die vom Erzähler positiv wahrgenommene Müdigkeit nach der ländlichen kollektiven Arbeit wird hier von dem erzählenden Ich als gruppenbildende Kraft mit dem in diesem Zusammenhang esoterisch anmutenden Attribut ‚ätherisch‘ geschildert. Die unterschiedlichen Dörfler, Männer und Frauen sowie Kinder, bilden ein harmonisches Ganzes. Diese Müdigkeit wird vom Erzähler im Kontrast zur „Alleinmüdigkeit“ „Wir-Müdigkeit“ genannt, in der ein vertraulicher Zusammenhang zwischen den Individuen herrscht. Dieser Frieden ist gleichsam eine ‚Wolke der Müdigkeit‘, eine Metapher die sich durch eine hohe Ästhetische Qualität auszeichnet.

Die Idylle dieser Situation weckt die zweifelnde Frage „Verklärt da nicht die Vergangenheit?“. (S. 23) Die Antwort darauf lautet: „Wenn die Vergangenheit so war, daß sie es schafft, zu verklären, so soll sie mir recht sein, und ich

⁴⁵² Vgl. ebd., S. 11. Meister Eckhart unterscheidet zwischen zwei Augen der Seele. Während das innere in das Sein schaut und sein Sein von Gott empfängt, nimmt das äußere die Umgebung und Welt in Bildern wahr. Die Sinne seien die Vermittler, durch welche die Seele und die Welt in Kontakt stehen.

glaube solcher Verklärung. Ich weiß, daß diese Zeit eine heilige war“ (S. 23). Mit ‚heiliger Zeit‘ überhöht das erzählende Ich die erinnerte Vergangenheit bzw. seine erinnerte Wahrnehmung. Es bejaht in der Rückschau seine subjektive, von der innerlichen Empfindung beeinflusste Wahrnehmung explizit. Genauso wird die „Zeit des ersten Bauens nach dem Krieg“ stilisiert (S. 26): „Und trotzdem ist mir, als käme aus der Helligkeit der jeweiligen Orte etwas wie eine Musik – die der feinhörigen Müdigkeit selbst. Ja: auch jener Augenschein, wieder weiß ich es, war eine heilige Zeit – Episoden des Heiligen“ (S. 28).

So beherrscht die erzählte Müdigkeit die erzählte Zeit und den erzählten Raum. Das zeigt die subjektivistische Allmacht des Subjekts.⁴⁵³ Die vereinende Müdigkeit wird in pointierter Beschreibungskraft beschrieben:

Die Farben und Formen jener Bilder vom fragmentarischen Volk der Müdigkeit sind das Blau der Arbeitshosen, die roten Geraden hingeschnalzt von der Richtschnur an den Balken, die roten und violetten ovalzylindrischen Zimmermannsbleistifte, das Gelb der Zollstöcke, das Oval der Luftblase in der Wasserwaage. Die schweißnassen Haare an den Schläfen sind nun getrocknet und bauschen sich; an den Hüten, wieder aufgesetzt, keine Abzeichen, in den Bändern statt des Gamsbarts der Bleistift. (S. 28)

Für die erzählte Szene der sich ausruhenden ‚Zimmerleute‘ orchestriert der Erzähler Gegenstände mit pointiertem Bezug zu den sichtbaren Farben. Der Bleistift spielt für den Autor Handke eine bekannt wichtige Rolle.⁴⁵⁴ Das schlägt sich nicht nur darin nieder, dass seine Manuskripte handschriftlich an den Verlag überreicht werden und in vielen Interviews vom Bleistift die Rede ist – der Autor lobt die Bleistifte und nennt sie seine „getreuen Knappen“⁴⁵⁵ – sondern

⁴⁵³ Vgl. Bartmann: *Suche nach dem Zusammenhang*. S. 198. Im Kapitel über die theoretische Grundlage wird Bartmanns These dargelegt.

⁴⁵⁴ Vgl. Michael Hansel: „Langsam – in Abständen - stetig“, Peter Handke und der Bleistift. Handkeonline (Stand: 18.04.2012) <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/hansel-2009.pdf>

⁴⁵⁵ Peter Handke: *Am Felsenfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987)*. Salzburg/Wien 1998, S. 359.

auch durch seine Literarisierung des Schreibgeräts in der *Geschichte des Bleistifts*. Der mit dem Bleistift kontrastierte ‚Gamsbart‘ als Jagdtrophäe symbolisiert die Zerstörung durch die Jagd als Kontrast zur Kraft zum Aufbau, für die der (Zimmermanns-)Bleistift steht.

Bei der negativen Wahrnehmung der Müdigkeit wird körperliche Müdigkeit mit ihr folgender geistiger Absenz geschildert. Im Zustand der Müdigkeit kann das Subjekt aber auch aufnahmefähiger für die Umgebung werden und gerät dann in die Nähe der Möglichkeit zum Erzählen: „Da! – Ein Apfel wird geworfen – ‚Hab ihn schon!‘; beseelt (immer wieder das mehrstimmige, unwillkürliche, unvermittelte Anheben des Erzählens: ‚Vor dem Krieg, [...]‘)“ (S. 28).

Durch das Erzählen bringt die Müdigkeit die Innenwelt des Subjekts, des anonymen Zimmermanns, mit der Außenwelt in Zusammenhang. Die Erzählinstanz – hier der Zimmermann – ist mit dem Adverb „beseelt“ versehen, im Unterschied zu den Professoren im Hörsaal, die als unbeseelt beschrieben werden. Die Müdigkeit ist der Katalysator, der die Umwandlung von ‚unbeseelt‘ in ‚beseelt‘ vornimmt.

Nach einem schlaflosen Nachtflug nach New York erlebt das erzählende Ich eine andere Art Müdigkeit. Angezogen von den sich festtäglich ergehenden Leuten auf der Straße am Central Park geht der Erzähler trotz seiner Müdigkeit, die vom ihm wie eine Krankheit empfunden wird, aus dem Zimmer und erlebt aus der Müdigkeit heraus eine „Verwandlung“:

Ich setzte mich auf eine Cafétterasse in die Sonne, nah am Getöse und an den Benzinschwaden, noch immer benommen, ja im Innern in ein beängstigendes Wanken gebracht von meiner Übernächtigkeit. Doch dann, ich weiß nicht mehr wie, allmählich?, oder wieder Ruck um Ruck? die Verwandlung. [...] Ich war wieder da, in der Welt, sogar – nicht etwa, weil es Manhattan war – in ihrer Mitte. Aber es kam dann noch einiges dazu, vieles, und eins eine größere Lieblichkeit als das andere. Ich tat, weit bis in den Abend hinein, nichts mehr als sitzen und schauen; es war, als bräuchte ich dabei auch nicht einmal atemzuholen. Keine auffälligen wichtigtuersichen Atemübungen oder Yoga-Haltungen: Du sitzt und atmest im Licht der Müdigkeit jetzt beiläufig richtig. (S. 38)

In dieser Situation überkommt den Erzähler eine überwache Ruhe. Er erlebt sich in der Mitte der Welt. Er erlebt einen meditativen Zustand, in dem Schauen und Sitzen für intensivstes Erleben ausreichen. Es ist kein beabsichtigter bzw. affektierter Gestus, als ob man seinen ruhigen meditativen Zustand mit einem üblichen oder fremden Namen wie „Atemübung“ oder „Yoga-Haltung“ nur zeigen würde, sondern eher der innerliche Zustand, der den äußerlichen Gestus bewirkt und durch diesen dargestellt wird. Ein Gleichgewicht zwischen Innen- und Außenwelt wird erlebt. Müdigkeit ist hier der Zustand, einen darüber hinaus entwickelten, meditativen Zustand zu erreichen, in dem alles in Harmonie erlebt wird. ‚Müdigkeit‘ ermöglicht Meister Eckharts ‚Gelassenheit‘ und ‚Abgeschiedenheit‘, die das Überindividuelle der unio mystica erzeugen.⁴⁵⁶ In dieser Müdigkeitsform, anders als die Alleinmüdigkeit nach der Schichtarbeit, aber auch anders als die Wir-Müdigkeit, bei der die Subjekte sich vereinigen, findet eine Vereinigung von Subjekt und Objekt statt. Der Erzähler schildert weiter:

Es gingen ständig viele, auf einmal unerhört schöne Frauen vorbei – eine Schönheit, die mir zwischendurch die Augen naß machte –, und sie alle nahmen mich im Vorbeigehen auf: Ich kam in Frage. [...] Aber keine Idee, daß wir, eine von ihnen und ich, darüber hinaus miteinander etwas anfangen; ich wollte nichts von ihnen, es genügte mir, ihnen endlich einmal so zuschauen zu können. (S. 39)

Das müde Ich ist ein ekstatisch erlebendes, dabei physisch ruhiges Ich im Modus des Schauens. Reale Begegnungen mit den ‚vielen auf einmal unerhört schönen Frauen‘ erscheinen virtuell möglich, realisieren sich aber nicht. Das Subjekt ist hier mit einem plötzlichen ästhetischen Ereignis konfrontiert. Wie die ‚andere Zeit‘ in *Kurzer Brief zum langen Abschied* oder die ‚wahre Empfindung‘ in *Die Stunde der wahren Empfindung* ist hier von der epiphanischen kontemplativen Praxis die Rede und weist das Ereignis körperliche und intellektuelle Dimensionen auf.⁴⁵⁷ Das Subjekt sucht Erfüllung, wobei dieser Wunsch erst in Momenten des Außer-Sich-Seins und der Kontemplation erfüllt

⁴⁵⁶ Vgl. Wagner-Egelhaaf: *Mystik der Moderne*. S. 38ff.

⁴⁵⁷ Vgl. Bartmann: *Suche nach Zusammenhang*. S. 193f.

wird. Im Text weist dieses ‚Ereignis‘ auf die meditative positive Müdigkeit hin, die körperlich müde und geistig bzw. intellektuell ruhig macht. Diese positive Müdigkeit ist daher der epiphanische kontemplative Moment. Weiter:

Dem dergestalt Schauenden wurde von der Müdigkeit seinerseits das Ich-Selbst, das ewig Unruhe stiftende, wie durch ein Wunder von ihm weggenommen: alle sonstigen Verzerrungen, Angewohnheiten, Ticks und Sorgenfalten von ihm abgefallen, nichts mehr als die gelösten Augen, endlich auch so unergründlich wie die Robert Mitchums (S. 39).

Die hier beschriebene Müdigkeit erlöst das unruhige Ich. Aus den ‚anderen Augen‘ des Subjekts sind die ‚gelösten Augen‘ geworden. Dadurch erreicht das Subjekt seine Identität in dem Sinne, dass es mit seinem Dasein identisch wird. Schließlich erreicht das Subjekt einen gelassenen Zustand:

Und dann: das selbstlose Schauen wurde tätig weit über die schönen Passantinnen hinaus, bezog ein in sein Zentrum der Welt alles, was lebte und sich regte. Die Müdigkeit gliederte – ein Gliedern, das nicht zerstückelte, sondern kenntlich machte – das übliche Gewirr durch sie rhythmisiert zur Wohltat der Form – Form, soweit das Auge reichte – großer Horizont der Müdigkeit. (S. 39f.)

Das selbstlose Schauen geht über die Menschen hinaus bis zur ganzen Welt und die Müdigkeit gestaltet die Form der Welt. Alle Dinge, so Stefan Braun, „bekommen in der Wahrnehmung eine Aura des Besonderen. Diese Besonderheit ergibt sich für Handke aus der absichtslosen Betrachtungsweise in der Müdigkeit.“⁴⁵⁸ Die umgebenden Dinge könnten gerade in der Absichtslosigkeit bei der Betrachtung dargestellt werden. Entgegen Bartmanns Ansicht, dass die Epiphanie bei Handke ästhetisch utopisch und inhaltlich leer sei, ist die Epiphanie durch den Erzähler im Text verortet. Dort steht:

⁴⁵⁸ Braun: „Konstellative Bildästhetik in Peter Handkes Versuchen“. S. 280f.

Jene Müdigkeit machte, daß die tausend unzusammenhängenden Abläufe kreuz und quer vor mir sich ordneten über die Form hinaus zu einer Folge; jeder ging in mich ein als der genau da passende Teil einer – wunderbar feingliedrigen, leichtgefügt – Erzählung; und zwar erzählten die Vorgänge sich selbst, ohne Vermittlung über die Wörter (S. 41).

Die Erzählung ist der Ort für die ästhetische Erfahrung. Das Ich wird ein Medium, das in der positiven Müdigkeit das Erzählen ermöglicht. Die Erzählung kommt unmittelbar durch das Ich, nicht durch Wörter, zustande. Die Innenwelt des Subjekts rückt mithilfe der Müdigkeit resp. in der Müdigkeit mit der Außenwelt zusammen. Die Müdigkeit ist daher der Zustand, in dem der Zusammenhang von Außenwelt und Innenwelt konstituiert wird und die Erzählung gleichsam aus dem erzählenden Ich hervorgeht. Im Text heißt es:

Dank meiner Müdigkeit wurde die Welt ihre Namen los und groß. Ich habe dazu ein etwas grobes Bild von vier Verhältnisweisen meines Sprach-Ichs zur Welt: In der ersten bin ich stumm, schmerzhaft ausgeschlossen von den Vorgängen – in der zweiten geht das Stimmengewirr, das Gerede, von draußen, auf mein Inneres über, wobei ich aber noch immer gleich stumm, höchstens schreifähig bin – in der dritten kommt endlich Leben in mich, indem es da unwillkürlich, Satz um Satz, zu erzählen anhebt, ein gerichtetes Erzählen, an jemand Bestimmten meist, ein Kind, die Freunde – und in der vierten dann, wie ich es bisher am nachhaltigsten damals in der klaräugigen Müdigkeit erlebte, erzählt die Welt, unter Schweigen, vollkommen wortlos, sich selber, mir wie dem grauhaarigen Zuschauernachbarn da und dem vorbeiwippenden Prachtweib dort; [...] (S. 41f.)

Das erzählende Ich sucht den epiphanischen Zustand und möchte seinen Ort fixieren. Es stuft hier das Erzählen, seinen utopischen Ort, in vier Stufen ab, wobei es eine ‚Theorie‘ des Erzählens entwickelt. Dadurch deckt der Erzähler auf, dass das Erzählen in der modernen friedlichen Zeit anders ablaufe als das Erzählen in der archaischen Zeit, wo hauptsächlich von Kriegen und Kämpfen erzählt worden sei:

alles friedliche Geschehen war zugleich schon Erzählung und diese, anders als die Kampfhandlungen und Kriege, die erst einen Sänger oder Chronisten brauchten, gliederte sich in meinen müden Augen von selber zum Epos, noch dazu, wie mir da einleuchtete, zum idealen: Die Bilder der flüchtigen Welt rasteten ein, eins und das andere, und nahmen Gestalt an. (S. 42)

Als das andere Ich die geäußerte Vorstellung über das Erzählen als ideale bezweifelt, beantwortet der Erzähler: „Ja, ideal: [...] Meine utopische Müdigkeit von damals ergab jedenfalls einen Ort, zumindest den einen.“ (*Versuche*, S. 42) Der Erzähler schafft seine Utopie und möchte den utopischen Ort im Schreiben oder im Erzählen bewahren. Vielleicht weiß er auch, dass der utopische Ort nicht zeitlos existiert, sondern nur augenblicklich, wie die Momente der *unio mystica*. Der Erzähler sagt: „Ich weiß kein Rezept, auch mir selber nicht. Ich weiß bloß: Solche Müdigkeiten sind nicht zu planen; können nicht im voraus das Ziel sein“ (S. 55). Somit entsprechen die Müdigkeit und ihr Zustandekommen auch den strukturellen Merkmalen der Epiphanie, von welchen Huber spricht, dem Erscheinen, der Unvorhersehbarkeit und der Plötzlichkeit des Erscheinens.⁴⁵⁹

Aus den obigen Darlegungen lässt sich folgern, dass sich die Epiphanien in *Versuch über die Müdigkeit* an den Stellen zeigen, an denen der Erzähler plötzlich unbewusst eine Art Müdigkeit erfährt. Während das Subjekt in den negativen Müdigkeiten ein isoliertes gespaltenes Gefühl bekommt, befindet es sich in den positiven Müdigkeiten in einem friedlichen, harmonischen Zustand, in dem die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt sowie einzelnen Subjekten experimentell aufgehoben werden. In der meditativen Müdigkeit vereinen sich auch das Ich und das Alles, die Innenwelt und Außenwelt des Ichs, so dass die Erzählung durch das erzählende Ich zustande gebracht wird. Das Subjekt, das erzählende Ich, wird selbst Medium, das die Erzählung vermittelt. Es steht alles im Zusammenhang. Der Moment der Müdigkeit ist nicht nur ein glücklicher Zustand, sondern auch ein unheimlicher. Die zwei Zustände werden in positive oder negative Müdigkeit kategorisiert. Bei der positiven Müdigkeit meint der Erzähler, dass er das Medium der Vermittlung der Erlebnisse bzw. Wahrneh-

⁴⁵⁹ Vgl. das Theoriekapitel über Epiphanie, S. 65.

mung sei, nicht der Sprache. Er und seine Erzählung vereinigen sich. Die fragmentarischen Epiphanien, von denen in Bezug auf Müdigkeit erzählt wird, bilden das *Movens* des Texts. Von Allein-Sein bis Kollektiv-Sein und von negativ bis positiv werden die verschiedenen epiphanischen Momente erreicht, erst dann kommt die Erzählung zustande. Der epiphanische Zustand ermöglicht also das Erzählen. Müdigkeit als die Bezeichnung für den Zustand stellt daher den Zusammenhang bzw. neue Zusammenhänge her. Die Erzählung bzw. das Erzählen geschieht in dem Moment der Vereinigung. Im epiphanischen Moment wird das Problem des Ichs mit dem Erzählen momentweise aufgelöst. Aber diese Auflösung des Konflikts ist nicht ewig gültig, die Momente sind eher flüchtig wie die *unio mystica*. Frietschs Konfliktlösung, die dem Subjekt Geborgenheit und Glück bringt, trifft zwar auf das erzählende Ich im Text zu, aber nur temporär. Deswegen sucht das Subjekt ständig, diesen Zustand zu erreichen; das Ende der Erzählung ist kein Abschluss, sondern eine Vorausdeutung auf weitere Suchen bzw. Versuche: „Erzähl. Nein. Ein andermal, in einem Versuch über die Jukebox. Vielleicht“ (S. 56) .

Mit den Beobachtungen wird ein Zusammenhang zwischen den Epiphanie-Stellen und dem vorangestellten Motto hergestellt. Nach Lukas 22, 45 weiß Jesus um sein Schicksal von Verurteilung und Kreuzigung und sucht daher die Einsamkeit, um allein zu beten. Die Jünger folgen ihm und Jesus fordert sie auf, jeder für sich zu beten. Er geht dann selbst ein paar Meter abseits und betet für sich, weil er Angst hat. Als er zurückkommt, sind die Jünger jedoch vor Traurigkeit eingeschlafen. Trotz der Angst verliert Jesus nicht seinen Mut und sein Vertrauen in Gott, während den Jüngern ihr Gottvertrauen abhanden kommt. Die Opposition bzw. der Kontrast zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit wird durch den Widerspruch zwischen Jesus' Versuch, allein zu beten, und seinem Handeln – aufstehen und zu den Jüngern kommen – gezeigt. Durch den Schlaf bilden die Jünger ein Kollektiv, während Jesus' Gebet einen innerlichen, intimen und solitären Akt darstellt. So wird die wesentliche Opposition des Texts von Kollektiv und Individuum dadurch schon angedeutet. Darüber hinaus zeigt sich in der Bibelstelle die eigentliche Deutung des religiösen Begriffs ‚Epiphanie‘ – das Erscheinen eines göttlichen Wesens –, da ein Engel während des Gebets Jesu erscheint. Die in der Bibelstelle angedeuteten zentralen Oppositionen zeigen sich durchlaufend an den Epiphanie-Stellen, die das Erzählen ermöglichen.

3.2 *Versuch über den Stillen Ort* (2012)

Handke hat mit dem 2012 erschienenen *Versuch über den Stillen Ort* die vorübergehend abgeschlossene Reihe seiner ‚Versuche‘, fortgesetzt. Vordergründiges Thema des Texts ist die Toilette. Der ‚stille Ort‘ oder das ‚stille Örtchen‘ ist eine umgangssprachliche Formulierung für die Toilette.⁴⁶⁰ In (westlichen) Gesellschaften ist dieser stille Ort ein Ort, der primär für die menschliche Notdurft eingerichtet ist.⁴⁶¹ Eine Ambiguität des Themas evoziert der Titel: Mit dem großgeschriebenen Anfangsbuchstaben des Attributs (‚*Stiller Ort*‘) wird die idiomatische Wendung gleichsam zu einem zusammenhängenden Begriff, wobei der ursprüngliche Sinn des Attributs betont wird. Die Toilette als literarischer Ort ist nicht üblich. Der Gegenstand/das Motiv ironisiert einige Teile von Handkes bisheriger Literaturproduktion. Der Ich-Erzähler behauptet aber, dass Ironie im Schreiben seine Sache nicht sei.⁴⁶² Die Toilette als *Stiller Ort* wird zum Sujet gemacht und ist „ganz indiskret“⁴⁶³ ein literarischer Ort geworden. „Der schmutzigste Ort der Welt“⁴⁶⁴ wird zum literarischen Sujet stilisiert.

⁴⁶⁰ Gerhard Wahrig: *Deutsches Wörterbuch*. neu hr. von Dr. Renate Wahrig-Burfeind, Gütersloh 1997, S. 1181.

⁴⁶¹ Vgl. Ulrich Weinzierl: „Peter Handke ehrt das Örtchen“. Nach Weinzierl bedeutet der „Stille Ort“ „die sanitäre Vorrichtung zur Aufnahme von Körperausscheidungen (insbesondere Kot und Urin)“. <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article109860001/Peter-Handke-ehrt-das-Oertchen.html> (Stand: 27.08.2014).

⁴⁶² Der Erzähler sagt: „Aber Schluß jetzt mit der Ironie; nicht zum ersten Mal erkenne ich, daß die, zumindest im Schriftlichen, nicht meine Sache ist.“ (S. 82)

⁴⁶³ Christopher Schmidt: „Des Dichters Feuchtgebiete“. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/peter-handkes-versuch-ueber-den-stillen-ort-des-dichters-feuchtgebiete-1.1490816> (Stand: 05.06.2014).

⁴⁶⁴ Adam Soboczynski: „Ort und Örtchen. Das Letzte soll das Erste sein: Peter Handke erkundet mit seinem ‚Versuch über den Stillen Ort‘ zu seinem 70. Geburtstag die Toilette als Stätte der Erleuchtung. Und er streitet im Briefwechsel mit seinem Verleger Siegfried Unseld. <http://www.zeit.de/2012/50/Peter-Handke-Versuch-ueber-den-Stillen-Ort/seite-1> (Stand: 05.06.2014).

Der eigenartige Ort gibt Handkes Erzählprojekt neue Impulse und weckt überdies das Potenzial der Erzählformen.

3.2.1 Stille Orte des Erzählens und des Erinnerens

Die Erinnerungen des Ich-Erzählers spielen im Text wieder eine relevante Rolle und werden auf verschiedene Weise im Zusammenhang seines Sujets dargestellt. Die Erzählung wird von der Lektüererinnerung des Ich-Erzählers an einen Roman eingeleitet: „Lang lang ist es her, daß ich einen Roman des englischen Schriftstellers A. J. – ‚Archibald Joseph‘, wenn ich mich nicht irre – Cronin gelesen habe, in einer deutschen Übersetzung, mit dem Titel ‚Die Sterne blicken herab.‘“ (S. 7)⁴⁶⁵ Das bei Handke geläufige Motiv der Lektüererinnerung wird durch das doppelt benutzte zeitliche Adverb „lang lang“ als in der Biographie des Erzählers sehr lange vergangen gekennzeichnet. Hier wird kein Wert auf detaillierte Schilderungen des Romaninhalts gelegt, weil das erzählende Ich anschließend seine Erinnerung relativiert: „(wenn ich mich nicht irre)“ (S. 7) Das in Anführungszeichen und in Klammern stehende Zitat deutet einerseits eine andere Stimme an, andererseits macht eine Erzählinstanz auch ein Ich mit *mimetischer*⁴⁶⁶ Rede erkennbar. Diese Erzählinstanz stellt sich parallel zum erzählenden Ich, zeigt jedoch ihre untergeordnete Position zum Erzählten durch die Klammer, die über eine Ergänzungsfunktion verfügt. Die

⁴⁶⁵ Das erinnerungsauslösende Eingangsbild von Handkes *Versuch über den Stillen Ort* hat eine Parallele zu einem Brecht-Text im *Baal*. Auch dort wird der ‚Abort‘ als ‚friedlicher Ort‘ beschrieben, über dem sich zudem noch ‚Sterne‘ befinden. Ein ‚wundervoller Ort‘, wo man auch ‚erwachsen‘ ‚allein sein kann‘. Im Brecht-Text ist diese Beschreibung innerhalb des ‚Baal-Dramas‘ eine Fortführung der antibürgerlichen Hauptfigur, während sie in Handkes *Stiller Ort* lediglich auf den Rückzug eines Individuums aus der Gemeinschaft mit anderen Menschen und die damit verbundene Erfüllung des Ruhebedürfnisses abzielt.

⁴⁶⁶ Platon unterscheidet die Redeformen *mimesis* und *diegesis*. *Mimesis* bezieht sich auf die vom Dichter nachgeahmte Figurenrede in Tragödie und Komödie, *diegesis* auf die Dichterrede selbst, aus der laut Platon ein Gedicht besteht und die er als „persönliche Kundgebung des Dichters“ auffasst. Vgl. Lahn/Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*. S. 22.

Anfangsszene zeigt, dass der Anlass des Erzählens diesmal wieder der Wille zur Demonstration seiner literarischen Kenntnisse ist. Das Erinnern bestimmt die Haupthandlung, wobei aber die Erinnerungen als solche vage bleiben. In einem Roman von Joseph Cronin (*The Stars Look Down*), den er gelesen hat, geht es um die Chronik einer armen Bergarbeiterfamilie und einer wohlhabenden Bergwerksbesitzer. Beeindruckend ist der Titel des Romans, er evoziert die Phantasie des Ich-Erzählers. Der Ich-Erzähler glaubt daher, dass es sich beim Film von J. Ford um die Verfilmung des genannten Romans handelt. Film und Text stimulieren auf diese Weise den Beginn der Erzählung.

Der Ich-Erzähler und die andere Erzählinstanz stehen in Opposition zueinander und wirken beim Vorantreiben des Erzählens zusammen. Zwar relativiert der Ich-Erzähler seine Erinnerung an den Inhalt des Romans, aber die zweite Erzählinstanz stellt die präzisierte Erinnerung immer wieder in Frage und gibt zu bedenken, ob der Ich-Erzähler dem Gedächtnis vertrauen könne. Bestätigt wird die Erinnerung an die „Einzelheit“ (S. 8) des erinnerten Romans durch eine andere Erinnerung an das Medium Film. Das Anfangsbild ruft die eine beeindruckende Erinnerung an den Roman hervor und legt das Sujet des Erzählens fest. Die Reflexion über die Lektüre- und Filmerinnerung dient als Vorspiel der Reflexion des Erzählthemas zum Erzählen. Im reflexiven Prozess bringt der Ich-Erzähler seinen gedanklichen ‚(Um)Weg‘ zum Ausdruck:

Aber diese [die durch den Film bestätigte einzige Erinnerung an den Roman – Y. J.] geht mir bis zum heutigen Tag nach, und sie ist es auch, welche den Ausgangspunkt für mein nun fast schon lebenslanges Umkreisen und Einkreisen des Stillen Orts und der stillen Orte bildet, und mit der jetzt hier dementsprechend der Anfang des Versuchs darüber gemacht werden soll. (S. 8)

Dass ein Protagonist einen (fiktionalen) Text gelesen hat und dessen Inhalt nicht detailliert vergegenwärtigt, ist in Handke-Texten nicht unüblich.⁴⁶⁷ Be-

⁴⁶⁷ Vgl. Karl Wagner: „Handke als Leser“. In: Ders.: *Weiter im Blues. Studien und Texte zu Peter Handke*. Bonn 2010, S. 191-205, hier: S. 193.

reits in *Die Hornissen* taucht dieses Motiv auf.⁴⁶⁸ Der Text beginnt mit der Abschnittüberschrift „Das Einsetzen der Erinnerung“ und endet mit „Das Aussetzen der Erinnerung“.⁴⁶⁹ Das Erzählen bzw. der Ich-Erzähler wird im Text thematisiert.⁴⁷⁰ Der Protagonist erinnert sich an ein vor der Blindheit gelesenes Buch und an seine Vergangenheit und erzählt davon. Irgendwie hat er beides vermischt und verwechselt. Er ist sich nicht gewiss, ob er das Buch tatsächlich gelesen hat. Im Abschnitt „Die Entstehung der Geschichte“ erinnert er sich an die Lektüre und an die ihm unklaren Begebenheiten im Buch. Es erzählt davon, dass „ein Mann mit seinem Sohn auf der Suche nach einem vermißten Bruder ist“⁴⁷¹. Während die Erinnerung als Motiv und Teil der Abschnittsüberschriften in *Die Hornissen* dient, benutzt der Ich-Erzähler im *Versuch über den Stillen Ort* die Lektüererinnerung als Vehikel für die Suche nach dem Erzählthema. Darüber hinaus wird die Erinnerung an Filme eingeführt und bereichert die Quelle des Erinnerns und des Erzählens.

Bei der einzigen Erinnerung des Erzählers an den Inhalt des besagten, nicht mehr präsenten Romans geht es um einen Romanhelden, der die Toilette aufsucht, weil „ihm die Gesellschaft der anderen, der Erwachsenen, der Familie, über wird – zuviel wird – zur Last und zur Pein wird“. (S. 9) Bei der Wiedergabe dieser Episode aus dem Roman zeigt auch der Ich-Erzähler explizit seinen Zweifel an der Erinnerung: „Jene Einzelheit erzählt, ob in meinem Gedächtnis oder in meiner Einbildung Folgendes: [...]“ (S. 8) Im Bezug auf die deutliche Position des Ich-Erzählers zum Erzählten spricht Ansgar Nünning vom expli-

⁴⁶⁸ Vgl. Volker Michel: *Verlustgeschichten. Peter Handkes Poetik der Erinnerung*. Würzburg 1998, S. 15.

⁴⁶⁹ Handke: *Die Hornissen*. S. 7 u. S. 276.

⁴⁷⁰ Das lässt sich in Bezug auf den Abschnitt „Die Ertrinkungsgeschichte“ erkennen, in dem es heißt: „Ich erzähle“. (S. 40) / „Ich fange noch einmal zu erzählen an“. (S. 42) / „Ich erzähle. Ich beeile mich, weiter zu erzählen“. (S. 44) / „Ich beende nun aus zweiter Hand die Erzählung“. (S. 44)

⁴⁷¹ Handke: *Die Hornissen*. S. 271.

zierten Erzähler.⁴⁷² Allerdings vermindert die bezweifelte unklare Erinnerung sein narratives Potenzial nicht, vielmehr entwickelt sich die Erzählung weiter:

Die Geschichte, oder ist es jetzt die Nacherzählung?, will, daß es der Abkömmling der Reichen ist, welchen es zu dem Stillen Ort treibt, und daß dieser Ort weit weg liegt von all den Salons und Gemächern des Herrenhauses, und daß der Junge nichts tut, als der Stille dort zu lauschen.“ (S. 9)

In Anlehnung an die Lektüreerinnerung, besonders die Toiletten-Episode, findet der Ich-Erzähler schließlich seine zu erzählende Geschichte um den speziellen Ort. Er betont, dass er diese Geschichte „nicht eigens aus[führen]“, sondern versuchen wolle, sie „nachzuziehen, parallel und kontrapunktiert mit ansatzweisen Geschichten und Bildern, welche der und jener mir hat zukommen lassen“ (S. 10). Die vorherige Schilderung des Umgangs mit dem Zusammenwirken von Erzählen und Erinnern und des Zustandekommens der Erzählung fungiert als Einleitung zu seiner richtigen Erzählung, die wiederum eine retrospektive biographische Erinnerung ist.

Das zentrale Ereignis um die Toilette erlebt der Ich-Erzähler in seiner frühen Jugend, „an der Schwelle zwischen der Kindheit und dem Heranwachsendenalter“ (S. 10). Nach der zeitlichen Angabe des Ereignisses fügt der Ich-Erzähler – statt das Ereignis zu erzählen – unversehens die Toiletten-Erinnerungen aus der Kindheit ein. Die zeitliche Dimension der Erinnerung breitet sich weiter aus. Die Toilette im österreichischen bäuerlichen Haus des Großvaters fällt dem Kind auf, indem zwei ungewöhnliche Lichter seine Aufmerksamkeit auf sich ziehen:

Jetzt aber fällt mir an jenem Stillen Ort noch etwas Spezielles auf: das Licht in dem kleinen Verschlag, sogar zweierlei Lichter (ohne Lichtschalter natürlich, und ich weiß nicht, wie die verzweigte Fami-

⁴⁷² Ansgar Nünning: „Die Funktionen von Erzählinstanzen: Analysekatoren und Modelle zur Beschreibung des Erzählerverhaltens“. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 30 (1997), S. 323-349. Hier S. 329.

lie in der Nacht dahin fand über die finstere Galerie, mit Petroleumlicht? Taschenlampe? Kerze? tastend?) [...] (S. 13)

Das ‚ich‘ in der Klammer taucht wieder auf und nimmt an der *diegesis* teil. Die beiden Ichs befinden sich jedoch auf zwei Zeitebenen: Während sich der Ich-Erzähler in der Zeit des Schnittpunktes von Kindheit und Jugend intradiegetisch lokalisiert, bleibt das in die Klammer gesetzte Ich auf der gegenwärtigen Zeitebene des Erzählens extradiegetisch. Seine Rede geschieht gleichzeitig mit dem Erzählen des Ich-Erzählers. Wegen des Modus der Erinnerung und der Bewusstmachung der Unzuverlässigkeit des Erinnerns wird deutlich, dass die zwei Ichs aus verschiedenen Zeiten sprechen und in der Narration⁴⁷³, dem Erzählakt, parallel zustande kommen. Die erzählte Zeit und die Erzählzeit werden in der Gestaltung von zwei Ichs objektiviert.

Auffällig ist hier außerdem das Erwachen des Ich-Bewusstseins. Es wird durch zwei Lichter thematisiert. Der Ich-Erzähler bezeichnet das erste Licht als „indirektes Licht“ (S. 14), dessen Quelle nicht nachvollziehbar ist. Das zweite Licht bewirkt einen visuellen Eindruck auf das Ich:

[E]in Schimmer, das wohl verstärkt wird von dem vielen Gelb des mit dem Viehmist vermengten Strohs in der Tiefe und die Innenwände des Schachts plastisch macht, indem es deren Form, den Kreis, nachzieht: lebende Geometrie, natürliche. (S. 15)

Gemeinsam mit dem Schimmer der Lichter fragt der Ich-Erzähler nach seinem Ich. Vom ersten Licht erzählt er: „Licht, das umgab – von dem man sich in dem Stillen Ort umgeben fand – man? – ich, also doch schon damals ‚ich‘ dort?“ (S. 14) Das Ich-Bewusstsein ist dem Ich-Erzähler noch klarer beim Erzählen vom zweiten Licht, indem er eine Gegenposition in die Erzählung einbezieht:

Es ist das ein Licht, welches schachtaufwärts steigt – erwartet euch bitte kein „zugleich mit dem Gestank“, keine Erinnerung an den, keine Rede davon –, nicht bis zu dem, zu „mir“, der hinunter durch das

⁴⁷³ Genette teilt die Erzählung in drei Bestandteile auf: *discours*, *histoire* und *narration*. Vgl. S 34.

Loch äugt, sondern höchstens bis zur halben Höhe des Schachts, nein, nicht einmal, kaum eine Ellbogenlänge hoch, und sich dort unten konzentriert, ein ganz anders stofflicher Schimmer als der den Äuger oben umgebende, [...]“ (S. 14f.)

Der Ich-Erzähler stellt sich eine Gruppe implizierter Adressaten vor, die seiner Erzählung folgen. In der Konstellation stellt er fest, dass seine Hauptwahrnehmung in der Kindheit das Sehen war. Die angesprochenen Adressaten ermöglichen es, der realen Leserin bzw. dem realen Leser eine Haltung zum Text einzunehmen.⁴⁷⁴ Während für die meisten der Geruch auf der Toilette das dominante Thema sein könnte, wird das Riechen vom Ich-Erzähler aber nicht ausführlich thematisiert. Für diesen speziellen Ort ist ein anderes Wahrnehmungsorgan, das Auge statt der Nase, beim Erzähler aktiviert. Seine Schilderung ist eine subjektive Darstellung der ‚Wirklichkeit‘. Der Ich-Erzähler unterscheidet seinen Ort vom Ort des Romanhelden:

Anders als der jugendliche Held in „Die Sterne blicken herab“ habe ich in der Kindheit das Klosett kein einziges Mal zum Rückzug benötigt. Von damals habe ich den Stillen Ort, die Stillen Orte, wenn überhaupt, einzig als Betrachter, eben als Äuger, als eine Art Medium im Gedächtnis. (S. 16)

Licht ist Voraussetzung des Sehens und ist in der religiösen Tradition häufig ein Symbol für Gott. Die Verschiebung der Wahrnehmung macht der ungewöhnliche Schimmer des Lichts auf der Toilette in der Erinnerung deutlich. Der Schimmer motiviert den Ich-Erzähler, seine Individualität zu erkunden und seine Wahrnehmungsweise zu überprüfen. Jedoch ist dem Ich-Erzähler im Moment des Erlebens die Bedeutung des Lichts für das Ich-Bewusstsein nicht bewusst, erst im rückblickenden Erzählen ist sein individuelles Bewusstsein tatsächlich ans Licht gekommen. Statt einer schnellen und gleichgütigen Wahrnehmung reflektiert der Ich-Erzähler durch das Erinnern das Unscheinbare und

⁴⁷⁴ Vgl. Weinzierl: „Peter Handke ehrt das Örtchen“. <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article109860001/Peter-Handke-ehrt-das-Oertchen.html>.

nähert sich auf eine unsichere Weise langsam der Vergangenheit an. Erinnern funktioniert hier als ein besonderer Zugang zur Wirklichkeit, die auch vom Subjekt selbst nicht erkannt wird.

Durch das relevante Ereignis aus einer wichtigen Lebensphase, dem Übergang von der Kindheit in die Jugendzeit, findet auch in der Folge ein Wandel der Sinneswahrnehmungen statt. Die Nichtauffindung einer Toilette wird an der Schwelle zum „neuen Lebensabschnitt“ des Ich-Erzählers Grund einer prägenden Erfahrung. (S. 18) Der Ich-Erzähler erzählt, wie das erinnerte Ich sich unter dreihundert Schülern beim ersten Abendessen im großen Speisesaal eines Internats blamiert fühlt. Die erinnerte Zeit ist „Anfang September in den fünfziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts“ (S. 17). Das Ereignis ist, dass das erinnerte Ich vorm Publikum uriniert hat. Den Grund weiß der Ich-Erzähler nicht genau – sei es aus Angst („noch nie hatte ich in einem Saal gegessen, war überhaupt noch keinmal in so etwas wie einem Saal gewesen“ (S. 17)); sei es, weil er ziemlich lang gebetet hatte („Sehr lange war dieses Gebet“ (S. 17)); sei es, dass er „schon all die Zeit, seit der Ankunft im Internat am frühen Nachmittag, darauf aus gewesen war, seine Notdurft zu verrichten, in dem weitläufigen und verschachtelten Gebäude, einem ehemaligen Schloß, aber die Toilette(n) nicht fand, auch gar nicht suchte.“ (S. 17f.). Es fehlt dem erinnerten Ich an Mut, aufzustehen und die Toilette aufzusuchen. Die erinnerte Zeit wird als ein stark verregneter und früh dunkel gewordener Tag vergegenwärtigt. Im rückblickenden Erzählen ist die Figur des erinnerten Ichs deutlich geworden: „In der Erinnerung stehe ich, endlich!, im Lichtlosen, an einen Pfeiler gelehnt, und weiß in solcher Fremde – ich, der ich von klein auf diese wie jene Fremde gewohnt war – im Wortsinn weder aus noch ein“. (S. 19)

Eine Art Krise erfährt nicht nur das erinnerte Ich, sondern auch das erzählende Ich wegen der peinlichen Situation. Das vergangene peinliche Ereignis wird – zwar abgeschlossen, – im Präsens dargestellt. Das *endlich!* mit Ausrufezeichen macht die Prägnanz der für die Erinnerung existentiellen Situation deutlich. Die Distanz zwischen dem Erzähler und dem Erzählten wird durch die Betonung des *Jetzt*-Gefühls verkürzt. Im Lauf des mit subjektiven Empfindungen aufgeladenen Erzählens versetzt sich das erzählende Ich auch an die Stelle des erinnerten Ichs. Die zeitliche Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart wird punktuell aufgehoben. Die Vergangenheit erscheint als gegenwärtig. Im Erzählen rekonstruiert das erzählende Ich seine Erinnerung an die peinliche

Episode und erlebt das Ereignis noch einmal. Die lichtlose Toilette im Internat erscheint dem erinnerten Ich jetzt wie ein Zufluchtsort, obwohl es keine Notdurft machen möchte. Die dunkle Toilette voller Rauschen ist „der Ort für [s]eine ganz verschiedene Not, und da zu bleiben hat die, mit der Zeit, im Verlauf einer Stunde oder so, gestillt.“ (S. 20) Auf der Toilette berührt das erinnerte Ich sein Ich: „Erstmals war ich es, war es meine Person, um die es ging an dem Stillen Ort. Und erstmals brachte der mich zum Hören, einem für solch einen Ort, auch für später, typischen und mich bestimmenden.“ (S. 20f.) Obwohl der Ich-Erzähler vorher behauptet, dass sein stiller Ort „kein einziges Mal zum Rückzug benötigt“ (S. 16), ist die Toilette für den Ich-Erzähler in der Kindheit doch zum ‚Rückzugsraum‘ geworden. Nur anders als der Romanheld, der auf einer offenen Toilette herabblickende Sterne wahrnimmt, wird bei ihm die Wahrnehmung des Hörens aktiviert. Für das erzählende Ich wird das erinnerte Ich über das zentrale Ereignis zu einer „Zentralfigur, in Fleisch und Blut, leibhaftig“. (S. 16) Auf der Internatstoilette werden durch Hören die subjektiven Wahrnehmungen intensiviert. Die Erinnerungen des Ichs treten auch „wirksamer in Erscheinung“. Im Gedächtnis wird das Erinnern festgehalten und anhaltend aufbewahrt.⁴⁷⁵

Bei der produktiven Erinnerung spielt seine Lektüre-Erinnerung eine Rolle des Zugangs, durch den der Ich-Erzähler seine Erinnerung über seine Vergangenheit zulässt. Seine Lektüererinnerung initiiert das Erinnern. Der Ich-Erzähler verfügt über mehrere Lektüre-Erinnerungen, die er in seine Erzählung integriert und die ihn in die literarische Tradition einreihen. An einer Stelle verweist er auf die erinnerungsauslösende Parallele bei William Faulkner, wo ein Pflanzenduft die Erinnerung auslöst:

[I]m Gedächtnis eine große Seltenheit, etwas ganz Besonderes – man wollte dann um keinen Preis hinein ins Haus, vielmehr weiter draußen sitzen bleiben, zusammen, ja, mit den anderen, still, auch die vereinzelt Worte hier und Naturlaute dort Teil der Stille, und auch wenn kein Geißblattduft durch so eine Sommernacht strich, nichts als

⁴⁷⁵ Vgl. Johannes Merkel: „Wir erinnern, was wir erzählen – Zum Zusammenhang von Erzählstrukturen und Autobiographischer Erinnerung“. <http://www.stories.uni-bremen.de/erzaehlen/erinnern.html>. (Stand: 28.10.2014)

der leichte Nachtwind, so galt der doch gleich viel wie das Südstaaten-und-Mississippi-Geißblatt in den Büchern William Faulkners. (S. 32f.)

Die Erinnerung des Ich-Erzählers wird als *mémoire involontaire* im Proust'schen Sinne ausgelöst. Die literarische Lektüre funktioniert wie ein unerwarteter Schalter der unbewussten Erinnerung und ist selber Erinnerung. Auch die Erzählung einer von der ‚Mutter erzählten örtlichen Anekdote‘ (S. 15) wird eingeschoben, wobei er sich gleichzeitig die Frage stellt, weshalb die Episode in die Erinnerung gekommen ist. Die Anekdote enthält den erinnerungsauslösenden Begriff ‚Scheißhausbaum‘ und spiegelt das grundlegende Konzept des *Versuchs über den Stillen Ort*. Für das Hervorrufen der Vergangenheit bzw. der Erlebnisse sind seine literarischen Lektüren der relevante Anhaltspunkt. Sie lösen seine Erinnerung an die biographischen Erlebnisse aus und werden später als Momente des Erinnerns erneut in die Erinnerung eingehen. Anders als bei Proust, wo ein Gebäck, die berühmte Madelaine, die *mémoire involontaire* an die Vergangenheit auslöst, erweckt die Natur bei Handke die unbewusste Erinnerung an seine Lektüre, die mit der Vergangenheit verbunden ist. Die gelesene Literatur ist für den Ich-Erzähler eine zwar illusionäre aber zugängliche ‚Wirklichkeit‘. Er hat die Hoffnung, dass der literarische Text ihm bei der Überwindung der Fremdheit helfen kann. So nimmt der Ich-Erzähler „unversehens“ (S. 35) Thomas Manns *Buddenbrooks* mit, als er als Fremder in Radenthein bleibt, weil die Lektüre ihn ehemals beeindruckt hat. Beim Lesen nimmt er die literarische Welt als leichte wahr; auch das Thema ‚Tod‘ ist für ihn kein Anlass zur Schwermut und der Verfall der Kaufmannsfamilie bringt ihn „luftig ins Sinnen“ (S. 35). Die Lektüre vermittelt ihm ein Geborgenheitsgefühl. Auf der Bahnhofstoilette ist das Lesen für den Ich-Erzähler wegen seiner besonderen Situation, die seine Aufmerksamkeit absorbiert, und wegen der unangenehmen Haltung kaum möglich und die Funktion des Lesens, Heimatgefühle zu erzeugen, gelingt nicht: „In meiner Lage als Illegaler hörte ich, so anders als bisher, die Geräusche der Außenwelt, [...]“ (S. 37). Als Illegaler fühlt er sich statt geschützt eher unsicher. Er macht sich Sorgen, entdeckt zu werden. Die Toilettenkabine wird für ihn als ein Versteckort wahrgenommen. Wegen der subjektiven Überzeugung, dass die Übernachtung auf der Bahnhofstoilette eine unerlaubte Situation ist, kann der Ich-Erzähler nicht in seine geistige Heimat, die

literarische Welt, zurückkommen, an das Weiterlesen ist „nicht zu denken“. (S. 35)

Bei der Situation wird die weitere Erinnerung an die vom Ich-Erzähler geschaffene Literatur ermöglicht. Der Erinnerung auslösende Anreiz ist der Gegenstand ‚Reise- und Seesack‘, mit dem der Ich-Erzähler und seine Figur im Erstlingsroman beide unterwegs sind und auf der Bahnhofstoilette übernachten. In seiner ersten Erzählung erzählt der blinde Erzähler bereits von seiner Übernachtung auf der Bahnhofstoilette, weil er nach seinem im Krieg verschollenen Bruder sucht und während der Reise einen Seesack trägt. Das Ich erwähnt den Namen der ersten Erzählung nicht, während ihm die Entstehungszeit vor Augen steht – „In meiner ersten längeren Erzählung, gegen Ende der Studienjahre, als ich schon gar kein rechter Student mehr war, [...]“ (S. 40). In der erwähnten Erzählung übernachtet der Protagonist, auch ein Ich-Erzähler namens Filip Kobal, auf der Bahnhofstoilette:

Und zwanzig Jahre später verbringt Filip Kobal, der oder das Ich der Geschichte ‚Die Wiederholung‘, aufgebrochen am Ende der Schulzeit allein, während alle anderen Mitschüler unterwegs nach Delphi und Epidauros sind, ebenso die erste Nacht mit seinem Seesack auf dem Boden“. (S. 40)

Der Gegenstand und der gleiche Ort verbinden den Ich-Erzähler mit den fiktionalen Personen. Außerdem gleicht die Konstellation in der ersten Erzählung des Ich-Erzählers der in Handkes *Die Hornissen*. Die Erzählung des Ich-Erzählers *Die Wiederholung* trägt denselben Titel des Handke-Texts, der zwanzig Jahre nach den *Hornissen* erschienen ist und in dem die Hauptfigur Filip Kobal heißt.⁴⁷⁶ So wird eine metaautofiktionale Darstellungsweise im Text strukturiert. Die autofiktionalen Merkmale werden explizit durch direkte Bezüge auf die literarischen Werke des Autors hergestellt.⁴⁷⁷ Die Komplexität der

⁴⁷⁶ Vgl. Handke: *Die Wiederholung*. 1. Aufl., Frankfurt am Main 1999.

⁴⁷⁷ Zipfel: „Autofiktion“. S. 31. „Eine ‚Autofiktion‘ ist ein Text, in dem eine Figur, die eindeutig als der Autor erkennbar ist (durch den gleichen Namen oder eine unverkennbare Ableitung davon, durch Lebensdaten oder die Erwähnung vorheriger Werke), in einer

Metaautofiktion liegt darin, dass der Ich-Erzähler selbst auch ein Autor ist. Wegen der Figurenkonstellation zieht die wichtige Größe im Literaturbetrieb, der ‚Autor‘, die Aufmerksamkeit auf sich. Er ist eine Instanz, die in der Literaturtheorie zahlreiche Debatten ausgelöst hat.⁴⁷⁸ Die Bahnhofstoilette evoziert die Herstellung der Verbindung zwischen dem Ich-Erzähler und dem realen Autor Peter Handke und der Verbindung zwischen dem Ich-Erzähler und den Figuren in seinen literarischen Texten. ‚Autor‘, ‚Erzähler‘ und ‚Figur‘ sind im Text verbunden, in charakteristischer Mischung von fiktionaler und ‚wirklicher‘ Welt. Bartmanns früherer Bemerkung, dass Handkes Protagonisten als „eine Interpretantenreihe, d. h. die immer neue Ausgabe einer Vorstellung von sich selbst [...]“⁴⁷⁹ betrachtet werden können, ist auch in Bezug auf den späteren Text Handkes Recht zu geben. Die offensichtlichen autofiktionalen Bezüge und die wissenschaftliche Ansicht zu Handke legen eine autobiographische Lesart des Texts nahe.⁴⁸⁰ Obwohl die klassische Erzähltheorie den fiktionalen (Ich-)Erzähler vom realen Autor strikt unterscheidet, kann die autobiographische Lesart des *Versuchs über den Stillen Ort* am Beispiel der wiederholten Bahnhofstoilette-Episode nicht überzeugend vermieden werden. Ulrich Weinzierl vertritt z. B. die Meinung, dass dieser *Versuch* einen höheren autobiographischen Anteil als die anderen enthalte.⁴⁸¹ Vor dem Hintergrund des (post-)strukturalistischen Konzepts vom dezentrierten Autor - propagiert vor allem

offensichtlich (durch paratextuelle Gattungszuordnung oder fiktionsspezifische Erzählweisen) als fiktional gekennzeichneten Erzählung auftritt.“

⁴⁷⁸ Vgl. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer u.a.: „Einleitung. Autor und Interpretation“, S. 7-34. Hier S. 8. In: Ders. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2012.

⁴⁷⁹ Bartmann: *Suche nach Zusammenhang*. S. 144.

⁴⁸⁰ Etwa Christoph Schmidt: „Des Dichters Feuchtgebiete“. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/peter-handkes-versuch-ueber-den-stillen-ort-des-dichters-feuchtgebiete-1.1490816>. (Stand: 11.06.2014). In der Rezension meint Schmidt z. B., dass „Handke als Neuling im Internat nicht die Toilette findet oder sich nicht traut, danach zu fragen, so dass er gleich zum verspotteten Einzelgänger wird, als sich im Speisesaal ein verräterisches Rinnsal unter seinen Füßen bildet“.

⁴⁸¹ Weinzierl: „Peter Handke ehrt das Örtchen“. <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article109860001/Peter-Handke-ehrt-das-Oertchen.html>.

von Roland Barth in seiner Schrift *Der Tod des Autors* - etabliert Handke eine vergleichbare Konzeption, wobei allerdings, wie die autofiktionalen Züge zu belegen scheinen, der Autor bei ihm nicht gänzlich verschwindet. Die Deutungsproblematik der Differenz zwischen Ich-Erzähler und realem Autor lässt sich u. a. der nachfolgenden Schilderung entnehmen:

[E]s handelt sich [in der *Wiederholung* – Y. J.] um eine Nische in dem werweißwieviele Meilen langen Eisenbahntunnel von Rosenbach, Kärnten, nach Jesenice, Jugoslawien, und es soll eine abenteuerliche Nacht sein, im stockfinsternen Tunnel, mit von Zeit zu Zeit in Spannweite an dem in seine Nische gekrümmten „Ich“ vorbeistampferenden Güterwaggons. Tags darauf macht der Filip Kobal sich auf die epische, jahreszeitlange Wanderung durch das Land Slowenien, damals noch Teil von Jugoslawien, auf der Suche, wieder vergeblich, nach seinem im Krieg verschollenen Bruder, wobei ihm über die Verschiedenheiten der Landschaften und der Sprache ganz andere Augen aufgehen – während „ich“ seinerzeit nach der Nacht in der Bahnhofstoilette von Spittal an der Drau gerade noch ein bißchen durch die Umgebung geirrt bin und dann: nichts wie heim, zurück ins Dorf. (S. 40f.)

Durch das in Anführungszeichen gesetzte, großgeschriebene ‚Ich‘ werden die Ebenen des erinnernden bzw. erzählenden Ichs unterschieden. Ein Ich, das in der Erinnerung in Anführungszeichen gesetzt wird, kommt bei Handke bereits in seinem umfangreichsten Werk *Mein Jahr in der Niemandsbucht* zum Ausdruck.⁴⁸² Im *Versuch über den Stillen Ort* hebt Handke den Unterschied hervor und verdeutlicht die Klassifizierung der narrativen Ebenen, die Genette als diegetisch/intradiegetisch und extradiegetisch unterscheidet⁴⁸³. Die Nacherzählung eines literarischen und für den Leser nachweisbaren Schaffens des Ich-Erzählers unterbricht die chronologisch orientierte Erzählung über den Stillen

⁴⁸² Peter Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*. Frankfurt am Main 1994. „Es ist, als müßte ich mich in meinen Erinnerungen immer wieder unter Anführungszeichen setzen.“ S. 199.

⁴⁸³ Vgl. Genette: *Die Erzählung*. S. 225-232.

Ort temporär und macht es schwierig, die Erzählzeit von der erzählten Zeit zu unterscheiden. Die literarischen Texte, die vom Ich-Erzähler, die von Peter Handke, die von bekannten Autoren, werden in einen Zusammenhang gebracht. Die Diskurse sind mit dem Text verflochten. Die Intertextualitätstheorie von Kristeva, dass jeder Text „Mosaik von Zitaten“ und „Absorption und Transformation eines anderen Textes“⁴⁸⁴ ist, findet auch im *Versuch über den Stillen Ort* ihre praktische Anwendung. Mit der Intertextualität wird die erzählte Zeit verschachtelt. Es sind verschiedene Zeitebenen zu erkennen. Die erste Ebene beinhaltet die Erinnerung an die letzte Phase der Schulzeit, in der die Übernachtung auf der Bahnhofstoilette stattfand. In der zweiten Ebene handelt sich um die erzählte Zeit der Studienzeit, in der die erste literarische Erzählung des Ich-Erzählers entstanden ist. Auf einer weiteren Zeitebene befindet sich das zwanzig Jahre später erschienene Werk *Die Wiederholung*. Danach kommt der Ich-Erzähler wieder in die letzte Phase der Schulzeit zurück. Die Erinnerung konstruiert eine Zeitfolge, von der man weder von geschichtlicher Zeit noch von Prolepse sprechen kann, weil es keine genaue Zeitangabe gibt. Allerdings liegt der Schwerpunkt auf der Gegenwart, weil die Erinnerung in ihr beim Ich-Erzähler ausgelöst wird. Mit dem Erinnerungsdiskurs ist weiterhin verbunden, dass jedes in die Erinnerung einfließende neue Erlebnis die Organisation der Vergangenheit verändert.⁴⁸⁵ Die Vergangenheit an sich gibt es nicht.⁴⁸⁶ Die autofiktionale Schreibweise des Texts verschleift die Zeitwahrnehmung des Ich-Erzählers und verbindet sie mit dem Erinnern. Die Erinnerung funktioniert hier nicht nur „einfach (als) Bewahrung, Festhalten, Speichern“, sie ist vielmehr „ein kreativer, modellbildender Prozess“⁴⁸⁷ Der Erinnerungsprozess ist rekon-

⁴⁸⁴ Julia Kristeva: „Wort, Dialog und Roman bei Bachtin“ (1967). In: Ihwe Jens (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. 3. Frankfurt am Main 1972, S. 345-375. Hier S. 347f.

⁴⁸⁵ Vgl. Michel: *Verlustgeschichte*. S. 5.

⁴⁸⁶ Aleida und Jan Assmann: *Das Gestern im Heute*. Medien und soziales Gedächtnis. Studienbrief 5 zur Studieneinheit 11 des Funkkollegs ‚Medien und Kommunikation. Konstruktionen von Wirklichkeit‘. Weinheim 1991, S. 41-82, S. 41, zitiert nach Michel, S. 5.

⁴⁸⁷ Jan Assmann: „Kollektives und kulturelles Gedächtnis. Zur Phänomenologie und Funktion von Gegen-Erinnerung“. In: Ulrich Borsdorf/Heinrich Theodor Grütter (Hg.): *Orte*

struierende und revidierende Vergangenheit.⁴⁸⁸ Das Erzählen speist deswegen die rekonstruierende Kraft des Erinnerns, das die Gegenwart mit der Vergangenheit verbindet, und entfaltet komplex seine individuelle Geschichte. Die Abfolge von Erzählen und Erinnern ist einerseits nicht eindeutig, andererseits scheint es, dass eine genaue Untersuchung über den Unterschied des Ich-Erzählers vom realen Autor nicht relevant für die Literaturwissenschaft ist.

Es gibt zwar keine Objektivierung der Vergangenheit,⁴⁸⁹ aber die Erinnerung vergegenwärtigt mithilfe ihres rekonstruierenden Charakters den damaligen Ort und Raum, diesen jedoch deutlicher als den realen:

Merkwürdig auch, daß immer wieder die bloße Vorstellung eines der stillen Orte in der Dorfkindheit für den Ort selber stand, ja, daß die Erinnerung an ihn in der Raum- und Zeitenferne [sic!] ihn sogar ungleich wirksamer in Erscheinung treten ließ, als das damals dort der Fall gewesen war. (S. 43f.)

In der Erinnerung wird die Wirklichkeit geschaffen, von der der Ich-Erzähler erzählen kann. Die Vorgehensweise des Erinnerns und die sich dabei rekonstruierende Vergangenheit ist für den Ich-Erzähler die narrative Quelle. Im Erzählen zeigt der Ich-Erzähler einen anderen Aspekt der Zeitlichkeit, in der sich Jetzt und Zukunft ineinander verschränken. Auf der Toilette der Universität begegnet der Ich-Erzähler in der Erzählung seinem Doppelgänger:

Obwohl der Mann sich zur Kopfwäsche das Hemd ausgezogen hatte, was dort nie meine Sache gewesen war, und zudem vom Alter mein Vater oder sonstwer hätte sein können, sah ich, und zwar gleich auf den ersten Blick, mich selber am Becken stehen. Ich war in der Waschzelle auf meinen Doppelgänger gestoßen, welchen ich seit der frühen Kindheit irgendwo hinter den Horizonten gewußt hatte und

der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum. Frankfurt am Main/New York 1999, S. 13-32. Hier S. 16.

⁴⁸⁸ Vgl. Michel: *Verlustgeschichten*. S. 16.

⁴⁸⁹ Vgl. Assmann: „Kollektives und kulturelles Gedächtnis. Zur Phänomenologie und Funktion von Gegen-Erinnerung“. S. 14.

der mir eines Tages über den Weg laufen würde, oder ich ihm. (S. 58f.)

Das jetzige Ich trifft sich mit dem zukünftigen Ich am Ab-Ort. Sie unterscheiden sich dadurch, dass die Handtücher des Subjekts unterschiedlich sind: „Und wie ich sonst hatte er zum Abtrocknen ein Handtuch dabei, ein großkariertes (anders als meines)“ (S. 59). Trotzdem stehen die beiden harmonisch in einem Raum zu einer Zeit:

So wortlos wie selbstverständlich machten wir, einer neben dem andern, unsere Toilette, er sich dann rasierend, mit Pinsel und Schaum, ich, beim eigens langwierigen Ribbeln und Rubbeln, meinen Doppelgänger von der Seite betrachtend, nicht verstohlen, sondern offen, zugleich nachdenklich und versunken, weiterhin so selbstverständlich, wie mir das noch nie beim Anschauen eines anderen Menschen, höchstens vielleicht eines Schläfers, eines Neugeborenen oder eines Toten, zugestoßen war. Der dort war ich also. Und so wie er würde ich einmal sein? (S. 59f.)

Die traditionelle lineare Zeitwahrnehmung von Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft wird in der Erinnerung des erzählenden Ichs am Stillen Ort und mittels des Stillen Orts aufgelöst. Das Jetzt bildet eine Ebene, auf der sich die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft verschränken. Assmanns These, dass es in der Vergewisserung der Vergangenheit sowohl in der individuellen Erinnerung als auch in der kollektiven Erinnerung auch darum geht, „die Gegenwart zu erklären und die Zukunft zu perspektivieren“,⁴⁹⁰ trifft auf die Erinnerung des Ich-Erzählers zu. Durch den Wechsel der Zeitempfindung wird dem erzählenden Ich sein Selbstvergewisserungsproblem deutlicher:

Und wer war ich noch? (Als könnte ich über mich angesichts meines Doppelgängers auf einmal nicht genug erfahren – von mir nicht ge-

⁴⁹⁰ Vgl. Ulrich Borsdorf/Heinrich Theodor Grütter: „Einleitung“. In: Ders. (Hg.): *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*. Frankfurt am Main/New York 1999. S. 1-10. Hier S. 2.

nug bekommen.) Laßt mich noch jemand sein, noch jemanden spielen, einen Pionier, einen Deserteur, einen Fußballschiedsrichter oder wenigstens den Linienrichter.

Und wie war ich noch? Und wie noch? Und wie noch? – Na, so was. Ja, schau her. Da schaust du, wie? Schau, schau. Ja, schau nur. Schau! (S. 61f.)

Die Frage des erzählenden Ichs, „wer war ich?“, wandelt sich zur Aufforderung, jemand zu werden. Durch die parallelen Fragen und den Imperativsatz wird die Selbstfindungskrise eines jungen Menschen gezeigt. Die achronologische Zeitwahrnehmung ermöglicht es, dass das Ich sein Dasein reflektiert und das erlebende Ich direkt anspricht. Es findet ein Ebenenwechsel, eine Metalepse, statt. In der Gegenwartsebene wechselt die Erzählrede in eine pathetische Rede, als ob das extradiegetische erzählende Ich als appellierende Figur in der Diegese vorkommen möchte. Die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart gilt in der Erinnerungsarbeit nicht mehr. Von daher ist die Vergangenheit keine abgeschlossene Einheit, sie ist offen zur Gegenwart. Es zeigt den Paradigmenwechsel des Erinnerungsdiskurses vom Raum-Aspekt in den Zeit-Aspekt.⁴⁹¹ Vom letzten speist sich die poetische Kraft des Erinnerns.

Aus obigen Ausführungen lässt sich feststellen, dass die Wechselbeziehung von Erzählen und Erinnern für den Ich-Erzähler dauernder narrativer Stoff ist. Der Stille Ort fungiert, wie der Ich-Erzähler selbst angibt, nicht nur als Fluchtort aus der Gesellschaft, sondern als eine Art Erinnerungsmedium der Vergangenheit. Als einer der Initiationsorte wird der Stille Ort für die Prosa dieses Erzählers in den Vordergrund gerückt. Er wird für ihn zum Erinnern auslösenden und entwickelnden Ort. Die verschachtelten Erinnerungen haben eine überzeitliche, (im Sinne von achronologisch) fragmentarische Erzählung zur Folge. Die Erzählebenen verschränken sich, so dass sich das erzählende Ich und das erinnerte Ich begegnen. Die autofiktionalen Züge lassen zwar eine autobiographische Lesart zu; der Text bietet jedoch keinen expliziten autobiogra-

⁴⁹¹ Vgl. Günter Butzer: *Fehlende Trauer. Verfahren epischen Erinnerns in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München 1998, S. 16. Butzer meint: „Erinnerung wird nun nicht mehr definiert als Rückgang in den Raum einer fixierten Vergangenheit, sondern als Transformation des Vergangenen von einem gegenwärtigen Standpunkt aus.“ (S. 15)

phischen Pakt an. Er ist weder mit der Gattung Autobiographie als Paratext versehen, noch gibt es einen Erzähler und eine Figur mit dem Namen des realen Autors. Das Erinnern fungiert in diesem Text als ein roter Faden des Erzählens und strukturiert das Erzähllabyrinth.⁴⁹² Die anscheinende Identitätskrise des Ich-Erzählers ist nicht das Anliegen des Autors, obwohl er auf eine fragmentarische Weise von seiner Vergangenheit erzählt. Die Entwicklung seines Ich-Bewusstseins dient ihm als Faden der Erinnerung, durch die er sein Erzählen entwickelt. Die (auto)biographischen bzw. autofiktionalen Züge aus den Erlebnis- und Lektüreeinnerungen machen es schwer, die Instanzen der Literaturproduktion – Autor, Erzähler und Figur – in traditioneller Weise auszudifferenzieren. Das Thema des Texts ist das Erzählen und dessen Herausbildung. Die Entwicklung eines jungen Menschen, die Ich-Vergewisserung, die empirischen Erfahrungen dienen als literarische Stoffe, wobei die Stoffe mit dem realen Autor Peter Handke nicht wenige Gemeinsamkeiten zeigen. Die in der Literatur geläufigen Stoffe werden in mehrdimensionalen Erinnerungen in der neuen produktiven narrativen Verwendung verflochten. Die Interaktion von Erzählen und Erinnern bildet deswegen den wichtigen epischen Kern der Erzählung. Die Toilette als ein spezieller Ort fungiert als ein Ort, an dem diese Wechselbeziehung ermöglicht wird. Der profane, eher anti-literarische Ort wird einerseits mit der erzählerischen Kraft der Erinnerung zum poetischen Ort, andererseits durch das narrative Erzählen zum Erinnerungsort. Das Erzählen und das Erinnern verschränken, beeinflussen und motivieren einander bezüglich des Erinnerungs- / Erzählungsortes.

3.2.2 Stille Orte als (Zufluchts-)Raum für Erzählen und Epiphanie

Bereits das Bild der ‚herabblickenden Sterne‘, die der Romanheld auf einer offenen Toilette wahrgenommen hat, zeigt, dass in der subjektiven Wahrnehmung die Anthropomorphisierung steckt. Die zunächst einmal ‚nur‘ physikalischen Sterne stellen eine Erzähleigenschaft des Ich-Erzählers von dem „ver-

⁴⁹² Michel: *Verlustgeschichte*. S. 15.

meintlich niedrigsten⁴⁹³ Ort dar. Es ist die Vermutung zulässig, dass in der kosmologischen Situation ein Hinweis auf die erzählstimulierende Kraft der Toilette steckt. Dem bezeichneten Ort käme so durch das Erzählen eine astrologische Funktion zu. Die Episode aus Cronins Roman *Die Sterne blicken herab*, in der der Protagonist auf der Toilette mit offenem Dach beim Hinsehen der Sterne zur inneren Ruhe kommt, ermöglichte eine besondere Perzeption, weil die Oben-Unten-Konstellation dem Romanhelden eine Transzendenzannahme ermöglicht. Das wird vom Ich-Erzähler mit Andeutungen einer möglichen Epiphanie erzählt. Der *stille Ort* verwandelt sich in einen *Stillen Ort* mit der Möglichkeit eines transzendenten Bezuges. Wie der Erzähler den *Stillen Ort* stilisiert, soll im Folgenden untersucht werden.

Im Text werden neben ‚stiller/Stiller Ort‘ verschiedene Begriffe für die verwendete Räumlichkeit eingesetzt: die „Toilette“ (S. 8, S. 40), der „Abtritt“ (S. 8), der „Abort“ (S. 9, S. 73), das „Klosett“ (S. 9, S. 42), die „Muschelkachel“ (S. 36), die „Emailmuschel“ (S. 38), die Bedürfnisanstalt (S. 86), die katakombenhaften Stillen Orte (S. 89). Außerdem werden die Toiletten mit unterschiedlichen Orten verbunden, etwa Tempeltoilette (S. 72, 73) Astronautenaborte, „Toiletten der Welt“ (S. 85), die Elendsviertel-, Kerker-, auch Todeszellen-Abtritte (S. 85), die Balkantoiletten und –abtritte (S. 88), Bahnhofstoilette (S. 40). Vielfältige Bezeichnungen umschreiben den Erinnerungsort. Es scheint, dass für den Ich-Erzähler die Toilette eine räumliche Koordinate ist. Die erlebte Zeit wird in jeweiligen speziellen Toiletten in der Erinnerung verortet. Während der zeitliche Aspekt für die Erinnerung der Narration neue Impulse gibt, spielt der Raum-Aspekt für die Rekonstruktion der Vergangenheit eine wichtige Rolle, weil der Ich-Erzähler ausschließlich mit Hilfe der ihn beeindruckenden Räumlichkeit die für ihn relevante Zeit vergegenwärtigen kann. Auch andere ruhige Orte, unter anderem der Beichtstuhl im geistlichen Internat (S. 22f.), das Krankenhaus (S. 25f.) und der Friedhof (S. 51) werden mit ihrer Eigenschaft der Möglichkeit zur Isolierung oder Distanzierung erwähnt. Alle Orte können den meditativen Rückzug einer erzählten Figur ermöglichen. Statt eine

⁴⁹³ Weinzierl: *Peter Handke ehrt das Örtchen.*
<http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article109860001/Peter-Handke-ehrt-das-Oertchen.html>.

„Sündenkabine“ (S. 23) ist die Toilette als *Stiller Ort* für den Ich-Erzähler der Ort zur Meditation.

Während der Ich-Erzähler von seinen erlebten stillen Orten erzählt, schildert er auch seine gegenwärtige Tätigkeit des Schreibens bzw. seine Schreibsituation: „Wenn ich mir heute, hier am Schreibtisch weit weg von den Kindheitsgegenden wie der Kindheit, die Klosetts nach dem Zweiten Weltkrieg in Ostberlin, Niederschönhausen, dann Pankow, und später den Abort des bäuerlichen Großvaterhauses im südlichen Kärnten vergegenwärtigen möchte, [...]“ (S. 11) Die Erzählung profiliert das Bild eines schreibenden Ichs. Die andere Erzählinstanz, die im letzten Unterkapitel angedeutet wird, tritt dann explizit als ein schreibendes Ich vor, das in die Klammer gesetzt wird:

(Noch jetzt, heute, im Aufschreiben, macht sie mir Kopf und Augen schwer, und ich muß mit dem Drang kämpfen, mich auf der Stelle schlafen zu legen, so wie damals, als meine einzige Vorstellung die eines Bettes war.) (S. 35)

Das schreibende Ich erklärt nicht nur seine Schreibsituation, sondern setzt sich auch mit den Materialien der Erzählung auseinander:

- Und da habt ihr das Gemeinnutzsiegel für den Geometer der Stillen Orte, beurkundet hiermit von ihm höchstselber!?! (Das Rufzeichen, gefolgt von einem Fragezeichen, so daß diese Geschichte weitergehen, und anders weitergehen und anders enden kann.) (S. 84)

Das schreibende Ich konzentriert sich auf das Satzzeichen, genau gesagt, die Sprache selbst, die Schrift. Mit der formalen Ausdifferenzierung bringen das erzählende Ich und das schreibende Ich Mündlichkeit und Schriftlichkeit in die Erzählung ein. Als grundlegende Medien der kulturellen und geschichtlichen Überlieferung sind orales und schriftliches Erzählen hier gleichzeitig präsent. Wie die Menschen durch die Sprache die Welt kennenlernen, hat in der westlichen Kultur eine lange Tradition. Von Aristoteles bis zu Hegel ist die gesprochene Sprache gegenüber der Schriftlichkeit privilegiert für die Darstellung der Welt. Die Grundidee der Scholastik ist es, dass der ‚Signifikant, die gesprochene Sprache und die Schriftzeichen, das Signifikat, die Vorstellung der Gegen-

stände in der Seele, repräsentieren‘. Während die Signifikate natürliche Abbilder der Dinge seien, wurden Signifikanten als künstliche Abbilder verstanden. In der Repräsentation der Signifikate gibt es nach dieser Vorstellung eine Hierarchie: die gesprochene Sprache ist der erste Grad der Darstellung und die Schrift aus Buchstaben ist wiederum künstliches Abbild der gesprochenen Worte. Seit dem *linguistic turn*⁴⁹⁴ zu Beginn des 20. Jahrhunderts wechselt das Paradigma von der Sprache als ein Wirklichkeit abbildendes Phänomen zum Wirklichkeit produzierenden System.⁴⁹⁵ Die klassische Abbildtheorie der Sprache von Aristoteles wird von Ferdinand de Saussure in Frage gestellt. Die Gleichung ein Gegenstand – eine Vorstellung – ein Signifikant (pro Sprache) gilt nicht mehr, weil die Signifikate auch ein Teil der sprachlichen Zeichen und ebenso arbiträr und konventionell wie die Signifikanten sind. Mit dieser Entdeckung werden traditionelle Wirklichkeitsbezüge der Sprache grundsätzlich aufgelöst.⁴⁹⁶ Sprache wird verstanden als ein System von Werten, in dem die Bedeutung der Zeichen sich nur durch ihre Differenz und Opposition zu anderen Zeichen bestimmen lässt“.⁴⁹⁷ Sprache als Erkenntniswerkzeug wird problematisiert. Jacques Derrida knüpft an diese Sprachtheorie an und fragt nach dem von der Sprache erzeugten Illusions-Effekt. Die literaturwissenschaftliche Theoriebildung beschäftigt sich bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts damit, die Distanz und Differenz zwischen dem Autor und dem Leser zu überbrücken. In der *Grammatologie* fragt Derrida, was es bedeuten würde, wenn die Sprache wie die Schrift nur Signifikant von Signifikanten – nicht Signifikant von Signifika-

⁴⁹⁴ Vgl. Klaus Stierstorfer: „Linguistic turn“. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie, Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Vierte, aktu. u. erw. Aufl., S. 424-427. Linguistic turn ist „eine grundlegende Skepsis gegenüber der Vorstellung, Sprache sei ein transparentes Medium zur Erfassung und Kommunikation von Wirklichkeit“. S. 424.

⁴⁹⁵ Susanne Lüdemann: *Jacques Derrida zur Einführung*. Hamburg 2011, S. 42ff.

⁴⁹⁶ Vgl. ebd., S. 45. Lüdemann meint: „Die Sprache als Artikulation geht nicht von einer vorgeordneten Präsenz (des Sinns oder der Wahrheit) aus, sondern wird durch einen Prozess der Differenzierung bestimmt, der erst nachträglich Identitäten als seine Effekte produziert“.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 46.

ten der klassischen Sprachtheorie – wäre.⁴⁹⁸ Sprachskepsis gilt seit ca. 1900 als wichtiges Thema der philosophischen und poetologischen Reflexion, unter anderem ist Hugo von Hofmannsthals *Chandos-Brief* ein bekanntes Zeugnis.

Im *Versuch über den Stillen Ort* wird der Bezug ‚Wort und Schrift‘ durch das erzählende Ich und das schreibende Ich thematisiert. Der wirksame Anlass zum Erzählen ist nicht die erinnerte Episode auf einer speziellen Toilette, sondern es ist der Titel des Romans. Genauer handelt es sich dabei um die Buchstaben. Wegen der Aufspaltung des Ichs werden im Text eine Erzähler-Figur und eine Autor-Figur etabliert. Während Walter Benjamin den Begriff ‚Erzähler‘ auf den archaischen Erzähler als oral erzählenden Menschen zurückführt, ist die Institution des Erzählers bei manchen Theoretikern, unter anderem Klaus Weimar,⁴⁹⁹ überflüssig. Handkes ‚Stiller Ort‘ zeigt jedoch zwei Erzählinstanzen: Das erzählende Ich erzählt seine Erinnerung und bezweifelt sie; andererseits bezweifelt das schreibende Ich die Glaubwürdigkeit des Erzählten, ergänzt und problematisiert das Erzählte: „Davon gestohlen mit Ausreden und Ausflüchten: Meine Mutter könne mir kein Geld für die Fahrt geben. (Obwohl das der Wahrheit entsprach, war es eine Ausrede.) Ich hätte, als Staatenloser, keinen Reisepaß.“ (S. 29) Des Weiteren fließt die theoretische Reflexion über Sprache und Schrift dauernd in den Text ein. Sie wird Teil der Erzählung und erweitert die Dimension des Erzählers und der Zeit.

Indem die Erzählung durch das erzählende Ich und das schreibende Ich präsentiert wird, fallen ‚mimesis‘ und ‚diegesis‘ zusammen. Die Erzählperspektive wechselt im Lauf des Erzählens von der des erzählenden in die des schreibenden Ichs, die sich auf verschiedenen Zeitebenen befinden. Die erzählte Zeit wird nicht vom erzählenden Ich linear präsentiert, sondern wird von dem schreibenden Ich unterbrochen. Die intradiegetische Zeit wird parallel zur extradiegetischen Zeit geführt. Der dramatische Modus des schreibenden Ichs wird durch die extradiegetische Angabe verstärkt. Das Ich spielt im Modus des Erzählens und Schreibens zwei Rollen. Obwohl die beiden Ichs teilweise – wie

⁴⁹⁸ Vgl. ebd., S. 58.

⁴⁹⁹ Vgl. Klaus Weimar: „Wo und was ist der Erzähler?“. *Modern Language Notes* 109 (1994), S. 495-506. Weimar meint, dass es nur Sprache und Schrift im Text gibt und der Erzähler „keinen Ort im Text hat“. S. 501.

an der oben zitierten Stelle – durch die Klammer kenntlich werden, ist die Grenze insgesamt verschwommen. Der Schreibprozess als Reflexion über den ‚Stillen Ort‘ fließt in den Erzählprozess ein:

Was ich mich während des Aufschreibens hier insgeheim manchmal gefragt habe, frage ich mich jetzt schriftlich: War mein Aufsuchen der Stillen Orte, im Lauf des Lebens gleichsam weltweit, immer wieder auch ohne spezielle Notwendigkeit, vielleicht ein Ausdruck, wenn nicht von Gesellschaftsflucht, so doch von Gesellschaftswiderwillen, von Geselligkeitsüberdruß? (S. 75)

Der Ich-Erzähler thematisiert sein Verhältnis zur Gesellschaft im Akt des Schreibens. Schreibendes Erzählen verschränkt sich mit dem Befragen der Erinnerung und entwickelt eine Sicht der Geschehnisse, die anders nicht zustande gekommen war.

Jahre später erst kam der Moment, da ich, nicht mündlich, vielmehr im Aufschreiben, jene Nacht teilweise weitererzählen konnte, verwandelt, eine Verwandlung, die nicht gedacht war, sondern wie von selber geschah, eben im Aufschreiben. (S. 39)

Der epiphanische Moment, die Verwandlung, scheint im schriftlichen Erzählen auf. Dem Schreiben ist dadurch eine transzendierende Funktion zugekommen. Schreiben ist dem Subjekt eine die Versenkung anregende Tätigkeit. Die Zeit des Schreibens dient als narrative Quelle und wird vom erzählenden Ich detailliert beschrieben:

Das Aufschreiben fiel in die Periode, von der es heißt, sie sei die dunkelste des Jahres, von der zweiten Woche im Dezember bis zum einunddreißigsten Dezember zweitausendundelf, was bedeutet: heute. (S. 96)

Die narrative Kraft des Schreibens bzw. des Schreibprozesses für das Erzählen zeigt sich nicht nur in den Aussagen des erzählenden Ichs und in der Figurenkonstellation von erzählendem Ich und schreibendem Ich. Vielmehr wird sie durch die Fixierung des Ortes und dessen Differenzierung in einen situativ an-

deren dargestellt. Gemeint ist die schriftliche Unterscheidung von ‚Stillem Ort‘ und ‚stillem Ort‘. Die metaphysische Bedeutung des ‚Stillen Ortes‘ kommt vor allem schriftlich zum Tragen, weil sein Unterschied zum ‚stillen Ort‘ mit kleinem „s“ des Attributs akustisch nicht wahrnehmbar ist, abgesehen davon, dass eine besondere Betonung und das Erkennen des Kontexts den Unterschied zusätzlich möglich macht. Es handelt sich dann also keineswegs um eine Nachlässigkeit in der Schreibweise. Handke will wohl sagen, dass Schriftlichkeit gegenüber der Mündlichkeit nicht als nachrangig betrachtet werden darf. Möglicherweise bezieht er sich hierbei auf Derridas Sprachtheorie, derzufolge man zwischen ‚différance‘ und ‚différence‘ unterscheiden müsse. ‚Différance‘ ist ein Neologismus, hergeleitet vom französischen Wort ‚différence‘. Das Verb ‚différer‘ hat zwei Bedeutungen. Die eine ist „eine Tätigkeit, etwas auf später zu verschieben“, die andere ist „nicht identisch sein, anders sein, erkennbar sein“.⁵⁰⁰ Der Unterschied von ‚différance‘ und ‚différence‘ ist beim Hören nicht wahrnehmbar, aber im geschriebenen Text sichtbar. Derrida bevorzugt einen geschriebenen Text, um „eine Regelung für die Unregelmäßigkeit darin zu finden“.⁵⁰¹ Er sieht eine Priorität der Schrift vor der gesprochenen Sprache.⁵⁰² Er weist darauf hin, dass man von ‚différance‘ keinen Verweis auf einen Begriff oder einen Laut verlangen darf.⁵⁰³ ‚Différance‘ sei „weder ein Wort noch ein Begriff“.⁵⁰⁴ ‚Différance‘ ist für Derrida „nicht Sprache, sondern das Spiel [...], das die Sprache im Sprechen sein läßt und zugleich das Sprechen von der Sprache abhängig macht“.⁵⁰⁵ Was in der ‚différance‘ mitgedacht ist, ist beweglich.

⁵⁰⁰ Jacques Derrida: „Die différance“. In: Peter Engelmann (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion, Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart 2007, S. 76-113. Hier S. 83.

⁵⁰¹ Ebd., hier S. 78.

⁵⁰² Vgl. Hubert Zapf: „Difféance/Différence“. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, vierte, akt. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar 2008, S. 130f.

⁵⁰³ Vgl. Derrida: „Die différance“, S. 88.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 82.

⁵⁰⁵ Heinz Kimmerle: *Jacques Derrida zur Einführung*, 7., erw. Aufl. Hamburg 2008, S. 87.

Die ‚différance‘ ist, so Kimmerle, nur „die vorläufige graphische Spur“⁵⁰⁶. Er stellt fest: „Die Differänz (Vorschlag einer Übersetzung von *différance* ins Deutsche – Y. J.) ist in sich vieldeutig und vielfältig, leidendes Tun und tätiges Erleiden.“⁵⁰⁷ Derrida meint, dass die ‚différance‘ nicht als ein Zeichen konzipiert ist, das „Repräsentation einer Präsenz bedeutet“⁵⁰⁸ und sich in einem System in Bezug auf die Präsenz konstituiert hat:

Nach den Forderungen einer klassischen Begrifflichkeit würde man sagen, daß „différance“ die konstituierende, produzierende und originäre Kausalität bezeichnet, den Prozeß von Spaltung und Teilung, dessen konstituierte Produkte oder Wirkungen die *différents* oder die *différences* wären. [...] Und wir werden sehen, warum, was sich durch „différance“ bezeichnen läßt, weder einfach aktiv noch passiv ist, sondern eher eine mediale Form ankündigt oder in Erinnerung ruft, eine Operation zum Ausdruck bringt, die keine Operation ist, die weder als Erleiden noch als Tätigkeit eines Subjekts, bezogen auf ein Objekt, weder von einem Handelnden noch von einem Leidenden aus, weder von diesen *Termini* ausgehend noch im Hinblick auf sie, sich denken läßt.⁵⁰⁹

Das heißt wohl, dass die ‚différance‘ kein Wort und auch kein Begriff ist, dass sie kein konkretes Bild hervorruft und auf keine konkrete Handlung verweist. Vielmehr bezeichnet ‚différance‘ einen gedanklichen Prozess, in dem sie sich von den ursprünglichen Bedeutungen des Verbs absetzt.

Für Handke als Autor entzündet und entfaltet sich das Erinnern beim Lesen und Schreiben. Deswegen ist die Schrift bei Handke ein relevantes Motiv und Thema in den Texten der 80-er Jahre. Sein zentrales Interesse besteht darin, dass eigene und fremde Texte als Gedächtnisträger fungieren. „Umschriften, Relektüren, Fortschreibungen werden vorgenommen“, - so Michel, „bewährte

⁵⁰⁶ Ebd., S. 83.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 84.

⁵⁰⁸ Derrida: „Die *différance*“. S. 86.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 84f.

Mythen und Bilder geraten im Spiel ihrer *Wiederholung* (gleichfalls zu lesen als *Wiederholung*) in das veränderte Licht der Gegenwart.“⁵¹⁰ Der ‚Stille Ort‘ ist zwar die Bezeichnung eines konkreten Ortes. Er impliziert einen geräuschlosen Ort, weist aber darüber hinaus auf einen weiteren Raum hin. Das Evozieren des ‚Stillen Ortes‘ bezieht sich auf einen mentalen Zustand/Ort, in dem sich das Subjekt bewusst ist, sich an einem außer-geschichtlichem Ort und in einer außer-geschichtlichen Zeit zu befinden. Er ist kein wirklicher topographisch bestimmbarer Ort, sondern ein geistiger Ort. Der liegt im Zwischenraum von Außenwelt und Innenwelt des Subjekts. In ihrer Entwicklung zum Eigenamen hin verliert die idiomatische Wendung ‚Stiller Ort‘ die wörtliche bzw. die konventionelle Bedeutung, die einer Toilette. Wie das Zustandekommen der Epiphanie so erscheint der Ort spontan und ist fragil. Der Ort hat seinen Namen zu Recht, zum einen ist es dort ruhig, zum anderen spielt die mystische bzw. meditative Stille am Stillen Ort eine wichtige Rolle. Der Ich-Erzähler versucht, im Erzählen und im Schreiben diese instabilen geistigen Orte und die fragmentarischen Momente in einen Zusammenhang zu bringen bzw. zu vergegenwärtigen. Die ganze Erzählung ist ein Versuch, seinen idealen utopischen Zustand (wieder) zu finden, obwohl er den Zustand an einem vermeintlich trivialen Ort erreicht. Erzählen und Schreiben als zwei Möglichkeiten dienen ihm sowohl als Mittel der Suche, als auch als Beweis/Dokument der Suche. Der ‚Stille Ort‘ ist sozusagen das Ergebnis einer Verschiebung aus dem Sinn, wie er sich aus dem herkömmlichen Verständnis des ‚stillen Ortes‘ ergibt, und erinnert somit in gewisser Weise an die Funktion, die der ‚différance‘ zugeschrieben wird.

Im meditativen Zustand kommt der Ich-Erzähler zur Frage seines Daseins. Er stellt dieses Problem zuerst durch eine Licht-/Fenster-Metapher in Frage:

Jetzt aber fällt mir an jenem Stillen Ort noch etwas Spezielles auf: das Licht in dem kleinen Verschlag, sogar zweierlei Lichter [...] Seltsames indirektes Licht, wie nirgends sonst im Haus; indirekt, das heißt ohne Fenster, dafür umso stofflicher; Licht, das umgab – von dem man sich in dem Stillen Ort umgeben fand – man? – ich, also doch schon damals „ich“ dort? (S. 13f.)

⁵¹⁰ Ebd., S. 14.

Das seltsame Licht (S. 13ff.) erlebt der Ich-Erzähler auf der dörflichen Toilette. Mit der Licht-/ Fenster-Metapher ist eine transzendente Instanz spürbar, die der Ich-Erzähler aber wieder leugnet, indem das Licht doch indirekt und stofflich ist. Das Licht dürfte hier allerdings eine säkularisierte Bedeutung haben; es symbolisiert das Ich-Bewusstsein des Ich-Erzählers. Das Lichtmotiv schafft „direkte Beziehungen zur menschlichen Erkenntnisfähigkeit, zur Wahrheitsfindung und zu überzeitlichen Werten“⁵¹¹. Es scheint, dass der Ich-Erzähler nicht nur eine beschränkte subjektive Perspektive, sondern auch die Perspektive des Anderen besitzt. Das mystisch aufgeladene Licht ist inhaltsleer, aber seine Form wird beobachtet bzw. beschrieben. Bei der Beschreibung einer vergleichbaren Szene im Internat taucht die Lichtmetapher wieder auf. Anders als das Ich in der Kindheit ist der Ich-Erzähler hier pathetisch: „In der Erinnerung stehe ich, endlich!, im Lichtlosen, an einen Pfeiler gelehnt, und weiß in solcher Fremde – ich, der ich von klein auf diese wie jene Fremde gewohnt war – im Wortsinn weder aus noch ein.“ (S. 19) oder „Vergleichbar wie?“ (S. 22) oder „[W]as heißt eigentlich damals ‚Gewissen‘?“ (S. 23) Am stillen Ort entsteht das Ich-Gefühl, dort herrscht aber keine physikalische Stille – nicht nur der Regen ist draußen vernehmbar, sondern auch das Rauschen des Uringangs oder der undichten Spülung (vgl. S. 19f.). Die Ambivalenz des Ortes macht den Ort zum Zwischenort:

Weder hinaus ins Freie war denkbar, und nicht bloß wegen der versperrten Tore und des herabstürzenden Regens, noch zurück zu den andern, meinen Altersgenossen, in die Studier-, dann Schlafsäle: für immer hatte ich mich bei denen dort unmöglich gemacht. (S. 19)

Das Ich erfährt zum ersten Mal das Gefühl der Isolation. Das leuchtende Licht gibt es auf dem Ort nicht. Ohne äußerliche Beeinflussung wird dem Ich-Erzähler sein Dasein bewusst. „Erstmals war ich es, war es meine Person, um die es ging an dem Stillen Ort.“ (S. 20f.) Der epiphanische Moment findet an dem speziellen Ort statt, und der Ich-Erzähler versinkt in seine innere Welt. In diesem Augenblick ist etwas Sympathisches aus den verschiedenen Geräuschen

⁵¹¹ Horst S. u. Ingrid G. Daemrich (Hg.): *Themen und Motive in der Literatur*. Ein Handbuch. 2., überarb. u. erw. Aufl., Tübingen 1995, S. 244.

geworden. Der ‚stille Ort‘ verwandelt sich in einen ‚Stillen Ort‘, wo der Ich-Erzähler einerseits seine innere Ruhe und seine Identität findet, wo er andererseits ein Einzelgänger, – entfernt von der Gesellschaft –, geworden ist. Der Gegensatz zwischen Alleinsein und Anwesenheit in einer Gruppe wird bereits am Anfang als Grundmotiv der Suche bzw. die Findung des Stillen Ortes angelegt. Bis zur Bahnhofstoiletten-Episode wird dieses Konzept der gleichsam metaphysischen Aufladung des ‚stillen Orts‘ beibehalten.

Der vom Ich-Erzähler problematisierte ‚Stille Ort‘ ist von daher – wie Derridas ‚différance‘ – nicht nur ein Zeichen, das auf Referenz verweist. Vielmehr vollzieht er eine performative Funktion. Der Begriff Performanz wird von John L. Austin in *How to do Things with words* (1975) (*Zur Theorie der Sprechakte* [1979]) eingeführt. In Anlehnung an Wittgensteins Sprachspielthese und seine Ansicht, dass die Bedeutung sprachlicher Äußerungen durch ihren Gebrauch bestimmt wird, unterscheidet Austin in seiner Arbeit konstative Äußerungen von performativen. Während die konstativen Äußerungen die Welt deskriptiv beschreiben, bezeichnen die performativen Äußerungen den Vollzug der von ihnen hervorgehobenen Handlungen. Die performativen Äußerungen, so Uwe Wirth, verändern „durch den Akt des Äußerns Zustände in der sozialen Welt, das heißt, sie beschreiben keine Tatsachen, sondern sie schaffen soziale Tatsachen“⁵¹². Obwohl der Begriff einfach klingt, – so Austin⁵¹³ –, ist er doch mehrdeutig und er wird von Linguisten, Sprachphilosophen, Theaterwissenschaftlern, Rezeptionsästhetikern usw. unterschiedlich verstanden. Statt von ‚performativer Äußerung‘ spricht Austin von ‚illokutionärer Kraft‘ von Äußerungen. Gemeint ist nicht der Gehalt der Handlung, vielmehr die Art der Handlung. Die dichotomische Unterscheidung zwischen *konstativen* und *performativen* Äußerungen wandelt sich bei Austin zu einer triadischen Unterscheidung

⁵¹² Uwe Wirth: „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“. In: Ders. (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2002, S. 9-60. Hier S. 10-11.

⁵¹³ Vgl. John L. Austin: „Performative Äußerungen“. In: *Gesammelte philosophische Aufsätze*, übers. und hg. von Joachim Schulte. Stuttgart 1986, S. 305. Austin schreibt: „Es ist durchaus verzeihlich, nicht zu wissen, was das Wort *performativ* bedeutet. Es ist ein neues Wort und ein garstiges Wort, und vielleicht hat es auch keine sonderlich großartige Bedeutung. Eines spricht jedenfalls für dieses Wort, nämlich daß es nicht tief klingt.“

zwischen *lokutionären*, *illokutionären* und *perlokutionären* Akten.⁵¹⁴ Die performative Bedeutung der sprachlichen Äußerungen ist durch ihren Gebrauch entschieden, sie lässt sich „nicht mit Bezug auf ihren Wahrheitswert, sondern nur mit Bezug auf ihre Gelingensbedingungen bestimmen“⁵¹⁵ Die performativen Äußerungen beschreiben keine Fakten, vielmehr schaffen sie soziale Fakten. Die Äußerungen selbst sind ein Teil des Handelns. Die literarischen Äußerungen verlieren Richard Ohmann, Wolfgang Iser und Roman Jakobson zufolge ihre illokutionäre Kraft. Das heißt, dass das Zeichen selbst in der poetischen Verwendung hervorzuheben ist, ohne alle Sprechakttypen der Sprache in Betracht zu ziehen. Es fungiert durch die schöpferische Kraft der Imitation. Nach Richard Ohmann hat die poetische Sprache eine welterzeugende Funktion, insofern als sie dem Leser unvollständige Sprechakte anbietet, die dieser in seiner Imagination ergänzen muß. Anders als bei Austin, verwirklicht sich der ‚Stille Ort‘ nicht durch ein Verb, sondern durch einen Buchstaben. Es geht bei Handke nicht um den Sprechakt, sondern um den *Schreibakt*. Die performative Bedeutung/der performative Akt vollzieht sich in der Schrift, während die Bedeutung des Aktes beim Hören nicht stattfinden kann. Der Text selbst ist somit ein schriftlicher Akt geworden, in dem die performative Bedeutung des ‚Stillen Ortes‘ vollzogen ist. Der Text hat somit einen handelnden Charakter. Im Gegensatz zur mündlichen Sprache ermöglicht die Schrift in ihrer Materialität die Tragbarkeit. Wegen der Selbstreferentialität rückt die performative Funktion des ‚Stillen Ortes‘ statt der referentiellen konstativen bzw. repräsentativen Funktion im poetischen Kontext in den Vordergrund.⁵¹⁶ Das geeignete Medium

⁵¹⁴ Vgl. John L. Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*. Stuttgart 1979, S. 112ff. Während der illokutionäre Akt eine Handlung vollzieht, „indem man etwas sagt“, bedeutet der lokutionäre Akt nur, „dass man etwas sagt“. (Austin 1979, S. 117.) Der perlokutionäre Akt bedeutet bei Austin die „kürzere oder längere Kette von ‚Wirkungen‘“ (Austin 1979, S. 124), die der Sprechakt auf einen Rezipienten ausübt.

⁵¹⁵ Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. S. 10.

⁵¹⁶ Ebd., S. 27. Beispielsweise sind André Bucher und Anton Bierl zu nennen. Bucher ist der Auffassung, dass die performative Funktion statt der referentiellen, konstativen bzw. repräsentativen Sprachfunktion im poetischen Kontext die Hauptrolle spielt. Bierl schließt aus der Selbstreferentialität der Performativa auf die Selbstbezüglichkeit der

für seine Erinnerung bzw. seine Erzählung ist nicht das mündliche Erzählen, vielmehr hat er im schriftlichen Erzählen die epiphanischen Momente und die Verwirklichung des speziellen Ortes gefunden. Text zu schreiben ist für ihn das Erinnern selbst.

Der narrative und der dramatische Modus, der durch das erzählende Ich und das schreibende Ich dargestellt wird, zeigen bereits den essayistischen Charakter des Texts, der eine Mischung aus verschiedenen narrativen Elementen ist. Die durch die Erinnerung hervorgerufenen autofiktionalen Züge problematisieren mehr die Zuordnung der Textgattung. Seine offene und flexible Sprache lässt auch die Textsorte in der Schwebe. Im Vergleich zum traditionellen Essay, der über die verständliche bzw. alltägliche Sprache verfügen soll⁵¹⁷, enthält der Text häufig lange Sätze, die sich über eine Seite oder zwei Seiten erstrecken. (S. 22ff, 44 usw.) Sie sind einerseits narrativ und episodisch, andererseits auch unklar und fragmentarisch. Manchmal bildet ein einziger Satz einen Absatz, der durch Leerzeilen abgegrenzt ist. (S. 25, 30 usw.) Diese besonders verschachtelten bzw. künstlerischen Sätze erschweren das Leseverständnis. Jedoch kann der Leser bzw. die Leserin während des Leseprozesses einen persönlichen Zugang zum Text finden, da die kürzeren Sätze bzw. Imperative ihn direkt ansprechen: „Ja, da schau her. Da schaust du, wie? Schau, schau. Ja, schau nur. Schau!“ (S. 62) Mit der appellierenden Aussage zeigt sich der Ich-Erzähler als eine besonders reflexive Instanz. Dadurch erweist sich eine subjektive Eigenschaft des Erzählers. Der Text vereint damit in sich mehrere Sprachstile. Es wird nicht rein narrativ erzählt, obwohl die Schilderung über die Erinnerung bzw. die Motivierung seines Erzählens bereits erzählerisch ist, abgesehen davon, dass es während des narrativen Erzählens unerwartete rhetorische Fragen gibt, etwa wie: „Die Geschichte, oder ist es jetzt die Nacherzählung?“ (S. 9), oder erzählerische Ergänzungen bzw. Kommentare in Klammern – wie: „(Geschweige denn tun Gerüche, seltsam, oder auch nicht.)“ (S. 16), „(oder wie ich das nennen soll)“ (S. 17) Über das Ich-Bewusstsein wechselt die Sprache in eine philosophische und analytische: „und außerdem, und vor allem, gibt es mich nicht in ihnen, nicht als Kind und nicht als ein Wesen; fehlt in ihnen ein Ich oder Ich

Performance. Vgl. Anton Bierl: *Der Chor in der alten Komödie*. München [u.a.] 2001, S. 54.

⁵¹⁷ Schlaffer: „Essay“. S. 522.

selber; sind diese Bilder wesenlos.“ (S. 11) Der Ich-Erzähler schildert nicht nur rückwirkend biographisch, sondern berührt im Erzählen die philosophische Daseinsfrage. Der Charakter der Reflexion wird in den Vordergrund gerückt. Während er erzählt, reflektiert er zugleich. Es entsteht die zeitliche und räumliche Möglichkeit der Reflexion. Die Reflexion und die empirischen Erfahrungen zeigen wiederum den essayistischen Charakter und diese Darstellungsweise bildet die spezielle Erzählweise des Texts. Das angekündigte Thema, – wie bereits erläutert wurde –, ist eher ein Erzählungs- bzw. Erinnerungsort, der die assoziative Erzählung evoziert bzw. aufbewahrt. Zum Schluss schildert der Ich-Erzähler ein Sprachspiel, wobei die Sprache besonders bildlich ist:

Die Eulen, andere, dann in den Nächten, mit ihren nachtlangen Eintönen, ein Lasso, dem die Schlinge fehlte (und auch wieder nicht), woraus gegen Morgen, wie als Antwort auf das Krähen der ersten Hähne, ein Zwei- oder gar ein Dreitonrufen wurde, als ein Antiphon, ein Gegenrufen zu den Hähnen, wobei die Eulen nicht selten das letzte Wort bekamen. Dazu dann das Hennengackern, das Rindermuhlen, das Eselstöhnen oder –stummsein, das Fasanengieksen, das Rabenbrüllen oder –schweigen, und als der Grundton das Wildtaubenrufen, welches das der Kuckucke vorwegnahm wie auch das Falkengellen im Vorfrühling. Heillooses Durcheinander? Heilsames, für lange Momente. (S. 101)

Die Erzählung wechselt wieder in eine beschreibende Sprache. Das Geräusch der Tiere ist für den Ich-Erzähler eine heilende Symphonie. Es geht ihm nicht um einen ruhigen oder lauten Ort. Der heilige Ort für ihn ist der meditative Ort. Der Ich-Erzähler meint: „Aber die Stillen Orte, die ich meine und von denen ich hier vordringlich erzählen wollte, sind ganz unabhängig von besonderer Lage und sonstwelcher äußerer Besonderheit oder Sonderbarkeit.“ (S. 90) Aus dem ‚stillen Ort‘ ist nicht unbedingt ein ‚Stiller Ort‘ geworden, vielmehr ist er aus dem meditativen Moment entstanden. Für den Ich-Erzähler bzw. Handke liegt der heilige Ort nicht im Erzählen, sondern im Schreiben. Der Erzähler fordert auf: „Ja, zurück von den stillen Orten zu den Stillen Orten, die sich schreiben mit einem Großbuchstaben.“ (S. 51) An dem mit Großbuchstaben gekennzeichneten ‚Stillen Ort‘ ist dem Ich-Erzähler die Welt episodisch und großartig.

Dort stehen die geschichtlichen Momente der Anekdote, des Todes, der Kunst, der Religion und des Mystischen im Zusammenhang. Obwohl der Text nicht vom Autor als Essay bezeichnet wird, ist aber die assoziative Form, die sich zusammenwirkt, nicht zu vernachlässigen. Er wird von den Rezensenten entweder direkt als Essay,⁵¹⁸ oder als eine Mischung aus Essay und Erzählung⁵¹⁹ bezeichnet; allerdings ist eine eindeutige Zuordnung zu einer Gattung kaum möglich. Die auf verschiedene Weise problematisierten faktualen und fiktionalen Elemente nehmen ihre je spezifischen Positionen im Text ein. Das verleiht dem *Versuch* als eine spezielle Dynamik der Schreibweise.

3.2.3 Stille Reflexionsorte des Schreibens

Weinzierl vertritt die Auffassung, dass Handke im *Versuch über den Stillen Ort* Ironie mit Ernst, Pathos mit Poesie, das vermeintlich Höchste mit dem vermeintlich Niedrigsten verbindet. Gemeint ist Poesie und der Ort der ‚Toilette‘. Wichtige Begriffe seien ‚Abgeschlossenheit‘, ‚Nächstenferne‘, ‚Ruhe‘ und ‚Ver- und Geborgenheit‘. Auf den schriftlich niedergelegten geistigen ‚Einmann-Expeditionen‘ nimmt der Erzähler „unermüdlich“⁵²⁰ Eindrücke auf. Er stellt, so Weinzierl, dem Leser bzw. der Leserin Dinge dar, die nicht wahrgenommen worden sind, indem er die gesammelten Wahrnehmungen umformt und ihnen dauerhafte Gestalt verleiht. Dadurch zeige der Erzähler als Künstler mit dem übergenaugen Blick seine Macht des Verzaubers. Durch Wandern und Nachsinnen erscheint ihm die Bedeutung des Stillen Ortes als „die gelebte Utopie eines Gegenorts zum ohrenbetäubenden Gelärm der Zeit“.⁵²¹ Adam Soboczynski ist der Auffassung, dass Handke im *Versuch über den Stillen Ort*

⁵¹⁸ Etwa Schmidt: „Des Dichters Feuchtgebiete“. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/peter-handkes-versuch-ueber-den-stillen-ort-des-dichters-feuchtgebiete-1.1490816>.

⁵¹⁹ Soboczynski: „Ort und Örtchen.“ <http://www.zeit.de/2012/50/Peter-Handke-Versuch-ueber-den-Stillen-Ort/seite-1>.

⁵²⁰ Weinzierl: „Peter Handke ehrt das Örtchen“. <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article109860001/Peter-Handke-ehrt-das-Oertchen.html>.

⁵²¹ Ebd.

den Ort der Toilette „ungehörig“⁵²² aufwertet. Wie in den ersten *Versuchen* werde das Alltägliche und Banale in den Mittelpunkt gerückt. Das scheinbar Selbstverständliche im alltäglichen Leben werde durch genaue Beobachtung nicht selbstverständlich und rege daher Reflexionen und neue Geschichten an. Soboczynski zufolge werden die Episoden im Leben des Erzählers unter Bezug auf Aborte zu epiphanischen Momenten, die ihm einen undefinierbaren „„grundanderen“ Daseinszustand“⁵²³ zuteilwerden lassen. Gemeint sei nicht nur Menschenscheu oder Rückzug. Der niederste schmutzigste Ort/Abort der Welt werde durch diese epiphanischen Momente zum höchsten und reinsten. Für Christopher Schmidt ist der *Versuch über den Stillen Ort* ein Essay, in dem der Autor Handke seine Lebenserlebnisse als Sujet bearbeitet. Im Text kann man, so Schmidt weiter, die Konturen vom Handkes Leben und Werk finden. Den Stillen Ort betrachtet er als utopischen Zufluchtsort des Autors. Handke greife im *Versuch über die Müdigkeit* und im *Versuch über die Jukebox* ohne Ironie das profane ‚Thema‘ Toilette auf. Auch wenn man von Handke, der häufig die Epiphanien des Alltags ‚beschwört‘, eigentlich eine satirische Darstellung des profanen Gegenstands Toilette erwarte, gehe es bei ihm im *Versuch über den Stillen Ort* ganz „indiskret“ um die Toilette. Handke knüpfe mit der betreffenden Schrift an die vor zwanzig Jahren begonnene Serie an und arbeite an dem „Genre der erzählerischen Hommage“.⁵²⁴ Trotz des Primats der Innerlichkeit recherchiere der Autor zu diesem Gegenstand den Bedeutungswandel und gebe dann aber doch die Forschung auf, weil die geschriebene Literatur für sein Thema nicht nützlich sei. Stattdessen unternehme er eine Weltreise vom bäuerlichen Plumpsklo seines Großvaters bis zum japanischen Friedhof- oder Tempelklo. Das Anliegen seines Erkenntnisinteresses bestehe darin, „die ‚Stillen Orte‘ wörtlich zu nehmen“.⁵²⁵ Diese Orte seien für den Autor utopische ‚Aborte‘, Orte innerer Einkehr, wo sein Geist Ruhe finden könne.

⁵²² Soboczynski: „Ort und Örtchen“. <http://www.zeit.de/2012/50/Peter-Handke-Versuch-ueber-den-Stillen-Ort>.

⁵²³ Ebd.

⁵²⁴ Ebd.

⁵²⁵ Ebd.

Die Rezension spiegelt, dass der Stille Ort für den *Versuch* von zentraler Bedeutung ist. Er spiegelt Handkes geläufiges Thema ‚Gehen/Wandern‘ wider. Der Ich-Erzähler ist ein Ort-Sucher, der ständig weltweit nach seinem ‚Stillen Ort‘ mit großgeschriebenem Anfangsbuchstaben sucht. Die Bedeutung des Ortes geht aber über einen konkreten topographischen Ort hinaus. Vielmehr sind seine subjektiven Räume in jeweiligen ‚Stillen Orten‘ zu finden und damit ist das Bewusstsein des Individuums – im Gegensatz zur Gesellschaft/Gruppe – gewachsen. Der Gegensatz Individuum-Gesellschaft/Gruppe wird mithilfe des ‚Stillen Ortes‘ vom Subjekt wahrgenommen. Die Wahrnehmung ist jedoch nicht selbstverständlich, sondern erlebt eine Entwicklung. Damit ist eine subjektive Ort-Raum-Verwandlung verbunden, so dass nicht jede Toilette bzw. jeder stille Ort als Raum wahrgenommen bzw. dargestellt werden kann.

Die Bauernhoftoilette im abgelegenen slowenischen Dorf ist kein gesuchter subjektiver Raum für den Ich-Erzähler, sondern ein einzelner privater Ort, der außerhalb der Wohnung liegt und ein Ab-Ort im wörtlichen Sinne ist. (Vgl. S. 11f.) Der private bäuerliche Ort ist zwar topographisch ein Raum, aber es mangelt an der Verbindung mit dem Subjekt bzw. dem Ich-Erzähler. Er ist ein getrennter Ort, dem ein markierendes Zeichen fehlt. Er kann „nicht einmal als Verschlag, geschweige denn als ‚Abtritt‘“ (S. 12) bezeichnet werden, „zumal das mehr oder weniger landesübliche Herz in der Tür fehlte, und diese auch nicht als eine Türe kenntlich war“. (S. 12) Der Raum ist kein eigener Ort und wird nicht als Toilette für den Fremden ausgewiesen, sondern er ist für die Einheimischen zugänglich. Die Konstellation von Selbst und Fremd ist dem Ich-Erzähler zu dieser Zeit nicht klar. Von daher hat der Ich-Erzähler kein Identitätsbewusstsein, – „nicht als Kind, und nicht als ein Wesen“ (S. 11) – weil die Identität, aus ethnologischer Sicht, unter anderem nach Clifford Geertz, kein isolierter Begriff, sondern eine soziale Konstruktion ist, in der man Selbst- und Fremdwahrnehmung abgleicht.⁵²⁶ Eine öffentliche Toilette, ein kollektiver Ort, der häufig an einem belebten zivilisatorischen Ort zu finden ist, gibt es im kleinen österreichischen Dorf nicht. Das Dorf ist ein abseits gelegener Ort, der nicht mit der Außenwelt in Verbindung steht. Die Kindheit des Ich-Erzählers ist in der Erinnerung unter dem Zeichen der Bauernhoftoilette, einem privaten

⁵²⁶ Vgl. Burghard König (Hg.): *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Reinbek bei Hamburg 2006, 3. Aufl., S. 95.

Raum mit keinem Bezug zur Außenwelt, verortet. Die Opposition von Kollektiv und Individuum ist dem Ich-Erzähler in der Zeit kaum vorstellbar. Die Bauernhoftoilette ist zwar ein separater Raum, aber sie ist nicht für die Fremden. Das dörfliche Leben bildet eine Gemeinschaft: „Jedoch es kam ins Haus selten ein Besucher, höchstens, einmal im Jahr, der Bezirksvertreter der Allgemeinen Versicherung, der ‚Assicurazioni Generali‘, und für den hätte im Fall eines Brandschadens oder Blitzschlags eine solche Räumlichkeit kaum mitgezählt.“ (S. 12f.) Das dörfliche Leben ist in sich abgeschlossen, und die Außenwelt übt keinen Einfluss auf den separaten Lebensraum aus.

Das erste negative Gesellschaftsbewusstsein und das Bewusstsein der Alterität entstehen im Internat in der Jugendzeit und in dessen Folge wird die Toilette für den Ich-Erzähler als Fluchtort wahrgenommen. Das ist eine passive Gesellschaftsflucht aus psychologischer Not. Die Toilette im Internat ist – im Vergleich zur Bauernhoftoilette – ein isolierter Raum im Gegensatz zu den Räumen der kollektiven Gesellschaft. Der entscheidende Punkt der Verwandlung ist das Scham-Gefühl des Ich-Erzählers. Wegen des peinlichen Ereignisses erfährt der Ich-Erzähler ein starkes Scham-Gefühl, das ihn von anderen Mitschülern trennt. Scham als eine wichtige menschliche Emotion ist bereits seit der Antike bekannt und als ein wichtiges Kriterium grenzt sie die Menschen von Tieren ab.⁵²⁷ Die Urszene des Scham-Gefühls führt zu Adam und Eva in der Genesis. Der Mann und die Frau, bevor sie die Weisheitsfrucht gegessen haben, schämen sich nicht und können sich nicht schämen, obwohl beide nackt sind. Die Erkenntnis des Scham-Gefühls zeigt auf, dass die Menschen um die Bruchstelle des Menschseins wissen.⁵²⁸ Das Scham-Gefühl verbindet sich mit dem Bewusstsein des Subjekts für seinen Körper. Der deutsche Philosoph, Soziologe und Anthropologe Max Scheler meint, dass sich die Götter und die Tie-

⁵²⁷ Vgl. Michaela Bauks/Martin F. Meyer (Hg.): *Zur Kulturgeschichte der Scham*. Hamburg 2011, S. 11. Der Dichter Hesiod meint z. B., dass Scham und Recht die Merkmale sind, die die Menschen von den Tieren hervortreten.

⁵²⁸ Vgl. Eduard Zwierlein: „Zur Anthropologie der Scham bei Max Scheler“. In: Michaela Bauks/Martin F. Meyer (Hg.): *Zur Kulturgeschichte der Scham*. Hamburg 2011, S. 157-176. Hier S. 166.

re nicht schämen und sie sind, wie sie sind.⁵²⁹ Die Scham ist Scheler zufolge ein relevantes Kriterium für die Bestimmung des Menschseins. Außerdem meint Scheler, dass das Scham-Gefühl mit der momentanen Modalität der leiblichen Verfassung verbunden ist, etwa plötzliches Erröten, Bleichwerden oder Senken des Blicks. Im Text ist das Scham-Gefühl dadurch entstanden, dass der Ich-Erzähler seine Beherrschung über den Körper momentan verliert. Scheler spricht von der Phänomenologie der Scham, dazu gehört der Fall des Ich-Erzählers: Der Körper des Ich-Erzählers gehorcht ihm in einem Moment nicht mehr. Nicht nur die unwillkürliche körperliche Unkontrolle, nach Scheler, sondern auch ein Selbst- und Wertgefühl der Unstimmigkeit und des Versagens ereignet sich im Moment der Scham.⁵³⁰ Scham ist ein Zeichen der Selbstbewertung. Es zeigt ein Ich-Urteil, ein Urteil über sich selbst. Das Scham-Gefühl ist ein Gefühl seines Selbst, ein Selbstgefühl.⁵³¹ Das Ich wird vom Subjekt wahrgenommen, indem das Subjekt sich vom Selbst distanziert. Das Selbstgefühl bekommt das Subjekt durch die der Entfernung vom eigenen Selbst. Der Mensch ist in der Scham in die problematische Zweiheit gespalten, er entdeckt sich als ein spannungsvolles Wesen, dessen Wesen es ist, miteinander unvereinbare Hinsichten in sich zu vereinen.⁵³² Der Ich-Erzähler betrachtet sein Ich aus der Er-Perspektive: „In der Erinnerung stehe ich, endlich!“ (S. 19) Mit dem gespaltenen Ich gewinnt das Subjekt Klarheit über sein Ich. Anschließend erfährt es auch den Unterschied zwischen seinem Selbst und der Andersheit. Die Toilette ist zum Raum geworden, der dadurch eine Bedeutung gewinnt, dass er sich von seinen Mitschülern absondern kann und sein Ich-Gefühl stärken kann. Die Abwesenheit des Kollektivs macht den Ich-Erzähler für seine Individualität empfindlich:

Was so sich hören ließ, war nicht allein das vielerlei Rauschen, innerhalb und außerhalb der gleichbleibend kalten Mauern, vielmehr das dadurch und ebenso durch das Fernsein gedämpfte Lärmen oder

⁵²⁹ Vgl. ebd., S. 164.

⁵³⁰ Ebd., S. 158.

⁵³¹ Vgl. ebd., S. 163.

⁵³² Vgl. ebd., S. 172.

was auch der Mitzöglinge oben in den Etagen, welches derart nicht mehr als Lärm ankam, nicht mehr als Gegell und Gebrüll, sondern, für Momente, fast als etwas Heimeliges, fast. Das Rauschen an jenem lichtlosen Stillen Ort als der Grundton. Aber der Ton, welcher zählte, war, weitab im Hintergrund, der andere. (S. 21)

In der vereinzelt Situation nimmt der Ich-Erzähler einen ‚anderen Ton‘ wahr. Es ist nicht erläutert, was für ein Ton es ist, allerdings ist es ein wohlige Gefühl. Der Lärm der Gruppe, der Mitschüler verwandelt sich in den Grundton des individuellen Raums. Der Ich-Erzähler erlebt mithilfe des ‚Stillen Ortes‘ eine andere harmonische Wirklichkeit, die sich von der einsamen peinlichen Wirklichkeit unterscheidet. Der ‚Stille Ort‘, den das Subjekt sucht, realisiert sich am trivialen Ort, der gemeinschaftlichen Internatstoilette zum ersten Mal. Der mystische „heimelige“ Ton macht es dem Ich-Erzähler möglich, eine andere mystische bzw. subrealistische Wirklichkeit zu erfahren. Die Isolation auf der Internatstoilette verwandelt sich/ihn in einen meditativen Ort, einen richtigen beruhigenden Ort. Auf dem Ort ist die Innenwelt des Ich-Erzählers still und gelassen, so wandelt sich die Außenwelt von einer lauten feindlichen in eine ruhige friedliche. Mit der Entstehung des ‚Stillen Ortes‘ verändert sich die Wahrnehmung des Ich-Erzählers. Der Ort verwandelt sich in einen meditativen Raum, in dem die Erinnerung an die Jugend wegen der peinlichen Erfahrung verlagert und aufbewahrt wird. Zum einen nimmt der Ich-Erzähler durch ‚Scham‘ sein Ich-Bewusstsein wahr und zum anderen hat die ‚Scham‘ die passive Gesellschaftsflucht zur Folge.

Neben der Emotion ‚Scham‘ hat der Ich-Erzähler eine andere Emotion ‚Langeweile‘ erlebt. Im Unterschied zur ‚Scham‘ ist die ‚Langeweile‘ keine produktive Motivation für die Entstehung eines *Stillen Ortes*, auch wenn man sich auf einem richtigen stillen meditativen Ort, wie zum Beispiel dem religiösen Beichtstuhl, den der Ich-Erzähler spielerisch als „Sündenkabine“ bezeichnet, befindet. (vgl. S. 23) Die menschliche Emotion Langeweile hat eine lange Geschichte und vielfältige Formen. Sie kann entweder positiv – wie als Voraussetzung für den kreativen Prozess (Nietzsche), als Symbol für Freiheit und Unabhängigkeit (Huxley) – oder negativ – wie Krankheit, Melancholie, Le-

bensüberdruss – interpretiert werden.⁵³³ Die Ursachen der heutigen Langeweile können unterschiedlich sein, unter anderem werden mangelnde kollektive Überzeugungen genannt.⁵³⁴ Besonders im Krankenhaus, wo freilich ein stiller Ort ist, erfährt der Ich-Erzähler die Langeweile, obwohl er sich vorher auch ein Im-Krankenhaus-Liegen gewünscht hat. Unerwartet ist ihm sein Drang zur Flucht bewusst geworden: „Hinaus aus der Langeweile der weißen Leintücher, der wiederkäuenden oder schlafenden Rindviecher vor dem Fenster, der regelmäßigen Fichtenwipfel, einer wie der andere, als immergleichen Horizont.“ (S. 26)

Aus dem Krankenhaus flüchtet er und sucht seinen eigenen ‚Stillen Ort‘, an dem keine Langeweile entsteht, sondern innere Ruhe. Die Gemeinschaftstoilette ist für ihn der richtige ‚Stille Ort‘. Während der Unterrichtspause ist die Toilette frei, aber gleichzeitig gibt es noch Spuren der Mitschüler, zudem hört der Ich-Erzähler dort auch „Wasserrauschen oder –brausen“ (S. 27). Im Vergleich zum beheizten Krankenzimmer sind die äußeren Bedingungen der Gemeinschaftstoiletten nicht angenehm. Die Kälte macht den Ich-Erzähler zitterig, trotzdem findet er es passend: „Und mein Frösteln und Zittern und Bibbern, sie waren mir nur recht.“ (S. 27) Die Gemeinschaftstoiletten schärfen die sinnliche Wahrnehmung. Der zuletzt für den Ich-Erzähler geeignete Raum ist eine halb abgeschlossene Kabine, „welche die nächste am halb offenen Fenster war“ (S. 27f.) Der richtige Raum für die wohltuende Kontemplation ist deswegen ein ambivalenter Raum, in dem die Gegensätze gleichzeitig existieren. Der ‚Stille

⁵³³ Vgl. Maria T. Kern: *Langeweile. Modell eines psychologisch-anthropologischen Phänomens*, Egg SZ 2008, S. 85. Nach Kern wurde die Langeweile ursprünglich als eine Art Krankheit Melancholie und negative Stimmung (taedium vitae, acedia) begriffen. Während sie im christlichen Mittelalter moralisch negativ aufgefasst wurde, erlebte sie in der Renaissance eine positive Umdeutung, weil die Melancholie in der Epoche in Verbindung mit Kreativität wurde. Nach der Französischen Revolution ist die bürgerliche Kultur aufgeblüht und deswegen hatte die ‚Langeweile‘ neue Dimensionen. Zum einen wird sie von Philosophen, – unter anderem Schopenhauer, Kierkegaard – als fundamentales Lebensphänomen gedeutet, zum anderen unterscheiden sich die Künstler mit neuen Lebensformen, die bewusst durch Langeweile und Muße gestaltet wird, von der allgemeinen Gesellschaft.

⁵³⁴ Vgl. ebd., S. 81.

Ort‘ ist kein ruhiger Ort, im Gegenteil, dort sind die Geräusche besonders wahrnehmbar. Die Sinne sind an dem alltäglichen Ort extrem scharf. Ein solcher Ort befindet sich für den Ich-Erzähler keineswegs jenseits des alltäglichen Lebens, wo keine Meditation möglich ist, sondern vielmehr – wie im Krankenhaus – die unproduktive Langweile entsteht. Das Individuum konstituiert sich über Individuum und Kollektiv. Das Alleinsein reicht nicht, das Individuum zu begründen. In der Folie der Gesellschaft wird das Individuum erst zur Geltung gebracht. Das eine kann nicht existieren, ohne dass das andere anwesend ist. Aus anthropologischer Sicht ist die Identität eher eine Beziehung und nicht, wie man allgemein versteht, eine individuelle Eigenschaft.⁵³⁵ Das Konzept der Identität ist vom Konzept der Alterität untrennbar. Durch das Scham-Gefühl reflektiert der Ich-Erzähler seine Identität vor dem Hintergrund der Beziehung zur Gesellschaft.

Die ‚Scham‘ hat noch eine bewusste Gesellschaftsflucht als Folge. Der Ich-Erzähler lehnt die gemeinsame Klassenreise durch Jugoslawien und Griechenland ab, obwohl die anderen ihn mitnehmen und für seine Ausrede, finanzielle Not, Spenden sammeln wollen. Stattdessen unternimmt der Ich-Erzähler eine Reise für sich allein. Auf der Reise hat der Ich-Erzähler ein besonderes Erlebnis auf einer Bahnhofstoilette. Wegen der Kälte und der Müdigkeit schließt sich der Ich-Erzähler in eine der Kabinen der Bahnhofstoilette ein. Die Geräusche an dem Ort sind für den Ich-Erzähler höchst wahrnehmbar. Aus innerer Unruhe – er fühlt, dass es unerlaubt ist, auf einer Toilette zu übernachten – ist der Ich-Erzähler für alle Geräusche sensibel. Stimmen und Geräusche von Gegenständen, Tieren und Menschen stören ihn, etwa die der Nachtgüterzüge, deren Aufprall auf den Schienen nimmt er als Schuss wahr „eiserne[r] Wilde [sic!] Jagd über die Gleisfelder“ (S. 37), der Ruf der Eulen als eine Art Jagdbefehl: „Da ist er – da liegt er – fangt ihn – faßt ihn – haltet ihn!“ (S. 37), die Grillengeräusche werden als Schrillen und Trillern wahrgenommen. Es ist keine ruhige Nacht. Trotzdem will der Ich-Erzähler den Ort nicht verlassen und sich kein Bett zum Schlafen wünschen. Bereits beim Eintritt in den Raums fühlt sich der Ich-Erzähler behütet: „[U]nd als ich sie [die Tür der Bahnhof-toilette – Y. J.] abspernte, spürte ich erst einmal eine gewisse Geborgenheit oder

⁵³⁵ Vgl. König (Hg.): *Identitätskonstruktionen*. S. 95.

Aufgehobenheit.“ (S. 34) Das Toilettenbecken ist für ihn wie eine „Muschelkachel“. Durch die Metapher wird gezeigt, dass er sich hier sicher und heimisch fühlt. Der Ort ist zu seinem privaten Raum – „mein Ort“ (S. 36) – geworden. Er kann genau hier in seiner Innenwelt bleiben und allein gegen die unfreundliche Außenwelt kämpfen. Deswegen – statt ein Rad mit anderen Leuten zu bilden, wie die meisten Leute in der Sage es machen – glaubt er, dass er sich allein ein Quasi-Rad bilden kann, um die sagenhafte negative Figur, Wilde Jagd, zu vermeiden. (vgl. S. 38) Im engen Raum, mit einem eigentlich unangenehmen Gestus – „im Halb- oder Fastkreis um die Emailmuschel“ (S. 38) –, findet der Ich-Erzähler die innere Berechtigung, allein zu sein. Nach sozialkonstruktivistischen Ansätzen sind die Anderen für die Konstruktion der Identität wesentlich. Robert J. Sampson meint z. B.: „Der andere ist ein lebendiger Mitschöpfer unseres Bewusstseins, unseres Selbst und unserer Gesellschaft“⁵³⁶.

Der Ich-Erzähler reflektiert im isolierten behüteten Raum die Beziehung zwischen Individuum (der Ich-Erzähler) und Gesellschaft/Kollektiv (die Mitschüler). In der absoluten individuellen Situation stellt er sich vor, wie die Mitschüler ihn betrachten, wie sie sich benehmen, wenn sie ihn gesehen hätten.

Um nichts in der Welt hätte ich auch tauschen mögen mit der Gruppe der anderen, wie sie, während ich hier gekrümmt auf dem harten Steinboden lag, zugleich irgendwo unter dem südlichen Himmel in ihren Schlafsäcken steckten, [...] So einer hätte mich angesehen, sich meine Person oder Gestalt um die Klosettmuschel gewickelt [sic!] vorgestellt und den Kopf geschüttelt. (S. 38f.)

Die räumliche Differenz wird in der Reflexion aufgehoben. Die Gegenüberstellung zweier imaginer Haltungen macht den Ort räumlich mehrdimensional. Während sich der Ich-Erzähler in der Gruppe auffällig fühlt, – „wenn nicht der Hahn im Korb, so doch für Momente der Möchtegern-Hahn“ (S. 28) –, macht ihm der isolierte Raum seine Alterität zugänglich. In der absolut isolierten Situation steht das Subjekt mit der Gesellschaft/Gruppe in Zusammenhang, während dies nicht der Fall ist, wenn sich das Subjekt unter der Gesellschaft befindet. Die Ambivalenz bemerkt der Ich-Erzähler nicht gegenwärtig, sondern viel

⁵³⁶ Zitiert nach König (Hg.): *Identitätskonstruktionen*. S. 98.

später und im Schreiben. Das Schreiben ist für ihn das wichtigste Mittel zur Verwandlung der Wahrnehmung.

Der enge Raum, die Bahnhofstoilette, ist in Bezug auf das Thema von Individuum und Gesellschaft/Gruppe zum Reflexionsort geworden. Im Hintergrund der Gesellschaftsvorstellung erkundet der Ich-Erzähler seine Innenwelt: „Das konnte auch ein Innehalten schaffen, ein Umkehren, ein Rückwärtsgehen, ein bloßes Atemanhalten.“ (S. 48) Die Reflexion über die Beziehung zwischen dem Individuum und der Gesellschaft führt zur intensiven gedanklichen Beschäftigung mit der Identität. Die Identität ist, König zufolge, eine soziale Realität, die durch Erfahrung und Interaktion der Individuen stetig erzeugt wird.⁵³⁷ Bei der Begegnung mit seinem Doppelgänger auf der Toilette an der Universität reflektiert der Ich-Erzähler seine Identität: „Und wer war ich? Gar nicht so einzelgängerisch und außenseiterisch, wie ich mich immer wieder geglaubt hatte. Ein bisschen sonderbar, ja, aber es gab Sonderbarere.“ (S. 60) Diese Begegnung führt zur wiederholten Frage nach seiner Identität: „Und wer war ich noch? (Als könnte ich über mich angesichts meines Doppelgängers auf einmal nicht genug erfahren – von mir nicht genug bekommen.)“ (S. 61) Der Ich-Erzähler spielt mit der anthropologischen Konzeption des Identität-Begriffs. Darunter versteht z. B. Gossiaux: „Aus anthropologischer Sicht ist die Identität eine Beziehung und nicht, wie die Umgangssprache meint, eine individuelle Eigenschaft. Deshalb ist die Identitätsfrage nicht wer bin ich?, sondern wer bin ich im Verhältnis zu den anderen, wer sind die anderen im Verhältnis zu mir? Das Konzept der Identität ist untrennbar vom Konzept der Alterität.“⁵³⁸ Der Doppelgänger reicht ihm nicht, seine Identität zu erfahren. Es fehlt ihm die soziale Beziehung. Allerdings verwandelt sich die Toilette in der Universitätsfakultät durch die überzeitliche Begegnung mit seinem Doppelgänger in einen mystischen Raum. Mit ein paar rhetorischen Fragen zur klassischen Identitätsfrage schlussfolgert der Ich-Erzähler: „Und wie war ich, in Anbetracht meines Doppelgängers dort in dem weißen Neonlicht der Toilette?“ „Und wie war ich noch?“ „Und wie noch? Und wie noch? – Na, so was.“ (S. 61) Das vage „so was“ zeigt einerseits den gedanklichen Prozess über die Identität-Frage, ande-

⁵³⁷ Vgl. König (Hg.): *Identitätskonstruktionen*. S. 95.

⁵³⁸ Zitiert nach König, S. 95.

rerseits auch eine weiterführende Frage „Was denn?“ Die unklare Antwort interessiert den Ich-Erzähler weniger als der Reflexionsprozess per se.

Einen mystischen Raum erfährt der Ich-Erzähler einmal an einem religiösen Ort. Dieses Erlebnis wird als „Schlüsselerlebnis“ des Texts betrachtet.⁵³⁹ Das Erinnern bzw. das Erzählen der Erfahrung ist von der Tanizaki Jun'ichirō-Lektüre „zufällig“ (S. 64) evoziert. Von der Lektüre lernt der Ich-Erzähler, dass auf der japanischen Tempeltoilette ein Geist herrscht, der Ruhe entstehen lässt. Jun'ichirō's Zitat wird direkt vom Ich-Erzähler aufgenommen und in die Erzählung integriert. Eine räumliche Konstellation zwischen beiden Texten, Jun'ichirō's und Handkes wird hergestellt. Für Jun'ichirō ist die Tempeltoilette der einzige Ort, an dem die vorläufigen Phänomene langfristige Wirkung erzielen können: „[E]s gebe keinen geeigneteren Ort, ‚das Zirpen der Insekten, den Gesang der Vögel, eine Mondnacht, überhaupt die vergängliche Schönheit der Dinge zu allen vier Jahreszeiten auf sich wirken zu lassen‘, [...]“ (S. 69) Der Tempel als ein buddhistischer Ort ist religiös geprägt und das Erlebnis an jenem Tempelort ist wie eine Pilgerfahrt, sie macht dem Ich-Erzähler den Geist des Ortes bewusst: „Allein dem Stillen Ort von Nara verdanke ich es, daß ich Japan zuletzt doch erlebt habe und heute sagen kann: ‚Ich bin einmal im Fernen Osten gewesen.‘“ (S. 72) Der Ich-Erzähler wird von der momentanen Erfahrung auf der Tempeltoilette nachhaltig beeindruckt und die Zeit der mystischen Erscheinung wird subjektiv verlängert: „Der konzentrierte Dämmerstimmer verwandelte mich flugs in jemand Sorglosen. Und ich spürte, die Sorglosigkeit wäre nicht beschränkt auf die Momente in der Tempeltoilette, sie hätte, fürs erste jedenfalls, Dauer, eine gewisse.“ (S. 72) Die subjektive Zeitwahrnehmung entfaltet sich im Raum und verbindet sich mit dem Raum. In diesem Moment hat die Suche nach dem *Stillen* Ort einen Sinn: Der Ich-Erzähler verwandelt sich in einen Sorglosen. Er befragt sein Suchen nach Stillen Orten:

Was ich mich während des Aufschreibens hier insgeheim manchmal gefragt habe, frage ich mich jetzt schriftlich: War mein Aufsuchen der Stillen Orte, im Lauf des Lebens gleichsam weltweit, immer wie-

⁵³⁹ Vgl. Weinzierl: „Peter Handke ehrt das chen.“ <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article109860001/Peter-Handke-ehrt-das-Oertchen.html>

der auch ohne spezielle Notwendigkeit, vielleicht ein Ausdruck, wenn nicht von Gesellschaftsflucht, so doch von Gesellschaftswiderwillen, von Gesellschaftsüberdruß? (S. 75)

Die Opposition, Individuum vs. Gesellschaft, bildet die grundlegende Konstellation seiner Suche bzw. seines Erzählens. Der *Stille* Ort spiegelt seine Entwicklung der Individuum-Gesellschaft-Beziehung wider. Der gesuchte *Stille* Ort ist der Raum, in dem er sich von der Gesellschaft entfernen kann:

Schon während der Passage, möglichst mit Umwegen, hin, zugleich: „Nichts wie hin!“, zu dem Stillen Ort, konnte das anders werden; konnte sich die Eindeutigkeit in eine Mehrdeutigkeit verwandeln. Und es stimmte auch, daß das Verriegeln der Toilettentür in eins ging mit einem großen Aufatmen: „Endlich allein!“ (S. 75)

Allerdings ist er der Außenwelt in einem solchem verschlossenen Raum nicht entzogen. Einerseits wird die Kraft der Ruhe durch die Geräusche aus der Außenwelt intensiver erlebt, andererseits wirken die Geräusche für den Ich-Erzähler im Hintergrund des *Stillen* Ortes nicht mehr lärmig, vielmehr genießt er sie:

Doch wie kam es dann andererseits, daß die Stille des Ortes zwar eine Wohltat war, sie aber stärker noch wirkte, sooft sie begleitet wurde von den Geräuschen der Außenwelt, dem Wind, einem Fluß vor dem Fenster, vorbeifahrenden Zügen, Fernlastern, Straßenbahnen, sogar Polizei- oder Ambulanzwagensirenen? [...] Fast jedesmal – nicht immer – wurden dort an den fernen Stillen Orten der Lärm, das Gelächter, das Stimmengewirr, wie das durch die Mauern, Wände und Türen herüberdrang, zu etwas wenn nicht gerade Klangvollem, so doch in den Ohren mich Anheimelndem, [...] (S. 76f.)

Mithilfe des ‚Stillen Ortes‘ kann sich der Ich-Erzähler vom externen Lärm erholen und nach der Erholung wieder in die Außenwelt bzw. zur Gesellschaft zurückgehen. Der kurze Aufenthalt am ‚Stillen Ort‘ verwandelt den Ich-Erzähler in einen offenen Menschen, der für den Lärm und die Außenwelt be-

reit ist. Der ‚Stille Ort‘ verwandelt sich für den Ich-Erzähler von einem Gesellschaftsfluchtraum in einen Inspirations- bzw. Motivationsraum, in dem die Gesellschaft und das Individuum balancieren und das Subjekt den inneren Abgleich erfährt. Die stillen Orte selbst erleben den kulturellen Wandel und ihre Bedeutung erstreckt sich von einem Funktionsraum bis zu einem Emotionsraum, einem Kulturraum und einem Kunstraum:

Die historischen und ethnologischen Abhandlungen zu dem, wie sagt man, Bedeutungswandel der Notdurftverrichtungen – von mehr öffentlich zu mehr abseits, und umgekehrt, von Ungeniertheit zu Scham, von Scham zu Gesellschaftsspiel, und das von Land zu Land, von Volk zu Volk, Zeit zu Zeit wechselnd –, die geben etwas zu lesen. (S. 84)

Im speziellen Raum erfährt der Ich-Erzähler den Wahrnehmungswandel. Er betrachtet von Innen den Raum aus einer künstlerischen Perspektive, über die ein Außen-Betrachter nicht verfügen kann:

Zu solch einem Gesellschaftswesen, in der Vorstellung zum Nutzen und im Dienste einer Allgemeinheit, nicht wahr, wurde ich auch, indem ich mich, kaum die Tür zum Stillen Ort hinter mir verschlossen, in einen Raumvermesser verwandelte. In fast allen Toiletten entdeckte ich auf der Stelle ein System von Formen, und zwar von geometrischen, ein System, für das ich draußen vor der Tür keine Augen gehabt hatte. Einmal drinnen, nahm ich wahr mit dem Auge des Entdeckers. (S. 81)

Der Raum grenzt die Innenwelt von der Außenwelt ab. Während er im Raum leidenschaftlich und kreativ beobachtet, herrscht draußen: „Verstummen. Verstumtheit. Sprachloswerden. Sprachlosigkeit. Sprache verlieren. Sprachverlust“. (S. 107) Allerdings ist der Ich-Erzähler sensibilisiert für die Geräusche der Außenwelt:

Das Grölen, Gellen, Toben und Kreischen draußen: verwandelt in Volksgemurmel und Weltgeräusch. Los, auf, zurück zu den andern, vielsilbig, voll von der Redelust. (S. 109)

Der isolierte Raum fordert auf, in die Welt zu gehen, mit anderen zu sprechen. So ist dieser Versuch „kein Buch des Rückzugs, sondern des Aufbruchs“⁵⁴⁰. Der Raum ist schließlich kein einsamer Raum, kein Gesellschaftsfluchtraum, vielmehr ist er der Erholungsraum und der Raum, der eher das Individuum mit der Gesellschaft verbindet.

Die Suche nach einem speziellen Raum könnte auffordern, dass der Leser bzw. die Leserin über den trivialen Ort bzw. über sich selbst reflektiert. Der Ort erfüllt nicht nur seine ihm zugeteilte Funktion, er verlangt hingegen das Anschauen und das Nachdenken. Dort blickt er nicht zu den Sternen auf, sondern sie können auch herabblicken. „Dichten hat daher für Handke“, so Thomas Böning, „die Erfahrung zu vermitteln, daß sich uns die Dinge zu sehen geben, daß wir von ihnen an- und aufgeblickt werden.“⁵⁴¹ Es geht bei Handke allerdings – so Weinzierl – nicht um esoterische Erfahrung, vielmehr um die kreative Arbeit eines Künstlers. Handke sammle auf seinen buchstäblichen und geistigen Einmann-Expeditionen unermüdlich Eindrücke. Er ziehe sie an sich, forme sie um, verleihe ihnen dauerhafte Gestalt. Die Dinge werden anders dargestellt, als wir sie wahrgenommen haben.⁵⁴² Er regt die Reflexion über einen für die Menschen vertrauten Ort an und motiviert zur veränderten Sicht des Stillen Ortes. Dadurch wird der Alltag sinnfällig gemacht. Der Autor bietet mit der Neubele-

⁵⁴⁰ Soboczynski: „Ort und Örtchen.“ <http://www.zeit.de/2012/50/Peter-Handke-Versuch-ueber-den-Stillen-Ort>.

⁵⁴¹ Thomas Böning: *Alterität und Identität in literarischen Texten von Rousseau & Goethe bis Celan & Handke*. Freiburg im Breisgau 2001, S. 269.

⁵⁴² Vgl. Weinzierl: „Peter Handke ehrt das Örtchen.“ <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article109860001/Peter-Handke-ehrt-das-Oertchen.html>.

bung des Alltäglichen eine eventuelle Lösung für die Zerstörung des ästhetischen Vermögens der modernen Menschen an.⁵⁴³

3.3 Versuch über den Pilznarren (2013)

3.3.1 Der Pilznarr als Auslöser des Erzählens und des Erinnerns

Der Ich-Erzähler im *Versuch über den Pilznarren* ist als Schriftsteller tätig und möchte eine Geschichte erzählen bzw. schreiben. Er stellt Überlegungen zu seinem Sujet an und hat vor, eine Geschichte über einen Pilznarren, eine ungewöhnliche Figur, zu erzählen. In seiner Konzeption ist der Pilznarr normalerweise keine große Figur. Sie hat eigentlich „nichts Weltbewegendes“ (S. 7). Das Erzählen führt wieder zum Erinnern zurück. Bevor der Ich-Erzähler seine Geschichte erzählt, erinnert er sich an den Titel eines italienischen Films und an die Anfangsszenen eines Wildwestfilms. Zum einen differenziert der Ich-Erzähler seine Figur von der Titelfigur des italienischen Films *Die Tragödie eines lächerlichen Mannes* und stellt heraus, dass die Geschichte des Pilznarren keine Tragödie ist. Gleichzeitig legt er als Autor seine Beurteilung der Geschichte nicht fest. Ihm ist nicht klar, ob die Figur lächerlich ist (vgl. S. 8). Zum anderen sucht er nach Parallelen in dem anderen, amerikanischen Film *Two Rode Together* von John Ford, einem Lieblingsregisseur von Handke. Die Sitzposition der amerikanischen legendären Figur Sheriff Wyatt Earp, die von James Stewart gespielt wurde, ahmt der Ich-Erzähler beim Schreiben nach: „mit ausgestreckten Beinen, in Stiefeln“ (S. 10). Er relativiert mit einer Frage die Glaubwürdigkeit der erzählten Anfangsszenen: „[E]rinnere ich mich recht?“ (S. 9) Der Ich-Erzähler ist kritisch gegenüber seiner Erinnerung, diesmal ist die Filmerinnerung der Hauptanlass des Erzählens. Die Lektüre-Erinnerung ist in diesem Fall nicht verdrängt. Er hat eine Menge von Büchern gelesen, die Pilze behandeln. Allerdings glaubt der Ich-Erzähler, dass diese Pilzbücher nur von Fachleuten oder Pilzliebhabern verfasst worden sind. Er

⁵⁴³ Vgl. Hermann Peter Piwitt: „11 Thesen zum Vergehen von Hören und Sehen“. In: Ders./ Peter Rühmkorf (Hg.): *Das Vergehen von Hören und Sehen. Aspekte der Kulturvernichtung*. Reinbek 1976, S. 9-17.

gibt an, dass der Pilzsucher in der russischen Literatur im 20. Jahrhundert, wie bei Dostojewski oder Tschekow eine Rolle als „Jäger“⁵⁴⁴ oder „Aufspürer, Sammler und Naturforscher“ spielt (S. 12). Ähnlich wie im *Versuch über den Stillen Ort* hat der Ich-Erzähler einen literarischen Anlass, seine Geschichte über den Pilznarren zu erzählen. Dieser Anlass ist wieder ein englischer Roman, und zwar die Pilz-Episode aus *Far from the Madding Crowd* des englischen Autors Thomas Hardy im späten 19. Jahrhundert. In den kritischen Erinnerungen reflektiert der Ich-Erzähler das Gelesene und Gesehene und beginnt sein Erzählen.

Nach den Erinnerungen an die frühere Literatur wird sein Augenmerk auf die Jetzt-Zeit gerichtet. Er ordnet sich die Zeit seiner bzw. seinen Zeitgenossen aus distanzierter Position zu, ohne eine genaue Zeit anzugeben. In „unserer Zeit“ dienen Pilze als Mittel für einen ekstatischen Zustand des Individuums, zur „Bewußtseinsweiterung“ (S. 13).⁵⁴⁵ Der Ich-Erzähler unterscheidet seinen Text „Versuch über den Pilznarren“ (S. 14) von der Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Der Ich-Erzähler behauptet, dass es bei ihm weder um einen Pilznarren als ‚Jäger‘, noch um einen Pilznarren als Vorläufer einer anderen ungewöhnlichen Ich-Erfahrung gehe. Vielmehr gehe es um eine Geschichte, die „wie die seinige, wie die sich ereignet hat“ und „jedenfalls noch keinmal aufgeschrieben worden“ (S. 14) ist. Er fordert sowohl einen Realitätsanspruch als auch einen Originalitätsanspruch der Geschichte ein. Jedoch ist er selber kein Protagonist der Erzählung, sondern erzählt von seinem ehemaligen Dorffreund, der eine spezielle Geschichte mit Pilzen hat und vom Ich-Erzähler als Pilznarr bezeichnet wird. Es scheint, dass die Geschichte eine literarische Biographie ist. Die Geschichte des Pilznarren wird hauptsächlich (aber auch nicht nur) aus der rückblickenden Perspektive des Ich-Erzählers erzählt. Das Erzähltempus ist vor allem die Vergangenheit. Das Erinnern als ein spezieller Modus für das Erzählen erhebt in gewisse Weise einen Anspruch auf Wirklichkeit und stellt wegen des Konstitutionscharakters des Erinnerten diesen Real-

⁵⁴⁴ Das Wort wird original in Anführungszeichen gesetzt. Diese Technik, die Wörter in Anführungszeichen zu setzen, kommt in Handkes Text häufig vor. Handke möchte sich damit von der konventionellen Bedeutung der Sprache distanzieren.

⁵⁴⁵ Die ähnliche Funktion der Anführungszeichen wie Anmerkung 585.

tätsanspruch wieder in Frage. Die Geschichte ist von Anfang an eine unsichere, gemischte Geschichte aus Fiktionen und Fakten. Ebenso zu Beginn des Texts wird detailliert beschrieben, wie der Ich-Erzähler zum Schreibtisch geht und wie er mit dem Schreiben anfängt. Beim Schreiben stellt der Ich-Erzähler sich eine Leserinstanz vor, die er anspricht, als ob er eine Erzählung mündlich vortragen würde. Im Laufe des Erzählens spielt der Erzähler noch interaktiv mit dieser fiktionalen Lesergruppe: „Und was wollte er sich für sein Pilzgeld kaufen? Richtig vermutet: Bücher“ (S. 35). Er antwortet selbst auf seine Fragen, womit ein quasi-Dialog zwischen der Autor-Figur und den Lesern/Leserinnen hergestellt wird. Als der Freund auf seiner Suche nach Pilzen verschollen ist, ermöglicht der Text durch die Konstitution der Leserinstanzen einen narrativen Spielraum:

Wie in der Geschichte des Habakuk, eines angeblichen Propheten im Alten Testament, wurde er, hast du's gesehen?, am Schopf gepackt und querluftlein woanders-, ganz woandershin getragen. – Getragen von wem? – Keine Ahnung. Malt euch das alleine aus. – Vielleicht von ihm selber? – Vielleicht. (S. 192f.)

Verschiedene Lesererwartungen werden nur implizit genannt und entwickeln das Erzählen: „Als Vorspeise: Einmal dürft ihr raten“. (S. 216) Daher rührt wieder der Eindruck von Ungewissheit und Undeutlichkeit in der Erzählung. Der Ich-Erzähler befindet sich so auf der gleichen Ebene wie sein Publikum und kann nach Genette Autor-Erzähler genannt werden.⁵⁴⁶

Das Dorf befindet sich in Österreich, aber bleibt, wie der Pilznarr, anonym. Die grundlegende Figurenkonstellation ist: ein Autor-Erzähler, der erzählend schreibt, der Pilznarr, Titelfigur und Freund des Erzählers, die Leser des imaginären Dialogs, die Frau des Freundes, die aus seinem Nachbardorf kommt und mit dem Erzähler schriftlichen Kontakt hat. Keine Figur wird mit Namen genannt. Die Erzählung kreist um die Entwicklung des Freundes zum Pilznarren. Die Geschichte spielt nach dem Zweiten Weltkrieg. Ein wissbegieriges Kind möchte Bücher kaufen und braucht dazu Geld. Eine geflüchtete slawische Familie hat eine Pilzsammelstelle eingerichtet, weil man in dieser Zeit mit Pilzen

⁵⁴⁶ Vgl. Genette: *Die Erzählung*. S. 148f.

handeln kann. Das Kind verdient Geld, indem es der Familie Pilze liefert. Es wird auf diese Weise zum Pilzliebhaber. Nachdem es einen Alptraum mit gelben Pilzen hat, wendet sich das Interesse des Schulkindes primär anderen Dingen zu. Allerdings geht es dennoch oft in den Wald und sucht nach Pilzen. Das Kind wächst heran und wird ein erfolgreicher und berühmter Anwalt, der auch eine Familie gründet. Vor der Geburt seines Kindes findet er das erste Mal einen Steinpilz und betrachtet ihn als den König der Pilze. Dieses unerwartete Erlebnis ist für ihn wie eine Epiphanie, die sein ganzes Leben verändert. Das Pilzsammeln wird zur Sucht, er bemerkt nicht, dass seine Frau ihn verlässt, gibt seinen Beruf auf und gilt als im Wald verschollen. Seine Frau hat zwar vorher versucht, ihn von seiner Narrheit zu befreien, aber es ist ihr nicht gelungen. Der Pilznarr ist nur für die Schönheit von Pilzen empfänglich; als seine Ehefrau einmal mit einem Kaiserling in der Hand vor ihm steht, sieht er nur die Schönheit des Pilzes, nicht jedoch die seiner Frau. Zum Schluss der Erzählung kommt der Pilznarr wieder zurück, als ob er in der Zeit, in der er verschwunden war, von seiner Narrheit geheilt worden sei. Freilich ist es fraglich, ob der Pilznarr tatsächlich zu einem Menschen ohne Probleme wird, weil er sich immer noch sonderbar verhält.

Die Struktur der Erzählung kann mithilfe der folgenden Gliederung analysiert werden: Der Prolog, in dem sich der Autor-Erzähler auf das Schreiben bzw. die Erzählung vorbereitet (S. 7 – S. 14), der Hauptteil, in dem erzählt wird, wie sein Jugendfreund zum Pilznarren geworden und dann verschollen ist (S. 14 – S. 216), der Epilog, in dem der Freund zum Erzähler zurückkommt (S. 216 bis zum Ende S. 217). In der Vorbereitungsphase des Schreibens schildert der Erzähler die Geschichte extradiegetisch.⁵⁴⁷ Die erzählte Zeit des Prologs ist der Beginn des Schreibens. Im Hauptteil kommt der Erzähler aber als Mitlebender vor; damit wechselt er von der extradiegetischen in die diegetische Ebene. Er ist ein homo- und intradiegetischer Erzähler. Die Erinnerung bildet die wichtigste narrative Quelle. Er erinnert sich und erzählt zugleich; deswegen ist die Erzählung, wie die unwillkürlichen Erinnerungen, nicht chronologisch oder kausal, sondern eher assoziativ und fragmentarisch konstituiert. Die erzählte

⁵⁴⁷ Ebd., Genette postuliert, dass die narrative Instanz einer ersten Erzählung per definitionem extradiegetisch und die narrative Instanz einer zweiten (metadiegetischen) Erzählung per definitionem diegetisch usw. sei.

Zeit des Hauptteils besteht aus drei Teilen: 1. der Kindheit des Pilznarren, in der er seine erste Pilznarrenzeit erlebt (S. 7-S. 40), 2. der „Weltmannszeit“ (S. 66), (diese Zeit umfasst die Hälfte des Lebens des Pilznarren: „Es folgte auf seine erste Pilznarrenzeit ein halbes Leben, wo ihm die Welt der Pilze kaum mehr etwas bedeutete.“ (S. 44) und dann der Beginn seiner Verwandlung), 3. der Zeit der Epiphanie und das Leben danach. Auch zu dieser Zeit erlebt der Pilznarr zwei Zeitphasen. Die erste währt vom Beginn seiner Verwandlung bis zum Weggehen seiner Frau. Diese Phase dauert 10 Jahre: „Lange Zeit freilich, mindestens für das auf den Morgen unter der Buche folgende Jahrzehnt, erweiterten [sic!] Interesse und dann sogar die Leidenschaft für die Pilzwelt, statt ihn einzuschränken, seinen Gesichtskreis; [...]“ (S. 93f.). Die zweite ist die Zeit, in der er seinen Beruf aufgibt und verschwindet. Der Schlussteil des Texts (S. 194 – S. 216) umfasst die Zeit, in der der Pilznarr zum Autor-Erzähler zurückkommt und die beiden zusammen wohnen, und den eigentlichen Epilog der Erzählung.

Der Text endet mit der Ort- und Zeitangabe „(Marquemont/ Vexin – Chaville – Marquemont, November – Dezember 2012)“ (S. 217). Die formalen Zeichen Klammer und Kursivschrift könnten eine Instanz andeuten, die weder der Autor-Erzähler noch der Pilznarr ist. Das ebenfalls genannte Restaurant *L' Auberge du Saint Graal* (S. 206) existiert wirklich in Grisy-le-Plâtre bei Paris.⁵⁴⁸ Der fiktionale Autor-Erzähler beendet seinen Text 2012. Dieses Datum stimmt mit dem Datum der Entstehung des Buchs überein. Das lässt die Frage stellen, ob man den Autor-Erzähler mit dem realen Autor Handke identifizieren könnte. Damit werden der Rahmen der Erzählung bzw. die Ebenen der Erzählung, wie Genette sie vorgestellt hat, verunsichert bzw. in die Schwebe versetzt. Die Methode, dass Erzählebenen ineinander greifen und Binnengeschichten und ihr Rahmen sich aufeinander beziehen, ist in Handkes späterem Werk, wie in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* (2004) geläufig.⁵⁴⁹

⁵⁴⁸ Vgl. Friedmar Apel: „Versenk das trunkne Auge ins tröstende Gelbraun“. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/peter-handkes-versuch-ueber-den-pilznarren-versenk-das-trunkne-auge-ins-troestende-gelbbraun-12599584.html>. (Stand: 09.02.2015).

⁵⁴⁹ Vgl. Gottwald/Freinschlag: *Peter Handke*. S. 46.

Der Autor-Erzähler lässt in der Erzählung über den Pilznarren viele Perspektiven erkennen. Der Freund betrachtet den Erzähler als seinen einzigen Freund (vgl. S. 54). Auch die ehemalige Frau des Pilznarren hat mit dem Autor-Erzähler schriftlichen Kontakt. Dadurch tragen die wichtigen Instanzen alle mittelbar oder unmittelbar zum Erzählen bei. Der Ich-Erzähler ist die einzige Instanz, die die Aspekte aller Figuren organisiert. Wegen des Teilnahmegrads der verschiedenen Instanzen am Erzählen ist es nicht einfach, Figuren und Erzähler deutlich zu unterscheiden. Die Erzählung hat also eine wechselnde Erzählperspektive. Die Geschichte des Freundes gibt der Erzähler meistens in indirekter Rede wieder. Er erzählt aus der subjektiven Erinnerung. Es geht dem Autor-Erzähler ausschließlich um das Erzählen bzw. das Gelingen des Erzählens selbst.

Allein die Nennung des Buchnamens und der Schauplatz der Geschichte, ein österreichisches Dorf, lassen den Leser bzw. die Leserin assoziieren, dass der Ich-Erzähler mit dem realen Autor Peter Handke identisch ist, obwohl der Text selbst keinen autobiographischen Pakt⁵⁵⁰ im Sinne Lejeunes anbietet. Zu einer autobiographischen Lesart trägt noch die Tatsache der Erzählweise bei, dass der Ich-Erzähler die Geschichte seines seit der Kindheit gekannten Freundes mit einer in Handke-Texten öfter vorkommenden Erinnerungseinführung beginnt.

Diese Erzählweise rückt die Beziehung zwischen dem Autor-Erzähler und dem Pilznarren in den Vordergrund. Einerseits sind die beiden ganz ähnlich und miteinander vertraut, so dass der Ich-Erzähler die Geschichte des Pilznarren kennt und die beiden – der Ich-Erzähler als Autor und der Freund als Pilznarr – ein spezielles Auge für Einzelheiten haben; andererseits sind die beiden doch unterschiedliche Instanzen: „anders als mein Dorfkindheitsfreund ist aus mir trotz desselben Studiums nie ein zünftiger Jurist geworden.“ (S. 123) Der

⁵⁵⁰ Vgl. Kraus: „Autobiographie“. Philippe Lejeune ist der Auffassung, dass der autobiographische Pakt die Autobiographie von einem fiktionalen Roman und auch von einer Biographie unterscheidet. Mit dem autobiographischen Pakt meint er die Identität zwischen empirischem Autor, textinternem Erzähler und dem Protagonisten durch die Namensidentität. Auf diese Weise schließt der Autor, nach Lejeune, mit der Leserin bzw. dem Leser einen ‚Vertrag‘, dass es sich um einen autobiographischen Text, nicht um einen fiktionalen Text handelt. Hier S. 24f.

Freund beschäftigt sich mit Sachbüchern⁵⁵¹ und ist Anwalt geworden, während der Erzähler sich der Literatur widmet und Schriftsteller geworden ist. Der eine ist rational und der andere eher emotional. Der Autor-Erzähler ist vertraut mit literarischen Verfahren und nutzt beispielsweise literarische Mittel in Anspielung auf literarische Vorfahren, zum Beispiel Goethe. Mit langen Sätzen beschreibt er die Landschaft in Österreich:

Die Wälder der Kindheitsgegend waren vor allem Nadelwälder, und überdies fast ausschließlich, bis auf die lichtereren Lärcheninseln oben in den Berglagen, die Fichten, mit ihrem besonders dichten Nadelkleid, und diese Bäume wuchsen jeweils nah beieinander, die Äste und Zweige ineinander verzahnt und verflochten, und finster und finsterer wurde es beim Hineintauchen zwischen all dem Fichtengewirr, so daß mit der Zeit weder Einzelbäume noch ganzer Wald sinnfällig wurden, und am finstersten und ortlosesten war es dann im Waldinneren, das oft schon bald oder sogar gleich, nach ein paar Schritten weg von den Rändern, einen umfangen hielt: kein Durchblick mehr zwischen den Stämmen mit den in der Regel toten unteren Ästen hinaus in das eben noch das weite Land bestrahlende Tageslicht, als Licht nur ein gleichbleibendes tiefes Dämmern, welches nirgends als Licht wirksam wurde, nicht bloß „kaum ein Hauch“ in den (unsichtbaren) Wipfeln, sondern gar keiner, vom Vogelgesang vor ein paar Schritten zu schweigen. (S. 17f.)

Die Beschreibung zeigt, dass der Autor-Erzähler sich eine Aura der ästhetischen Sensibilität gibt. Im Vergleich dazu scheint es, dass der Pilznarr eher Interesse an Faktenwissen hat. Auch hier ist die Opposition zwischen Pilznarr und Autor-Erzähler ambivalent. Der Freund ist laut dem Pilznarren unfähig zu einer literarischen metaphorischen Beschreibung. Der Pilznarr hat vor, ein Pilzbuch zu schreiben, aber obwohl er den innerlichen Drang dazu fühlt, besteht sein Talent eher in Pilzkunde, Pilzsammeln bzw. ihrem wirtschaftlichen

⁵⁵¹ Zum Beispiel erzählt der Erzähler, dass der Freund sich mit seinem ersten Geld, das er für Pilze bekommt, Bücher mit Titeln wie „Was Sie schon immer wissen wollten/Die hundertdreiundneunzig endgültigen Antworten“ kauft. (S. 36)

Nutzen als im Bücherschreiben (S. 149ff.) Für ihn ist die Pilzwirtschaft wichtiger als sein Beruf als Anwalt, während der Beruf des Schriftstellers für den Autor-Erzähler ein Teil des Lebens ist. Das Pilzbuch des Pilznarren ist ein umfangreiches Projekt. Es handelt nicht von der Pilzkunde und ist auch kein Lehrbuch für den Anfänger im Pilzsammeln. Es ist ein Buch für ihn selber. Die Form des Pilzbuchs ist gemischt: „Anfangs war es ein Erzählen, wie man sich manchmal etwas allein vorerzählt und es sich so klarmacht, in der Folge irrte er ab ins Theoretisieren und, für Momente, beinah ins Agitieren“ (S. 127). Es gibt Kriegsmotive: „Ein ganzes Kapitel sollte in seiner Pilzbuchunternehmung den Wäldern mit Bombentrümmern gewidmet werden“ (S. 134); Das Buch handelt von seinem Gesellschaftskonzept:

„Das gäbe“ – laut den Aufzeichnungen für sein Pilzbuch – „endlich wieder einmal, nach dem Bankrott auch noch der letzten Gesellschaftsideen in unserem lieben Jahrhundert, die Vorstellung, oder meinetwegen bloß die Ahnung, warum eigentlich ‚bloß‘?, daß die, daß eine Gesellschaft doch weiterhin Zukunft hat. Es wird einmal. Es wird wieder.“ (S. 143)

Es handelt eben von den speziellen Erfahrungen mit dem Geschmack der Pilze: „„Wild“, wie auch immer, schmecke kein einziger, gerade das Wilde, in Gestalt, Farbe, Duft, verwandle sich im Mund verlässlich in Sanftes – je wilder nach außen hin, desto sanfter, so die Regel, im Innern, über die Mundhöhle hinaus.“ (S. 147f.) Das Pilzbuch ist ein so ungewöhnliches Buch, kein Buch der Mykologie, und der Pilznarr betrachtet deswegen die Mykologen nicht als seinesgleichen. Er selber ist eben kein „Pilzfreund“, sondern ein Pilznarr (S. 93). Der Autor-Erzähler zitiert eine lange Passage aus den Notaten des noch in der Planung befindlichen Pilzbuchs:

„Sich einlassen – und das Munden verlangsamt das Essen zum Speisen, das Speisen zum Kosten, und das Munden, Speisen, Kosten gehen über ins Beherzen und Beseelen wie, ach, gar zu selten, das Essen, das Mahlzeiten, und kraft all dessen zusammen zu guter Letzt das Herabsinken und zugleich, herrje!, seltener als selten, Pulsen der Ruhe, gepaart mit dem, weh, nur zu den heiligen Zeiten, Aufsteigen

des Gottnächsten in dir und mir, lieber Leser: des bestirnten Himmels der Phantasie! Sag ehrlich: In welchem Ein-, Zwei-, Drei-Stern-Restaurant ist dir das je zugestoßen? Und ist es nicht seltsam, wie eine Nahrung aus dem tiefsten Erdreich den Kopf himmelwärts heben kann?“ (S. 148f.)

Der Pilznarr stellt seinem fiktionalen Leser im Pilzbuch auch Fragen. Der Verzehr eines Pilzes ist nach dem Pilznarren wie ein Mythos. Die Pilzsucher werden im Pilzbuch nach der Meinung des Pilznarren als ideale Menschen beschrieben. Die Kinder sollen zu Pilzsuchern erzogen werden, weil der Pilzsucher das „Modell für eine neu mögliche Gesellschaft“ (S. 143) ist. Vor der Erziehung zu Pilzsuchern „entzweibrachen“ die Kinder. Sie „zertrampelten, zerquetschten“ und schrien durcheinander im Wald mit „roten, gar nicht mehr Kinderköpfen und heraushängenden Zungen“, oder brüllten „nicht mehr mit Kinderstimmen“, sondern „mit starr hervorgequollenen Augen“ (S. 142). Um Pilzsucher zu werden, sollen die Kinder lernen, vorsichtig zu gehen und neugierig zu bleiben: „[D]a würden sie, auf Pilzsuche, Schritt für Schritt zu gehen lernen, achtsam – nicht nur für das, auf was sie aus waren –, immer wieder atemlos – was etwas anderes war, als außer Atem zu sein –, die Augen würden ihnen, statt hervorzuquellen, groß werden“ (S. 142). Das Pilzbuch steht für ein Mikromodell der Gesellschaft und eine Lehre über Wahrnehmung und Erziehung. Der Autor-Erzähler ist skeptisch gegenüber der Rezeption des Pilzbuchs und distanziert sich davon: „Ob mein Pilznarr mit einem derartigen Pilzbuch tatsächlich reich geworden wäre?“ (S. 149) Zwar hat der Pilznarr das Gefühl, dass das Buch „dringlich und er davon durchdrungen ist“ (S. 122), doch bleibt das Pilzbuch für eine lange Zeit ungeschrieben. Erst nachdem seine Frau ihn mit dem Kind verlassen hat, beginnt der Pilznarr mit dem Schreiben. Die Zeit sei für ihn „die schaurigste Periode [s]eines Lebens“ (S. 167). Der Autor-Erzähler und der Pilznarr schreiben dann beide Pilzbücher, unterscheiden sich aber in ihrem Beruf. Das Pilzbuch ist so ein Gleichnis für das Buch des Autor-Erzählers *Versuch über den Pilznarren*, in dem der Autor-Erzähler über das Erzählen reflektiert:

Da auch sie [die schaurigste Periode im Leben des Erzählers – Y. J.], unter anderen Vorzeichen, an anderen Gegenständen, durch die Jahr-

hunderte oft zur Sprache gekommen ist, kann ich mich, obwohl sie Jahr um Jahr gedauert hat, in der Erzählung, welche überdies bloße Nacherzählung sein muß – sonst nicht eben meine Sache –, kurz halten. Der „homerischen Quelle“, die Antonio Machado einmal beschworen hat als Rhythmusbild und Tonangabe, bin ich jetzt gefolgt. Für das Kommende ist sie, wie soll ich sagen, nicht mehr der Fall; oder es ist nicht mehr ihr Platz. (S. 167f.)

Trotz der wesentlichen Unterschiede kennt der Autor-Erzähler seinen Freund so gut, dass dessen Geschichte für ihn ganz nah ist. Beim Schreiben stellt er sich ein Pilznarr-Bild vor:

In diesem Moment der Geschichte von meinem Pilznarren geht mir im übrigen auf, daß mein verschollener Freund sich von klein auf zum Schatzsucher bestimmt oder, nach seinen eigenen Worten, berufen sah. In seinen Augen war demnach schon das Kind etwas wie ein Auserwählter, wenn es sich auch nicht so bezeichnet hätte. (S. 20)

Im Prozess des Erzählens behält der Autor-Erzähler den Freund auch ständig im Auge. Obwohl die Geschichte aus der Perspektive des Autor-Erzählers erzählt wird, ist es offensichtlich so, dass die Geschichte auch aus der Perspektive des Pilznarren erzählt wird. Der Autor-Erzähler behauptet, dass er die Erlebnisse des Pilznarren nachempfunden hat, auch wenn er nicht anwesend war. Er findet, dass er diese Geschichte „zeitweise aus nächster Nähe miterlebt hat“. (S. 14) Auch zu der Zeit, in der der intradiegetische Autor-Erzähler und der Pilznarr eigentlich keinen Kontakt haben, zeigt sich eine innige Verbindung zwischen ihnen: „Und ein ‚Frauenheld‘ ein Held? Und ‚Glück haben bei den Frauen‘? ‚Glück‘? In meiner Phantasie lachen wir beide, mein verschollener Freund und ich, im Duett“. (S. 56) Der Autor-Erzähler und der Freund sind füreinander geistig präsent. Trotz der geographischen Entfernung und ihrer unterschiedlichen Mentalität verstehen die beiden sich gut und bilden eine Art Symbiose. Der Pilznarr fühlt sich wie eine Figur in einer Erzählung des Autor-Erzählers: „Er lese meine Geschichte vom Leben in der Niemandsbucht und finde sich selber darin miterzählt.“ (S. 59) Der Freund offenbart dem Autor-Erzähler seine

inneren Gedanken über die erträumte Frau, die der Autor-Erzähler gegen seine Gewohnheit in direkter Rede wiedergibt:

„Ja, mein Freund: Die Frau, sie hat mich heimliche Wege geführt, wie´s bei Deinem Wolfram von Eschenbach heißt. [...] Ja, seit ich damals Hals über Kopf weg von den Meinen zum Waldrand gerannt bin, zum Alleinsein mit dem Blätterrauschen und Zweigesausen, fühle ich mich als Auserwählter, auch in dem Sinn: Was habe ich mit euch zu schaffen? Und jetzt wieder in der Vorahnung: Weib, was habe ich mit dir zu schaffen?! Ich, seit jeher zu schwach für die Meinen, und zugleich? und deswegen? Auserwählt, oder sich das vorgaukelnd, für etwas anderes, ganz anderes – das Andere? [...]“ (S. 60f.)

Hier wird nicht nur ein Bezug auf Wolfram von Eschenbach explizit hergestellt, sondern es handelt sich auch um eine Bibelstelle: „Weib, was habe ich mit dir zu schaffen?!“ (Joh. 2:4), in der berichtet wird, wie Jesus seine Mutter respektlos zurechtweist, vermutlich weil sie ihn von seiner Mission abhalten will. Auch die Mutter des Pilznarren fürchtet, ihren Sohn zu verlieren, während der Pilznarr sein „Schatzsucheramt“ trotzdem übernimmt (S. 23). Diese mythologischen Bezüge heben das Zeitübergreifende der Situation hervor. Dem Erzähler ist die Innenwelt des Freundes vertraut. Er weiß um den Wunsch des Freundes, zu zaubern und sich von seinen Mitmenschen fort zu zaubern, was er seit seiner Kindheit vergeblich versucht. „Und ich rieche, ich erschnüffle es geradezu: Mein Freund, der Nachbarjunge, wird nicht aufgeben. Er ist sich gewiß, beim nächsten Mal, und wenn nicht dann, so gewiß irgendeinmal, wird ihm das Sichwegzaubern, weg von uns anderen, gelingen.“ (S. 25)

Der Pilznarr sieht gemeinsam mit dem Autor-Erzähler sich selbst als Kind, das damalige ‚Ich‘. Der Erzähler schildert die inneren Gedanken des Freundes:

Wie auch immer: Sooft er von zuhause, vom Elternhaus, vom Kindheitsdorf weglief hinaus über die Wiesen, Weiden und Äcker und hinauf durch die letzten Obstgärten zum Rand des Waldes, um „sich einzuhören“ dort am so unterschiedlich tönenden Blätterwerk – den Waldrand bildeten ja eher die Laubbäume –, tat, und unternahm, er

das im Bewußtsein, oder meinetwegen in der Einbildung, eines höheren Auftrags. (S. 20f.)

Die Episode ist mit der externen Fokalisierung bildhaft erzählt. Aber die Gedanken des Freundes werden in indirekter Rede wiedergegeben. Der Erzähler hat zwar eine andere Wahrnehmung als sein Freund, nimmt aber am Empfinden des Freundes teil:

Die Bewegung der Baumkronen im Wald, selbst lautlos, sphärisch durcheinander, erlebte er als eine Vorschrift, oder als das andere Gesetz; jene Bewegung schwenkte ihn ein in den, in die Himmel. (S. 21)

Die Wahrnehmung und die inneren Gefühle des Freundes werden in der Form der erlebten Rede dargestellt. In der Zeit im Wald spielen ‚Schauen‘ und ‚Hören‘ eine wichtigere und bedeutsamere Rolle als ‚Denken‘. Der Freund verwandelt sich in der Natur mit ihren Stimmen vom Einzelgänger zu einem Teil der Natur. Im Vergleich zur menschlichen Gesellschaft, aus welcher der Pilznarr wegen seiner Menschenscheu weggejagt wird, erlebt er im Wald Geselligkeit: „Damals aber, beherzt von der Arbeit in seinem Zwischenraum, zudem durchlässig gemacht von seinem Finderglück, nahm er, zeitweise, nicht nur teil – er wurde Teil.“ (S. 110) Er vergnügt sich an den Geräuschen der Wälder und hat eine Ahnung vom Eins-Werden mit der Natur. Der Autor-Erzähler schildert, dass der Freund sich da schon innerlich zum Handeln aufgerufen fühlt. Aber er erklärt nicht, was für ein Aufruf das ist. Der Freund weiß selber auch nicht, was ihm passieren wird (vgl. S. 22). Der intradiegetische Erzähler erzählt das äußere Handeln des Pilznarren nicht nur aus einer Außenperspektive, sondern erzählt auch von seinen Wahrnehmungen und inneren Gedanken. Die externe Fokalisierung wird mit der internen Fokalisierung gemischt. Das ist ein Anzeichen für die spätere Verwandlung des Freundes zum Pilznarren.

Dennoch kommen der Erzähler und sein Freund als zwei Instanzen vor. Der Ich-Erzähler begründet diese Tatsache damit, dass ihm der Freund seine Geschichte teilweise erzählt (vgl. S. 47). Er verteidigt den Pilznarren dafür, dass dieser keine negativen Ereignisse mit den Pilzen erzählt. Bei der Schilderung seiner Geschichte spart der Pilznarr auch Episoden aus, aber was passiert, scheint für ihn keine wichtige Rolle zu spielen: „[E]r betrachtet sie nicht als

Teil seines Lebens, nicht als Kapitel, nicht einmal als ein kleines, nicht einmal als Klammersätze in der Geschichte seines Lebens.“ (S. 47f.) Der Pilznarr betrachtet seine Geschichte laut dem Ich-Erzähler nicht als Lebensgeschichte, sondern als Geschichte für einen anderen. Der Autor-Erzähler und der Pilznarr betrachten beide die Geschichte mit Pilzen als die Geschichte des jeweils anderen, weil die Geschichte in der Tat zu den beiden gehört. Es lässt sich feststellen, dass der Autor-Erzähler eigentlich ein *alter ego* des Pilznarren ist. Das Ich wird in zwei Instanzen dargestellt: in der Gestalt des Autor-Erzählers und in der Gestalt des Pilznarren. Der Pilznarr ist ein literarisches Ich und der Erzähler ein referenzielles Ich. Im Entwurf einer Figur lebt das referenzielle Ich mit dem literarischen Ich mit und sieht das Ich aus nächster Nähe. Der Modus „Erinnern“ bietet einen subjektiven Rahmen zum Erzählen und einen imaginären Raum. Das referenzielle Ich und das literarische Ich erfüllen im Erinnern verschiedene Aufgaben und tragen zur Vollständigkeit der Geschichte und des Ichs bei. Im Erzählen wird das Leben des anderen Ichs geschaffen. Mithilfe der Erinnerung problematisiert der Autor-Erzähler die Frage der Wahrheit des Erzählten und macht sich frei von der Garantie der Authentizität des Erzählens.

Der Ich-Erzähler spielt über die Figuration des Pilznarren mit der Gattung (Auto-)Biographie. Der Erzähler ist ein fiktionaler Autor, der diese Geschichte schreibt und viele biographische Züge von Handke selbst trägt. Fast alle Rezensenten und Kritiker identifizieren den Erzähler mit dem realen Autor Peter Handke. Auch die Beziehung zwischen Handke und dem Pilznarren bildet einen Diskussionspunkt in den Rezensionen. Friedmar Apel beispielsweise identifiziert den Autor aus biographischen Gründen direkt mit dem Protagonisten, dem Pilznarren, weil Handke selbst ein „Waldgänger“ der Gegenwartsliteratur und ein „beharrlicher Wanderer seiner Geschichte“⁵⁵² sei. Wie Waldgänger suchen sowohl Handke als auch der Pilznarr im Wald nach Gelassenheit. Apel verweist darauf, dass die bürgerlichen Helden der deutschen Gegenwartsliteratur gern in den Wald gehen, um eine andere Gesellschaft zu suchen und die Zeit zu reflektieren. Außerdem verknüpft Apel den Ort der Geschichte mit Handkes Geburtsort, einem Kärntener Dorf an der Grenze zu Slowenien und seinem gegenwärtigen Wohnort, der Landschaft in der Nähe von Chaville bei

⁵⁵² Apel: „Versenk das trunkne Auge ins tröstende Gelbbraun“.

Paris. Simone Schröder betrachtet den Pilznarren sogar als „Handkes Spiegelbild“⁵⁵³. Helmut Böttiger argumentiert, dass der Pilznarr zwar keine Ich-Figur des Autors sei, aber Ähnlichkeiten mit ihm habe. Das Waldgänger-Motiv ist auch für ihn der entscheidende Grund für die Identifikation zwischen Handke und dem Pilznarren. Im Unterschied zu sich selbst verleihe Handke dieser Figur eine erfolgreiche Karriere als Anwalt. Böttiger betont, dass Handke sich durch derartige Elemente in der Biographie des Pilznarren versteckt und eine Figur in der Distanz spielt. Der Pilznarr sei tatsächlich Handkes Sprachrohr. Er sage, was Handke über Pilze reflektiere und sei Handkes Doppelgängerfigur. In der Rolle des Pilznarren zitiere Handke sich selbst und ironisiere seine Obsessionen. Einerseits lasse Handke die Figur der Welt abhandeln, andererseits beschwöre er mit der Figur die ihm zuteil gewordenen Offenbarungen. Für den Pilznarren ist der Anblick des Pilzes relevant. Er spricht von „Ansichtigwerden des Pilzes“ (S. 80) und dieser Moment ist „wichtiger als das Pflücken und das Zubereiten, der Weg und das Gehen werden im Grunde wichtiger als das Suchen und Finden“⁵⁵⁴. Handke lässt die Figur für eine Zeit verschwinden und am Schluss in die diegetische Welt zurückkommen, als ob er ihr Wanderjahre verliehen hätte. Böttiger stellt fest, dass Handke in seinem Alterswerk humorvoll eine Partnerfigur, einen „idealen literarischen Sparringspartner“⁵⁵⁵ erfindet. Der Pilznarr sei Handkes „Sprachrohr“⁵⁵⁶ und Doppelgängerfigur. Leopold Federmaier sieht im Freund ein ‚alter ego‘ des Autors. Das Ich erlebe an unterschiedlichen Orten zwei verschiedene Lebensweisen. Die Orte seien Marquemont und Chaville, wo Handke über ein Anwesen verfüge und wo er zeitweilig lebe. Marquemont stehe für ein Szenarium der Befreiung von der Pilzsucht und

⁵⁵³ Simone Schröder: „Henry, wo sind die Pilze?, Über Peter Handkes ‚Versuch über den Pilznarren‘“.

http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=18676&ausgabe=201312.

(Stand: 02.10.2015).

⁵⁵⁴ Helmut Böttiger: „Wildnis und Widerstand, Peter Handke geht am liebsten querwaldein: ‚Versuch über den Pilznarren‘“. <http://www.zeit.de/2013/44/literatur-peter-handke-versuch-ueber-den-pilznarren>. (Stand: 09.02.2015).

⁵⁵⁵ Ebd.

⁵⁵⁶ Ebd.

Chaville für eine Waldgegend und ein alternatives Leben.⁵⁵⁷ Die Erzählung bewege sich in Handkes Werk immer zwischen Wirklichem und Fiktionalem. Sie sei „nah am Autobiographischen, von der Phantasie beflügelt und ins Märchenhafte gesteigert“⁵⁵⁸. Die unterschiedlichen Freunde, das Ich und ein anderes Ich, agierten in einem Raum, in dem sich Federmair zufolge die Erzählung entfalte.

Es gibt im Text nicht wenige Stellen, die diese Identifikation von Ich-Erzähler und Handke plausibel machen. Der Autor-Erzähler spricht von seinem Text als dem vorliegenden „*Versuch über den Pilznarren*“ (S. 14) Als Fünfzigjähriger erzählt der Freund dem Ich-Erzähler sein erstes Erlebnis mit dem Steinpilz. Der Ich-Erzähler beschuldigt den Freund, immer wieder von dem Erlebnis zu erzählen. Da widerspricht der Freund mit dem Gegenargument, dass der Ich-Erzähler genauso wiederholt von seiner jugendlichen Geschichte erzähle. Der Freund begründet seine Wiederholung damit, dass das Erlebnis sein Leben verändert habe. Die Vorwürfe, die der Erzähler und der Pilznarr gegeneinander erheben, deuten an, dass sich beide mit dem Thema ‚Wiederholen‘ beschäftigen. Wie Handke in der Nähe von Paris lebt, so zieht der Pilznarr in die Peripherie einer Metropole. Die Tatsache, dass der reale Autor Peter Handke Jura studiert hat und selber Pilzsammler ist, trägt zwar zum Text bzw. zur poetologischen Kunst nichts Besonderes bei, aber die sich überschneidenden biographischen Daten sind auch kein Zufall. Die Erlebnisse der realen Person Handke, Mangel an Geld, Jurastudium, Ehescheidung, die in vielen Biographien dargestellt werden⁵⁵⁹, bieten sich als autofiktionale Elemente an, die auf Handke als *alter ego* hinweisen. Die Figur trägt unterschiedliche autobiographische Züge. Auf diese Weise schreibt Handke spielerisch. Es lässt sich nicht festlegen, zu wem die Ereignisse gehören. Wie Lothar Struck dargestellt hat, zerlegt Handke im Text sich selbst. Er ist Ich-Erzähler und zugleich Pilznarr, Schriftsteller und zugleich Strafanwalt, ein nüchterner Chronist und zu-

⁵⁵⁷ Leopold Federmair: „Der Herr der Wälder“. <http://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/der-herr-der-waelder-1.18163622>. (Stand: 02.10.2015).

⁵⁵⁸ Ebd.

⁵⁵⁹ Unter anderem Adolf Haslinger, Malte Herwig usw.

gleich ein Süchtiger des Findens⁵⁶⁰. Obwohl es im Text viele Beschreibungen und Fachvokabular zum Thema Pilze gebe und der Protagonist ein Freund sei, der sich mit Pilzen beschäftigt, gehe es im Text nicht um Pilze, sondern um einen Selbstversuch. Das Erkunden des eigenen Selbst beziehe sich nicht nur auf den Erzähler, sondern auch auf Handke.

Die autofiktionalen⁵⁶¹ Beschreibungen lassen die Leserin und den Leser in Bezug auf die Figuration im Text an Handke denken. Handke versucht mithilfe der Figur des Pilznarren, von sich selbst zu erzählen. In den *Phantasien der Wiederholung*⁵⁶² schreibt Handke: „Ich glaube jetzt zu wissen: Es gibt zum einen das schweigende, das ruhige Ich, und zum zweiten das auf dieses einredende, andere ‚Ich‘“. Die Vorstellung, zwei Ichs zu haben, ist ein fester Bestandteil von Handkes literarischer Konzeption. Der Text ist ohne Paratext, und er ist nicht vom Autor als Autobiographie gemeint, trotzdem lenkt der Text die Aufmerksamkeit der Leserin bzw. des Lesers nicht von der Person Handke ab. Diese unbewusste Querverbindung zwischen dem Protagonisten und dem realen Autor ist bedingt durch Handkes spezielle Schreibweise. Der Pilznarr ist auch Handkes *alter ego*, und Handke ist der Autor-Erzähler. Die Figur des Pilznarren dient ihm als ein Medium, durch das er seine Ansichten distanziert ausdrücken kann. Apel sieht zum Beispiel die Vorliebe für die Natur in der Figur des Pilznarren als ein wichtiges Motiv Handkes für das Erzählen. Er vertritt die Auffassung, dass es bei Handke häufig um die Landschaft und um die Menschen geht. Das erkläre Handkes Stellungnahmen zu Jugoslawien⁵⁶³. Politik

⁵⁶⁰ Lothar Struck: „Von ‚Herrlichkeiten‘ und ‚Biestern‘“. <http://www.glanzundelend.de/Artikel/abc/h/handke-versuch-ueber-den-pilznarren.htm>. (Stand: 02.10.2015).

⁵⁶¹ Vgl. Begriffserklärung im Theoriekapitel, S. 63ff.

⁵⁶² Handke: *Phantasie der Wiederholung*. S. 84.

⁵⁶³ Vgl. Gottwald/Freinschlag: *Peter Handke*. S. 95f. In Handkes Text gibt es politische Dimensionen, die lebhaft kritisiert wurden. Beispielsweise hat Handke 1996 mit dem Text *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* (1996) eine weltweite Kontroverse zur Folge. Handke kritisiert in dem Text die Einseitigkeit der westlichen Medienberichterstattung über den Krieg in Jugoslawien, indem sie Serbien als Täter des Kriegs proklamiert und zu schnell Serbien Schuld zugewiesen hat. Er wirft den Massenmedien vor, dass sie nach Sensation gieren,

und Staat seien dagegen nicht sein Anliegen. In der Landschaft suche Handke nicht nach Wahrheit, sondern nach Erfahrungen und Aufmerksamkeit für das Erscheinende. Er suche in der Landschaft die „wahre Empfindung“, Begegnung und Freundschaft. Die Aufgabe des Dichters sei es, schöne Sätze zu schreiben, nicht die Welt verbessern zu wollen.⁵⁶⁴ Das Buch über den Pilznarren ist deswegen nicht, wie der Erzähler behauptet, ein Buch eines Laien über Pilze, sondern ein Buch, das vom Pilzliebhaber – einer Art Narr – geschrieben wird. Handke fragt in seinem Pilzbuch nach den verschachtelten Ebenen von Fiktionen und Fakten und probiert selbst, inwieweit und inwiefern der Schriftsteller seine alltäglichen Erfahrungen in der Literatur verarbeiten kann. Er ironisiert literaturwissenschaftliche Begriffe, z. B. Marcel Reich-Ranickis Realismus-Begriff, dadurch dass der Erzähler seine Entscheidung für das Sujet erklärt. Mit diesem Verfahren greift Handke das ‚alte‘ Thema von Goethes ‚Dichtung und Wahrheit‘ auf und verknüpft das Erzählen unmittelbar mit seiner Tätigkeit des Schreibens.

3.3.2 Der Pilznarr als Gegenstand für eine neue Form des Schreibens

3.3.2.1 Schreiben als Problem und narratives Element

Im ersten Unterkapitel wurde bereits erwähnt, dass eine Schreibsituation schon am Anfang des Texts konstruiert wird. In der Tat durchzieht die Schreibsituation und die Reflexion über das Schreiben die ganze Erzählung. Der Text beginnt mit der Schreibvorbereitung und endet mit der Zeit nach dem Schreiben. Die Tätigkeit des Schreibens rahmt die Erzählung ein. Der Ich-Erzähler beginnt nicht direkt mit der Erzählung vom Pilznarren, sondern erläutert, wie er mit seinem Schreiben anfängt:

es an Sprachgenauigkeit fehlen lassen, Manipulationsverfahren ausüben und sich an Kriegsgeschehnissen beteiligen.

⁵⁶⁴ Vgl. Apel: „Versenk das trunkne Auge ins tröstende Gelbbraun“.

„Und wieder wird es ernst!“ sagte ich vorhin unwillkürlich zu mir selber, bevor ich mich auf den Weg zu dem Schreibtisch hier machte, wo ich jetzt sitze in der Absicht, mir über die Geschichte meines verschollenen Freundes, des Pilznarren, eine gewisse – oder eine eher ungewisse – Klarheit zu verschaffen.“ (S. 7)

Der Erzähler ist sich nicht sicher, ob er von der Figur klar erzählen kann. Der Prozess des Erzählens hat einen experimentellen Charakter. Dann beschreibt der Ich-Erzähler detailliert, wie er sich zum Schreibtisch begibt. Vom Schreibtisch als Zielort ist hinterher (S. 7 – S. 11) die Rede. Er befindet sich in einem kleinen „Schuppen“ (S. 11). Das Schreiben ist für den Ich-Erzähler eine zerebrale Tätigkeit. Den Prozess des Schreibbeginns bezeichnet er als „Weg zum Schreibtisch“ (S. 8), obwohl er nur ein paar Schritte braucht. Unmittelbar nach der Aussage bezweifelt der Erzähler seine Formulierung: „Wie das? Die paar Schritte hinaus und hinein an den Schreibtisch ein ‚Weg‘? Ein ‚Sich-auf-den-Weg-Machen‘? Ein ‚Aufbruch‘? So kam es mir vor. So habe ich es erlebt. So war es“. (S. 11) Seine subjektive Empfindung macht den Schreibtisch zum heiligen Ort. „Abenteuer“ ist für Handke ein zentraler Begriff, der auch in anderen Werken auftaucht, weil er nur „das Abenteuerliche beschreiben“⁵⁶⁵ kann. Einerseits bedeutet das Abenteuer im traditionellen Sinne oft Gefahr. Handke spricht von seiner „abenteuerlichen, gefährvollen Arbeit“⁵⁶⁶. Andererseits gewinnt der Begriff bei ihm eine andere Bedeutung. Es geht um „Abenteuer der Geistigkeit“⁵⁶⁷ und um innere Abläufe und Erlebnisse, vom Schreibakt bis zum ‚Abenteuer‘ des alltäglichen Lebens und seiner Gefährdungspotenziale. Er möchte in seinen „Abenteuergeschichten“⁵⁶⁸ keine „Außenabenteuer“,⁵⁶⁹ son-

⁵⁶⁵ Handke: *Phantasien der Wiederholung*. S. 19.

⁵⁶⁶ Ebd., S. 62.

⁵⁶⁷ Peter Handke: „Durch eine mythische Tür eintreten, wo jegliche Gesetze verschwunden sind“. In: Raimund Fellingner (Hg.): *Peter Handke*. Frankfurt am Main 2004, S. 234-241. Hier S. 240.

⁵⁶⁸ Handke: *Das Gewicht der Welt. Ein Journal*. S. 242.

⁵⁶⁹ Peter Handke: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*. Roman. Frankfurt am Main 2002, S. 367.

dem „innere Abenteuer“⁵⁷⁰ erzählen. Dies gilt besonders in den typischen traditionellen ‚Abenteuer‘-Genres wie Epos oder Epopöe, die Handkes epische Idealformen sind, in denen er vor allem von inneren Gefährdungen, Krisen, dem Verlust seelischen Gleichgewichts, aber auch von Identitätssuchen, Epiphanien und geglückten Lebensphasen erzählt.⁵⁷¹ Das Schreiben selbst gilt Handke im Grunde genommen als das „prototypische Abenteuer“.⁵⁷² Durch die Recherche über Pilze als Thema stellt der Autor-Erzähler fest, dass seine Geschichte bisher weder mündlich noch schriftlich geschildert worden ist. Er, als Autor bzw. Erzähler, entscheidet sich anscheinend für das Schreiben. Er dokumentiert mit der Schrift nicht nur seine Überlegungen zur Geschichte, sondern auch den Prozess, wie er zum Erzählen kommt. Die Geschichte ist eine schriftliche Erzählung, und die Tätigkeit, das Schreiben selbst, ist ein Teil der Diegese. Der Autor-Erzähler analysiert seine Haltung zum Schreiben und seine Probleme damit. Der Autor, so meint Umberto Eco, darf sein Werk nicht selbst interpretieren, sondern sollte dies der Leserin bzw. dem Leser überlassen. Jedoch kann der Autor über seine Verfahrensweisen schreiben. Jeder Autor hat ein Problem, das er im Schreiben lösen muss.⁵⁷³ Handke scheut sich nicht, diese Probleme anzusprechen. Er verarbeitet sie zum literarischen Stoff. Die Poetik eines Texts besteht darin, so Eco, dass er die Fähigkeit hat, immer neue und andere Lesarten hervorzubringen. Ein richtiges Genie gibt es nicht, weil das Schreiben nach Eco „zehn Prozent Inspiration und neunzig Prozent Transpiration“⁵⁷⁴ bedeutet. Handke gehört zu den schreibbewussten Autoren, die im Schreiben den Schreibprozess reflektieren. Er betrachtet das Medium Schrift als geeignetes Medium für das Erzählen, denn „der Geist singt nicht, erzählt nicht, aber er schweigt auch nicht: er will und wird, notwendig, Schrift“⁵⁷⁵.

Die Situation und Haltung des Erzählers am Schreibtisch erinnern ihn an den amerikanischen Wildwestfilm von John Ford, „Two Rode Together“ (1961)

⁵⁷⁰ Ebd., S. 718.

⁵⁷¹ Vgl. Gottwald/Freinschlag: *Peter Handke*. S. 101.

⁵⁷² Andreas Schirmer: *Peter – Handke – Wörterbuch. Prolegomena*. Wien 2007, S. 286.

⁵⁷³ Vgl. Eco: *Nachschrift zum „Namen der Rose“*. S. 18.

⁵⁷⁴ Ebd.

⁵⁷⁵ Handke: *Phantasien der Wiederholung*. S. 52.

und rufen die Erinnerung hervor. Sein Weg zum Schreibtisch, obwohl er nur ein paar Schritte zum Schreibzimmer braucht, erscheint ihm so lang, dass er „aufbrechen“ (vgl. S. 10f.) muss. Der Prozess wird sehr detailliert beschrieben. Es lässt sich erkennen, dass das Ich Hemmungen vor dem Schreiben hat. Einerseits ist der Autor-Erzähler ziemlich unsicher in Bezug auf seine schriftliche Erzählung bzw. sein Erzählthema, andererseits fühlt er sich zum Schreiben gezwungen. Mit der zweimaligen Nennung des Wortes „unwillkürlich“ (S. 7, S. 8) fängt er mit seiner Tätigkeit an. Das Medium Film hat den Autor-Erzähler offensichtlich inspiriert und zum Schreiben motiviert, da er im Film ein analoges Motiv und eine analoge erzählerische Struktur findet. In der Kunst des Films liegen nach Haslinger „Ursprünge für manches Schreibverfahren Handkes“⁵⁷⁶. Er hat auch Ende der siebziger Jahre eine Schreib- und Lebenskrise erlebt.⁵⁷⁷ Der Autor-Erzähler spiegelt also Handkes Dilemma wider.

Der Schreibprozess bzw. die Schreibsituation inklusive Ort und Zeit fließen in die Erzählung über den Pilznarren ein. Der Ort des Schreibens ist „im düsteren Norden, fern von Sonne und Sonne“ [sic!] (S. 10) lokalisiert; die Zeit, in der der Autor-Erzähler schreibt, ist als Spätherbst bestimmt. Das schreibende Ich beobachtet den Pilznarren, wobei es das literarische Ich vor Augen hat:

So oder so brach er zum Waldrand hin auf als ein Schatzsucher, ein spezieller, auch wenn er dort dann bloß – so sehe ich ihn jetzt hier am Schreibtisch vor mir – mit seinem dikken [sic!] Schädel, der dabei nur noch dicker und dicker wird, nachmittagelang stummstier dasitzt, sich manchmal am Scheitel kratzt, kurz in einen Löwenzahnstengel bläst, was einen so gar nicht mit dem Blätterrauschen übereinstimmenden Brumnton, eher einen Mißton, [...] ergibt, [...] – unterwegs in seinem besonderen Schatzsucheramte zu sein hatte. (S. 22f.)

Der lange Satz bildet einen ganzen Abschnitt, eine typische Satzbildung bei Handke. Eine persönliche Autor-Figur wird bildlich hervorgerufen und vereinigt sich mit dem Erzähler. Während der Erzählung fügt der Erzähler seine Gefühle über das Schreiben ein: „– Und wie sehe ich das Kind jetzt nach dem

⁵⁷⁶ Haslinger: *Peter Handke. Jugend eines Schriftstellers*. S. 77.

⁵⁷⁷ Vgl. Hans Höller: *Peter Handke*. Reinbek bei Hamburg 2007. S. 86ff., S. 142.

Moment Zusammengeballtgewesenseins? – Mit einem dickeren Schädel denn je. Als Ganzes wie angeschwollen.“ (S. 24) Die Reflexion des gegenwärtigen Schreibens stört die Linearität der Erzählung. Sie zeigt eine Außenperspektive des Erzählers zum Erzählten. Er ist in die Diegese mit einbezogen, obwohl er in der Geschichte kaum eine Rolle spielt und sich wie ein extradiegetischer Erzähler verhält.

Gleichzeitig hat der Autor-Erzähler eine kritische Haltung gegenüber seiner Empfindung. Er stellt das Geschriebene wiederholt in Frage. Die Selbstbefragung zeigt den reflektierenden Charakter des Texts, der eine Grundform des Essays ist.⁵⁷⁸ Die Reflexion des Autor-Erzählers bezieht sich direkt auf das Schreiben. Nachdem das schreibende Ich seinen Schreibprozess beschrieben hat, reflektiert es seine Empfindung bzw. Beschreibung: „Wie das? Die paar Schritte hinaus und hinein an den Schreibtisch ein „Weg“? Ein „Sich-auf-den-Weg-Machen“? Ein „Aufbruch“? So kam es mir vor. So habe ich es erlebt. So war es.“ (S. 11) Die Rückfragen zum Erzählten und zum Akt des Schreibens wiederholen sich im Text ständig und bilden die Grundformen seines reflektierenden Charakters. Der Ich-Erzähler drückt aus: „Der ‚homerischen Quelle‘, die Antonio Machado einmal beschworen hat als Rhythmusbild und Tonangabe, bin ich bis jetzt gefolgt“. (S. 168) Die Reflexion hebt seine Situation in der Gegenwart hervor. Das *Jetzt* ist für ihn wichtig (vgl. S. 7). Der Prozess des Schreibens und das Problem beim Schreiben sind für ihn die Stoffe des Erzählens. Er zwingt sich mit dem Schreiben zu beginnen, um seine Aufgabe als Autor zu erfüllen. Das Schreiben ist seine Pflicht und er betont mit dem Wort „unwillkürlich“ den unbewussten Akt. Erst im Schreiben kann er sich selbst seine Erinnerung bzw. seine Erzählung klarmachen. Das Schreiben fördert seine Reflexion, die seine fragmentarischen Erinnerungen in einen Zusammenhang bringt, und damit entsteht eine neue Form des Erzählens.

Die Neuartigkeit der Erzählung zeigt sich bereits im Titel. Nach der Recherche meint der Autor-Erzähler, dass Pilze als Sujet in der deutschsprachigen Literatur eher selten seien. Auch in der Weltliteratur sei es nicht einfach, einen Text über Pilze zu finden. In der Literatur tauchen Pilze als beiläufiges Motiv, eine Nebensache, „im Vorbeigehen“ (S. 12) auf. Der Erzähler vergleicht sich

⁵⁷⁸ Vgl. die theoretische Grundlage der Arbeit zu *Versuch/Essay*. S. 7.

mit Autoren der Weltliteratur. Er nennt zwei große russische Schriftsteller, Dostojewski und Tschechow, und nimmt Bezug auf Thomas Hardy, bei dem Pilze die negative Umgebung für die Heldin bilden. In der modernen Zeit werden Pilze häufig „als Mordwerkzeuge oder als Mittel“ (S. 13) betrachtet und dienen wie Drogen oder Alkohol zur Erweiterung des Bewusstseins. Damit verleiht Handke Pilzen eine Art magische Funktion, was ein zentrales Motiv in Märchen ist. Die Pilze schaffen „Jugend“ und „verjüngte Welt“ (S. 216). Auf diese Art und Weise verbindet der Autor-Erzähler seine Geschichte mit der Weltliteratur. Er bezieht sich nicht nur auf die oben genannten Autoren, sondern auch auf George Simenon (S. 66), Wolfram von Eschenbach (S. 60) und Knut Hamsun (S. 67).⁵⁷⁹ In dem Text ist die Verbindung noch ausdrücklicher. Der Pilznarr kennt die Situation, und weiß, wie stark Wolfram von Eschenbach seinen Freund, den Erzähler, beeinflusst. Es wird klar, dass die Entwicklung des Pilznarren vor dem Hintergrund des mittelalterlichen Entwicklungsromans *Parzival* steht. Wie bei *Parzival* wird mit dem Pilznarren das Werden eine moderne Erlöserfigur beschrieben. Nachdem der Pilznarr seine Traumfrau gefunden hat, erzählt der Pilznarr dem Erzähler: „Ja, mein Freund: Die Frau, sie hat mich heimliche Wege geführt, wies bei Deinem Wolfram von Eschenbach heißt.“ (S. 60) Der Freund kommt aus der diegetischen Welt des Autor-Erzählers heraus und besucht diesen zum Schluss:

Ich erhob mich vom Tisch hier, an dem ich nun das Ende seiner Geschichte schreibe, und hielt ihm, bevor er noch geklopft oder gerufen hatte, die Gartenmauertür auf, an die ich, gefügt aus in den nahen Steppen geklaubten Vorzeitmuscheln, die Hausnummer – höher als drei oder vier geht es nicht im weiten Umkreis – angebracht habe, und er ist, ohne eine Spur von Überraschung über solchen Empfang, in meinen, wie anders, seit jeher, frei nach Vergils *Eklogen*, glaube ich, „armen“ Garten getreten. (S. 196)

⁵⁷⁹ Handke hat sich in seinem Werk mehrmals auf Wolfram von Eschenbach bezogen. Beispielsweise spielt das *Spiel vom Fragen* (1989) auf Wolframs bekanntestes Werk *Parzival* an.

Das schreibende Ich weist auf weitere Literatur hin. Die Erzählung ist mit der literarischen Tradition verwoben. Die Schilderung des Erzählers steht unter dem Einfluss der literarischen Überlieferungen. Die Intertextualität, die Bezüge auf andere bekannte literarische Texte zeigen, dass der Erzähler selbst ein Leser ist und mit Weltliteratur und verschiedenen Gattungen vertraut ist. Gleichzeitig bildet die Intertextualität ein wichtiges Merkmal des Texts und schlägt sich darin vielfältig nieder. Er nimmt Bezug auf literarische Vorfahren und den Ursprung des literarischen Texts, die Bibel: „Und zugleich schimmerte in den Winkeln seiner Augen wie eh und je der Verlorene Sohn“. (S. 197)

Auch reflektiert Handke seinen Gegenstand in Bezug auf den Roman des englischen Autors Thomas Hardy *Far from the Madding Crowd* (1874), in dem der Pilz als ein beiläufiges bzw. negatives Motiv auftaucht. Er zitiert den deutschen Klassiker Goethe und meint gleichzeitig, in Bezug auf den Fichtenwald, dass es dort weder „einen Hauch“ noch einen Vogelgesang gibt.⁵⁸⁰ Auf eine implizierte Weise wird auch das Moment des Märchens berücksichtigt:

Jedoch trug der Traum, dessen war er sich gewiß, mehr als sonst was – etwa die auswärtigen Schulen, fern in den Städten, die ersten Liebschaften, das Erleben anderer Freundschaften als der mit dem Kind des Nachbarn – , entscheidend dazu bei, die Welt der Pilze sein zu lassen, oder zumindest hinter die Horizonte, hinter die sieben Berge zu rücken (S. 39f.)

Durch diese Intertextualität ist der Text ein Gewebetext der Weltliteratur und Handke weist damit die Leserin und den Leser auf für das Verständnis seines *Versuchs* weiterführende Literatur hin.⁵⁸¹ Außerdem nimmt der Text auch Bezug auf Handkes eigene Texte wie *Die Hornissen* (1966), *Die Wiederholung* (1986), *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) und *Die morawische Nacht* (2008): „Er lese meine Geschichte vom Leben in der Niemandsbucht und finde sich selber darin miterzählt.“ (S. 59) Indem sich der Pilznarr als eine Figur in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* fühlt, stellt sich die Frage, ob man von der Literatur den Anspruch auf oder Widerstand gegen die Wirklichkeit verlangen

⁵⁸⁰ Vgl. Goethe: *Wandrer's Nachtlid*.

⁵⁸¹ Vgl. Gottwald/Freinschlag: *Peter Handke*. S. 81.

darf.⁵⁸² Darüber hinaus gibt es auch Anspielungen auf Handkes frühere Texte. Das Motiv „Edelkastanien“ (S. 202) ist z. B. mit dem Stück eines Taschenspiegels und einer Kinderzopfspange eins der drei zentralen Motive in *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975) verbunden.⁵⁸³ Wie andere *Versuche* bezieht sich dieser Text auch auf seine anderen Texte.⁵⁸⁴ Die Intertextualität zeigt sich bei Handke auch dadurch, dass er auf ironische Weise Kritiken an seinen Texten zitiert: „[U]nd ich erinnerte mich an den Satz, den jemand über meine Versuche gesagt hatte: ‚wie ein langsamer Milchzug in der Herrgottsfrühe.‘“ (S. 208)

Die Bezüge auf andere literarische Texte erinnern einerseits an die Kategorien *narration* und *histoire* im Sinne Genettes, andererseits verlangsamen sie die Lektüre. Handke schreibt:

Das Retardieren-Können beim erzählenden Schreiben kommt erst aus den tiefsten Lebens-Erfahrungen; und nur durch das Retardieren führt Geschriebenes zum Sinnen (nur das will ich noch lesen, worüber ich ‚ins Sinnen‘ kommen kann), und zur Nachwirkung; wehr dich gegen das Suggestive; halt inne, als Schreiber wie als Leser“⁵⁸⁵.

Auf diese Weise hält der Autor inne beim Schreiben und schafft seine eigene Erzählweise. Er verfolgt nicht einfach die Erzählmethoden der anderen Autoren, auf die er sich bezieht, sondern gestaltet seine Erzählung auf eine spezielle Weise, die sich vor allem in der Form und in der Sprache des Texts manifestiert.

⁵⁸² Apel: „Versenk das trunkne Auge ins tröstende Gelbbraun“. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/peter-handkes-versuch-ueber-den-pilznarren-versenk-das-trunkne-auge-ins-troestende-gelbbraun-12599584.html>.

⁵⁸³ Peter Handke: *Die Stunde der wahren Empfindung*. Frankfurt am Main 1975, S. 81.

⁵⁸⁴ Vgl. Böttiger: „Wildnis und Widerstand, Peter Handke geht am liebsten querwaldein: ‚Versuch über den Pilznarren‘“.

⁵⁸⁵ Handke: *Phantasien der Wiederholung*. S. 82.

3.3.2.2 Form und Sprache

Die Form des Texts ist nicht eindeutig zu definieren und stellt eher ein Gemisch von Prosa, Essay und Tagebuchreflexion dar.⁵⁸⁶ Einerseits knüpft der Text mit seinem Titel und seinem Sujet der Alltäglichkeit an die vorangegangenen *Versuche* an, andererseits entwickelt Handke doch auch eine neue Form mithilfe seiner kreativen sprachlichen Formulierungen.

Die Angaben von Ort und Zeit am Schluss der Erzählungen stechen aus Handkes sonstigem Schreibstil heraus. Mit der konkreten Angabe von Zeit und Ort wird angedeutet, dass man den Text nicht einfach als einen fiktionalen Text sehen kann. Wie in einem Tagebuch dokumentiert er das Wetter, den Ort und die Zeit. Jedoch hebt der Schluss die märchenhaften Merkmale des Texts wiederum hervor. Die Figuren mitsamt dem Erzähler verlieren sich in der Zeit bzw. befinden sich außerhalb der Zeit. Das Märchenmoment wird vom Erzähler als selbstverständliches, als ein zusätzliches Element zu den vier Naturelementen – Luft, Wasser, Erde und Feuer – betrachtet, die in der Tradition der westlichen Naturphilosophie und Kosmologie grundlegend für die materielle Welt sind⁵⁸⁷ (vgl. S. 217). Er betrachtet die Funktion des Märchens, wenn sie auch kurzzeitig und phantastisch ist, als nötig für die stabile materielle Welt. Die Sprache erinnert bereits an ein Märchen: „Jedoch trug der Traum, [...] dazu bei, die Welt der Pilze sein zu lassen, oder zumindest hinter die Horizonte, hinter die sieben Berge zu rücken, wo wir beide herstammten, [...]“ (S. 40) Der Erzählstil, der im Akt der Einkehr im Gasthof zum Ausdruck kommt, erinnere an den mittelalterlichen Roman und das romantische Märchen. Das Märchenmoment sei sozusagen das fünfte ‚Element‘ für Handkes Erzählen, das er sehr geschickt benutze. Handkes *Versuch über den Pilznarren* sei eher eine Erzählung über die Suche

⁵⁸⁶ Vgl. Böttiger: „Wildnis und Widerstand, Peter Handke geht am liebsten querwaldein: ‚Versuch über den Pilznarren‘“. <http://www.zeit.de/2013/44/literatur-peter-handke-versuch-ueber-den-pilznarren>.

⁵⁸⁷ Die chinesische ursprüngliche Weltanschauung meint zum Beispiel, dass die Welt aus Gold, Holz, Wasser, Feuer und Erde besteht.

nach dem Märchenhaften, dessen sich der Autor als eines narrativen Moments bediene.⁵⁸⁸

Es gibt darüber hinaus auch lyrische Elemente, die Sprache ist rhythmisiert: „Jene Stelle erwies sich dann nicht bloß als eine Stelle, vielmehr als ein ganzes Land, in seiner Vorstellung, indem das Pilzland über Stunden und Stunden sich dehnte und unerschöpflich wurde, als ein Kontinent.“ (S. 37) Der Autor zeigt seinen reichhaltigen Wortschatz und dessen differenzierte Bedeutungen: „Wo er auch hinschaute, hinging, hinlief, hinstürzte, abzweigte, Haken schlug, Bäche, Totholz, kleine Schluchten übersprang: Gelb, Gelb und wieder Gelb.“ (S. 37) Er beschreibt und verschönt mit lyrischer Sprache den Sarg des geistig behinderten Dorfmädchens:

Es hatte tagelang geschneit, aber jetzt war der Schnee in Regen übergegangen, dunkelgraues Licht, von der Schneedecke aufsteigender Dunst; der Sarg, eingehüllt in weißes Tuch, zum Zeichen der Jungfräulichkeit der Toten, und der strömende Regen hob dieses Weiß noch zusätzlich aus dem allgemeinen Duster, verstärkte die Geometrie des Sarges. (S. 33f.)

Schnee als Topos ist in der Literatur geläufig. Hier verleiht der Schnee dem Sarg, in dem das geistig behinderte Mädchen liegt, eine ästhetische Erscheinung. Das geläufige literarische Motiv Tod wird für den Pilznarren Symbol für Abschied von der Kindheit und der österreichischen dörflichen Gegend. Handke benutzt auch kurze Sätze mit poetischer Funktion: „Und nun lernte er, ohne eigens zu wollen, das Wissen flog ihm, ohne jeden Vorsatz, zu.“ (S. 99) Wörter, die ähnliche Bedeutung haben und Geräusche bezeichnen, sind sprachmalerisch: „An der Schwelle zum Grauen begann er, das geliebte Rauschen und Rascheln der Bäume, dessen er als Kind so bedürftig gewesen war, als ein gegen ihn gerichtetes Tuscheln, als ein Gemauschel, als ein unheilverkündendes Geraune, als ein böses Orakel zu hören.“ (S. 182) „Rauschen“, „Rascheln“, „Tuscheln“,

⁵⁸⁸ Apel: „Versenk das trunkne Auge ins tröstende Gelbbraun“. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/peter-handkes-versuch-ueber-den-pilznarren-versenk-das-trunkne-auge-ins-troestende-gelbbraun-12599584.html>.

„Gemauschel“ und „Geraune“ geben dem Text durch Onomatopöie eine ästhetische Wirkung und rücken die Sprache in den Vordergrund. Diese Wörter verschärfen auch die sinnlichen Wahrnehmungen beim Lesen. „Die Pilzstellen, die Pilzbeete, die Pilzfelder, die Pilzschleppen, die Pilzmäander, sie schlängelten sich, sie wanden sich, die zuckten mit Rattenschwänzen, schlugen mit Drachenschwänzen, warfen Schlingen aus nach ihm, ohne Unterlaß, ohne Erbarmen“. (S. 191)

Es finden sich im Text auch bildhafte Darstellungen. Sie schildern den Wald, in dem der Pilznarr nach Pilzen sucht:

Der Weg führte durch Laubwälder. Welch ein Unterschied zu den Fichten- Tannen- und Kiefernwäldern unser beider Kindheit. Die Wälder im anderen Land waren licht von Kopf bis Fuß, die Bäume, Eichen, Edelkastanien, Buchen und Birken im Abstand, die wechselseitigen Äste und Zweige unverzahnt, fast kein Unterholz, und bei Sonne durchschien die den ganzen Wald, auch wenn der sich weithin dehnte.“ (S. 64)

Die verschiedenen Namen von Bäumen bilden einerseits eine Art Litanei, andererseits sind sie wie eine Landschaftsmalerei. Es gibt eine detailliert bildliche, zeitdehnende Beschreibung des Herabfallens der Blätter. Das Bild wird vor die Augen der Leserin bzw. des Lesers gehalten, dann fordert der Erzähler (sie bzw. ihn) auf, selber in den Wald zu gehen und zu beobachten:

Es war eine Erfahrung, zu lernen, wie anders im Herbst die Blätter aller verschiedenen Bäume fielen: wie die gezackten Ahornblätter mit Sturzflügen begannen und dann im Gleitflug sacht auf dem Erdboden aufsetzten; wie die Blätter der Edelkastanien, die größten und zugleich dünnsten, in Form von Booten am längsten zum Fallen brauchten – nicht und nicht, obwohl längst frei in den Lüften, fallen wollten, immer wieder, auch im Moment vor der Erdberührung, neu Auftrieb bekamen und noch einmal aufwärts schaukelten-gaukelten; wie das Akazienlaub, in Fächerform, sich, fast alle Fächer auf einmal, vom Ast- und Zweigwerk löste und augenblicks fast als Ganzes zu Boden stürzte, gefolgt von den paar vereinzelt allerletzten Blattfä-

chern, die, statt gemeinsam zu stürzen, jeder für sich weg- und dahinsiegelten; wie – aber geht und seht selber! (S. 104f.)

Der emotionale Aufruf lässt die Leserin und den Leser der Emotion des Pilznarren folgen. Handke entwickelt im Text seine Frageformen weiter, die verschiedene Funktionen erfüllen. Die Fragen können als Reflexion zum Schreiben und zur Haltung des Erzählers dienen: „Wie das? Die paar Schritte hinaus und hinein an den Schreibtisch ein ‚Weg‘? Ein ‚Sich-auf-den-Weg-Machen‘? Ein ‚Aufbruch‘? So kam es mir vor. So habe ich es erlebt.“ (S. 11) Oder sie erfüllen den Zweck, das Erzählen zu präzisieren:

- Und wie, oder was, wollte er dann zaubern, oder verzaubern? – Sich selber. – Und wie? Und als was? – Wegzaubern wollte er sich, mit geballter Muskelkraft sich vor aller Augen wegzaubern. [...] – Und wie sehe ich das Kind jetzt nach dem Moment Zusammengeballtgewesenseins? – Mit einem dickeren Schädel denn je. (S. 24)

Die Fragen „Und ein ‚Frauenheld‘ ein Held? Und ‚Glück haben bei den Frauen‘? Glück?“ (S. 56) stellen den Grad der Vertrautheit zwischen dem Erzähler und dem Pilznarren dar. Durch punktuelle Fragen wird überdies die Erzählung weitergetrieben:

Sein erster Gedanke am Morgen: „Auf in den Wald. Auf in die Wälder. Auf in die Pilze!“ Sein erster Gedanke? Sein im Lauf der Zeit wie der Jahreszeiten, sommers wie winters, einziger Gedanke? „Gedanke“? Wie auch immer: Er erzählte, am Ende nur noch mit mir als Zuhörer, tag- und abendlang von einer Fundstelle, als handle es sich um eine große Sache [...] (S. 163)

Durch die Methode des Frage-Stellens kommt der Erzähler als persönliche Figur vor und erzählt die Geschichte mündlich vor einem Publikum: „Es war in dieser Periode seines, wie sagt man?, gesellschaftlichen Aufstiegs, daß ich ihn allmählich aus den Augen verlor“. (S. 57) Die vom Leser bzw. der Leserin eventuell gestellte Frage wird durch dieses Verfahren vorzeitig formuliert: „Vom wem ich das alles, seine letzten Jahre vor seinem Verschollengehen, das

letzte Jahr, den letzten Tag, weiß? Von ihm, meinem Dorfkindheitsfreund und späteren Pilznarren, wenn nicht gar –wahnsinnigen, persönlich.“ (S. 194) Der Erzähler weiß, wie neugierig der Leser bzw. die Leserin sein könnte: „Was gab es denn durch das Pilzsuchen, oder eben das In-die-Pilze-Gehen groß zu wissen? Was zu erfahren? Was zu gewinnen (womit nicht das Geld gemeint sei)? – Abwarten! Die zugehörige Geschichte wird nicht ausbleiben.“ (S. 99f.) Als rhetorische Frage konstruiert der Erzähler die Verbindung mit dem Publikum: „Wohlhabend, wie gesagt, war er schon so, aber mit seinem Pilzbuch, dem ganz besonderen und zugleich universellen, würde er reich werden, und wißt ihr, von was er träumte? Sich einen Wald zu kaufen, einen großen!“ (S. 122) Die Frageform implizieren in der Schrift auch eine mündlich erzählende Figur. Mündlichkeit und Schriftlichkeit werden gleichzeitig im Text präsentiert.

Auf diese Weise wird eine Fragen stellende Instanz mitkonstruiert: „Nichts Friedlicheres als so eine, aber auch – warum aber? – nichts Freudigeres als solche Alltäglichkeiten, wie sie ihm in der Folge begegnen sollten – nichts Kindlicheres. Oder?“ (S. 62). Wer diese Instanz ist, ist nicht bestimmbar. Sie ist mal mit dem Erzähler identisch, mal stellt sie sich als Gegenspieler des Erzählers dar: „Wie im Bilderbuch? Mehr, wie entsprungen aus dem Fabelreich? Dieses existierte also, war Teil oder Bestand der Wirklichkeit; entpuppte sich in dem Fabelwesen da als so leibhaftig wie nur sonst etwas; [...]“ (S. 68f.) oder „Ein jedes Mal? Ja, ein jedes Mal“ (S. 109). Die unklare Instanz führt mit dem Erzähler Dialoge: „Fehlte noch, daß du ihm eine Kerze ins Fenster stelltest für sein Kommen in der Nacht! – Das habe ich getan in der Nächten zuvor. – Und daß du ihn empfängst mit dem Salz der Gastfreundschaft. – So war es.“ (S. 196)

Die bei Handke geläufige Zitiertechnik wird im Text auf unterschiedliche Weise dargestellt. Wörter, die man im Alltag nicht auf diese Weise benutzt werden als Zitat gekennzeichnet und wecken eine bildliche Vorstellung: „die Socke war in der Schuhtiefe unten ‚verhungert‘“ (S. 33), wie auch „Sparherd“ (S. 41). Die Fachnamen für Pilze werden ebenfalls in der Form der Zitate angegeben wie „Schirmpilze“, „Parasole“ (S. 42), „Füchslein“, „Finferli“ (S. 37), „Austernpilze“, „Stockschwämmchen“, „Samtfußrüblinge“, „Chinesische Morcheln“, „Hallimasch“ (S. 145), „Rumpelstilzchen“ (S. 185f.). Der Autor scheint fasziniert von den Fachbegriffen. Es findet sich eine Reihe von Pilznamen im Text:

Und außerdem: Das Hauptvolk der Pilze, nicht bloß die Hongos, auch die anders köstlichen Täublinge, die Schirmpilze, die Nelkenschwindlinge (alias *Senderuelas*, alias *Bergnymphen*) die Setas de los caballeros, die Kaiserlinge, die Morcheln, die Ritterlinge des Heiligen Georg, die Setas de San Juan, die Mönchsköpfe, die Herbst- oder Totentrompeten, die Judas- oder Wolkenohren, die Graublättrigen Schwefelköpfe, die Habichtspilze, die Krausen Glucken, die Eichhasen – sie alle blieben unzüchtbar, und solange diese letzten der Weltgewächse der Zucht widerstünden, „solange wird man und unser Indie-Pilze-Gehen Teil dieses Widerstands und Abenteuer des Widerstands bleiben!“ (S. 145f.)

Die Häufung von Wörtern unterbricht die Erzählung der Geschichte. Außerdem zitiert der Autor-Erzähler auch fiktionale Zeitungen: „immer in italienischen oder französischen Anzügen, in englischen Maßschuhen, mit wechselnden Seidenkrawatten für jede Jahres- und gar Tageszeit“ (S. 57), Wörter aus Fremdsprachen wie Latein, Französisch, sind für Handke faszinierend: französisch „Escalope“ als Bezeichnung für Schnitzel (S. 44), „coulemelle“ (S. 162), lateinisch „culumella iganta“ oder „makrolepiota“ (S. 162) für Schirmpilz (S. 162). Auf diese Weise betont Handke die Darstellungskraft und die Verfremdung der Sprachen. Außerdem erweitert der Autor die Technik der Montage auf die Ebene der Wörter und kreiert Neologismen und kreative Komposita: Kombinationen von Adjektiven wie „weich-und-mürbe“ (S. 43), von Nomen wie „Herrder-Welt-Zeit“ (S. 49) „Süd-West-Nord-Ost-Herrn“ (S. 176), „Punkt-Sklaven“ (176), „Kutschen-oder-sonstwas-Pferde“ (S. 195) oder komplette Sätze wie „ihr-wißt-schon-wo“ (S. 121). Am häufigsten sind die Substantivierungen ganzer Phrasen: etwa „Wind-in-den-Baumkronen-Hören“ (S. 51), „Weder-Weiterwissen-noch-Weiterkönnen“ (S. 124), „Durchdielüftepfeilen“ (S. 177) „Aus-dem-Bild-Stolpern“ (S. 118) und „Querwaldeinexpeditionen“ (S. 105). Durch dieses Verfahren, einzelne Wörter mit Bindestrichen zu kombinieren, lenkt Handke die Aufmerksamkeit der Leserin bzw. des Lesers auf die Wörter selbst, womit er die spezielle Wahrnehmung des Pilznarren und die Wichtigkeit jener Akte betont. Als Sprachmeister zeigt er sein Talent im Umgang mit der deutschen Sprache: „plötzlich, jäh, geradezu schlagartig“ (S. 52) oder spielt er mit der Sprache: „(War das nicht eine Art Fortschritt: Vom einstigen Rück-

wärtsgehen in Ratlosigkeit zum Rückwärtsgehen aus Vergnügen zum Rückwärtsgehen als Schatzsucher?)“ (S. 129). „Ein jedesmal drohte seine Ausforscher-, Forscher-, Entdecker-Ekstase umzuschlagen in Panik.“ (S. 175), oder:

Immer wieder geschah es ihm, nein, stieß es ihm zu, daß er auf den oder jenen draußen auf dem Weg übergang, so wie er einst an den Waldrändern übergegangen war in das Sausen, Brausen und Röhren des Zweig- und Astwerks, übergegangen als Ganzer, mit Haut, Haaren und insbesondere Knochen, in das Sichwiegen, Sichüberlagern, Sichauseinanderspreizen, Sichneuzusammenfinden der Baumkronen. (S. 110f.)

Handke treibt ein Wortspiel mit Alliteration: „Hochmut“ – „Hoch-Zeit“ – „Hoffart“ (S. 173) Auch regionale Redewendungen und Umgangssprache werden von ihm zur literarischen Sprache verarbeitet: „Keinen Fitz und keinen Butz, keinen Kopf und keinen Kragen, keinen Stump und keinen Stiel“ (S. 30) „mir nichts dir nichts“ (S. 40), dazu kommt sein ironisches Spiel mit der Sprache „Zahlungsmittel“ (S. 34) Er fügt Litaneien, die speziellen Ausdrucksformen der Messe, in den literarischen Text ein:

Immer häufiger unterliefen ihm so Litaneien von Schmähungen vor seinen Forschungsgegenständen: „Untiere. Zwitterwesen. Bastarde. Verweslichste der Kreaturen. Mütter allen Ungeziefers.“ Und die wüstesten der Beschimpfungen waren in seinen Augen: „Märchenfritzen. Madenmärchen. Als Rotkäppchen verkleidete Reißwölfe. Rumpelstilzchen mit den tausend falschen Namen, mit ‚Rumpelstilzchen‘ als dem allerfalschesten! Schleicht euch! Erbarmen!“ (S. 185f.)

Es gibt auch Reflexionen mit Aufforderungen: „Dann aber dorthin zurück, wo er hergekommen war, sofort! Seine Existenz ein ständiges Spiel zwischen Wissenslust!“ (S. 54) In den Notaten des Freundes finden sich emotionale Selbstaufforderungen: „Sammele! Wende dich seitwärts! Bück dich! Stöbere! Wende! Grab um!“ (S. 131) bzw. „wenn sie da überhaupt, selten genug, wachsen und es ihnen gelingt, die bei Buchen besonders stickige und lebensfeindliche

Schicht aus Laub und stacheligen Eckern – sprechender Name! – zu durchstoßen“ (S. 92)

Handke entwirft eine fiktionale Figur und reflektiert im Prozess ihrer Darstellung seine Schreibtätigkeit, indem er verschiedene stilistische und rhetorische Formen ausprobiert und kreative Wortkombinationen und verschiedene Quellen der Sprachen in einen Zusammenhang bringt, womit er die textuelle „symbiotische“ (S. 184) „Uniform zur Form und die Form zum Schatz“ (S. 126) macht. Simon Schröder zufolge ist das Fehlen von Handkes Präsenz im *Versuch über den Pilznarren* ein Indiz seiner abwesenden Anwesenheit. Im Text erzähle der Autor von der Begeisterung eines Jugendfreundes, in Wirklichkeit aber gehe es ihm um die Suche nach seinem Selbst. Der Freund sei Handkes „Spiegelbild“⁵⁸⁹. Beide hätten ähnliche Erlebnisse. Sie seien beispielsweise im gleichen Kärntner Dorf an der slowenischen Grenze aufgewachsen, hätten Jura studiert und eine Vorliebe für die Natur. In indirekter Rede aus der Ich-Perspektive erzähle Handke, was der Freund ihm über Pilze erzählt habe. Diese subjektive Erzählform entspricht nach Schröder der von Michel de Montaigne konzipierten Form des Essays. Allerdings spreche der Erzähler offensichtlich nicht von sich. Das Schreiben solle vielmehr als Bewältigungsstrategie und Vergegenwärtigungsversuch verstanden werden. Der Freund betrachte Steinpilze als „Last Wilderness“⁵⁹⁰, die für ihn eine Erleuchtung wie nichts anderes haben. Die Eigenschaften der Steinpilze verkörpern sich in seiner Gehorsamsverweigerung und seiner Wildheit und sind analog zu den Eigenschaften des Essays. Anders als im Roman solle der Leser keinen spannenden Plot erwarten, obwohl der Paratext des Texts *Eine Geschichte für sich* heiße. Auch das Moment des Märchens, besonders am Schluss des Texts, erleichtere die Lektüre nicht. Auch Schröder betont, dass das Märchenmoment bei Handke als das zusätzliche Moment neben Wasser, Feuer, Luft und Erde anzusehen ist. Damit wiederholt er, was Handke auf der letzten Seite des Buches geschrieben hat. Das Märchenhafte ist in der Tat ein wichtiges Element bei Handkes Erzählen

⁵⁸⁹ Schröder: „Henry, wo sind die Pilze? Über Peter Handkes ‚Versuch über den Pilznarren‘“.

http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=18676&ausgabe=201312.

⁵⁹⁰ Ebd.

und soll einen Ausweg aus der Krise des modernen Erzählens, wie im Theoriekapitel erläutert wird, aufweisen.

3.3.3 Pilz und Pilznarr – Zur Selbstreflexion und Reflexion der Literatur

Pilze sind eigentlich eher unscheinbar und entziehen sich meist der menschlichen Aufmerksamkeit. Es gibt allerdings Menschen, die Pilze lieben oder sie fürchten. Pilze haben nicht nur kulinarische Aspekte, die übrigens erst seit neuerer Zeit eine Rolle spielen, sondern auch eine weltweit kulturelle Aura, die in ihrer Eigenschaft als Heilmittel, Medikament, Zunder, Räucherstoff, Rauchware, Farbstoff, Schnupfpulver und Sakraldroge besteht. Es bedarf guter Kenntnisse, wenn man mit Pilzen „zusammenleben“ möchte, weil Unkenntnis und Missbrauch lebensgefährlich sein können.⁵⁹¹ Schon in früher Zeit benutzen Menschen Pilze als Medizin, etwa als blutstillendes Mittel oder zur Wundbehandlung, oder für praktische Zwecke wie Entfachen und Bewahren des Feuers oder als Objekte des religiösen Kultes. Erst später erkannte man die Vergiftungsgefahr und war auf Vorsicht beim Verzehr bedacht. Bei den Griechen zum Beispiel war es bekannt, dass Pilze giftig sein können, nur wusste man nicht, weshalb. Im klassischen Altertum entdecken die Griechen und Römer den Nährwert und den besonderen Geschmack bestimmter Arten wie der Trüffel, der Morcheln und der Steinpilze.⁵⁹² Pilze sind in Wert und Wirkung ambivalent: Sie können sowohl ernähren und heilen als auch schaden und sogar lebensbedrohlich sein. Die Beziehung zwischen Menschen und Pilzen ist insofern vergleichbar, als beide überall auf der Erde existent sind und zu den auffälligsten und eigentümlichsten Wesen der natürlichen Welt gehören.⁵⁹³ Pilze regen die Phantasie der Menschen an, indem sie ihnen als Tore zu einer anderen Welt

⁵⁹¹ Christian Räscher: *Pilze und Menschen. Gebrauch, Wirkung und Bedeutung der Pilze in der Kultur*. München 2010, S. 8.

⁵⁹² Hans Kreisel: *Ethnomykologie. Verzeichnis der ethnomykologisch, biotechnologisch und toxikologisch relevanten Pilze. Literatur – Kunst – Volksmedizin – Pharmazie – Techniken – Drogen – Toxine – Farbstoffe*. Jena 2014. S. 10.

⁵⁹³ Räscher: *Pilze und Menschen*. S. 8.

und als Dörfer von Feen, Kobolden oder Schlümpfen erscheinen. In alten Zeiten spielen Pilze eher in der Religion und Kultur eine wichtige Rolle, etwa als Drogen bei bestimmten Festen. So interpretiert man beispielsweise die Felszeichnungen in der algerischen Sahara (ca. 7000 v. Chr.), in Nordost-Spanien (ca. 6000 v. Chr.), auf der Tschuktschen-Halbinsel in Ostsibirien (ca. 1000 v. Chr.) und im antiken Ägypten. So soll auch im Kult von Mykene, einer frühen griechischen Kultur, der Genuss bestimmter Pilze eine Rolle gespielt haben.⁵⁹⁴ Es gibt sowohl Pilzkundler, Mykologen, die sich als Naturwissenschaftler mit der biologischen Eigenart der Pilze beschäftigen, als auch Pilzliebhaber, Ethnomykologen, die als Geisteswissenschaftler die unterschiedlichen Funktionen in der Nutzung von Pilzen in verschiedenen Kulturen erforschen.⁵⁹⁵ Während der Mykologe das Wachstumsverhalten, die Vermehrung und Ökologie der Pilze untersucht, erforscht der Ethnomykologe das kognitive System der zu untersuchenden unterschiedlichen Kulturen und versucht, sie zu verstehen und die Welt mit den Augen der ‚Anderen‘ zu interpretieren. Denn die Menschen haben unterschiedliche Ansichten und Meinungen, und es kommt darauf an, welchen Ausgangspunkt der Betrachter einnimmt und was er für relevant und richtig hält.⁵⁹⁶ In diesem Zusammenhang spielen Pilze eine relevante (inter)kulturelle Rolle.

Pilze haben eigene Merkmale, die sich von anderen Organismen unterscheiden: Sie können nicht gesät wachsen, Insekten anziehen, sie können bitter oder giftig sein, einzigartige oder aasartige Gerüche haben und ragen häufig durch vielfältige und augenfällige Formen und Farben hervor. Wegen ihres ungewöhnlichen Charakters und Nutzens haben Pilze einen ambivalenten symbolischen Wert: Zum einen symbolisieren sie „Unbeständigkeit, Unsicherheit, Gefahr, Ungesundheit, Fäulnis, Hexerei, Einfluss des Bösen“ oder „zerstörerische atomare Kraft“, zum anderen auch „Glück, Wohlstand, Reichtum, Leben und Fruchtbarkeit, schnelles Wachstum, Männlichkeit, Nahrung, Wohlgeschmack“ und „Schutz und Unterstand“⁵⁹⁷ wegen der Hutform. Manche Pilze

⁵⁹⁴ Kreisel: *Ethnomykologie*. S. 10.

⁵⁹⁵ Rätsch: *Pilze und Menschen*. S. 11.

⁵⁹⁶ Ebd.

⁵⁹⁷ Kreisel: *Ethnomykologie*. S. 10.

sind legendär, etwa der chinesische Ling-shi, ein Pilz der ‚Unsterblichkeit‘; Mit einem Bissen könnte man das Leben verlängern oder sogar unsterblich machen. Manche Pilze sind als Speise zur Erlangung der göttlichen Natur anzusehen, wie Düngerlinge und Kahlköpfe.⁵⁹⁸ Theophrast (370 – 287 v. Chr.), der altgriechische ‚Vater der Botanik‘, betrachtet Pilze als Pflanzen, obwohl Pilze keine Sprossen, keine Blätter und keine Wurzeln haben. In der modernen Biologie lassen sich Pilze weder Pflanzen noch Tieren zuordnen, sondern sind Wesen der Zwischenwelt zwischen Tier und Pflanze, weil sie einerseits – nicht wie Pflanzen – kein Chlorophyll haben und nicht von der Photosynthese leben, andererseits kein für Tiere charakteristisches Nervensystem haben und sich asexuell vermehren. Sie gestalten ein eigenes Reich im biologischen Sinne. Es scheint, dass Pilze sich nicht bewegen können, dennoch wandern sie gewissermaßen. Ein Pilz hat, biologisch gesehen, meistens ein unterirdisches Geflecht, ein Myzelium und ein Netzwerk aus zahllosen Fäden. Nur manchmal können Fruchtkörper aus dem Myzelium austreiben und Sporen aussenden, die sehr klein und von der Luft in alle Himmelsrichtungen getragen werden. Wenn eine Spore auf einen geeigneten Platz trifft und Nahrung findet, kann wiederum ein Myzelium herauswachsen, denn jeder Pilz braucht einen Wirt.⁵⁹⁹

Der Symbolik der Pilze bedienen sich Kunst und Literatur. In der Malerei zum Beispiel kommen Pilze zunächst in der frühen Renaissance eher als kleine und trübe Pilze mit grauer brauner oder weißlicher Farbe an den Rändern oder in den unteren Ecken der Gemälde vor und im Barock werden sie dann ins Zentrum der Gemälde gerückt.⁶⁰⁰ In den Niederlanden, Italien, Deutschland und Österreich werden Pilze oft von Malern in eine mystische Beziehung mit Tieren wie Schlangen, Kröten, Salamandern, Schnecken, Fliegen, Nachtfaltern und anderen Insekten im Waldstillleben gebracht. Der niederländische Maler Hieronymus Bosch (ca. 1450 – 1516) nimmt zum Beispiel in seinem berühm-

⁵⁹⁸ Rätsch: *Pilze und Menschen*. S. 10.

⁵⁹⁹ Ebd., S. 14f.

⁶⁰⁰ Vgl. ebd., S. 11. Kreisel zufolge soll der italienische Maler Giuseppe Arcimboldo am Hofe in Prag der erste gewesen sein, der die Diversität der Pilze mit anderen Objekten der Natur und des alltäglichen Lebens in seinem Stillleben zu menschlichen Gesichtern zusammengefügt hat.

ten *Der Garten der Lüste*, einem der bedeutendsten Kunstwerke der europäischen Kunstgeschichte, den ‚Zauberpilz‘ neben ‚Magischen Erdbeeren‘ und Stechäpfeln zum Gegenstand.⁶⁰¹ Auch Komponisten verarbeiten in ihren Werken ihre Pilzerfahrungen. In Rockballaden, Popsongs, Bluesstücken, Jazz, Elektronik, Techno, Psychedelic Trance usw. sind die Zauberpilze zu finden.⁶⁰² Im Märchen werden neben Wunderblumen häufig Wunderpilze gesucht. Die Wunderpilze tauchen – normalerweise in Einzelexemplaren – in Märchen auf und sind dann ausschließlich an schwer zugänglichen, heimlichen Orten wie Höhlen, Schluchten oder Bergspitzen zu finden. Darüber hinaus sollen die Wunderpilze als Lichtgestalten in der Dunkelheit leuchten. Gedankliche Bezüge zu *Parzival* und der Rolle des Grals drängen sich auf. Auch Rätsch zufolge sollen die Wunderpilze wie der heilige Gral immerwährende göttliche Speisung schenken, können jede Krankheit heilen, das Leben bis auf mehr als tausend Jahre verlängern, ewige Jugend verleihen, Frieden schaffen, Goldene Zeitalter einleiten, Glück und Wohlstand bringen.⁶⁰³ Besonders auf den britischen Inseln werden Pilze oft als Häuser von Feen, Elfen oder Kobolden angesehen und gelten als Tor zur ‚Anderswelt‘, die man aus Märchen und Mythen, aus Visionen und Träumen kennt. In der ‚Anderswelt‘ ist, wie der Name deutet, alles anders. Man kann die Anderswelt nicht mit dem normalen Alltagsbewusstsein erkennen, sondern in sie nur in veränderten Bewusstseinszuständen Einblick gewinnen.⁶⁰⁴ In den Pilzhäusern ist die Zeit deutlich gedehnt wahrzunehmen, und in ihnen herrschen die Gesetze der Wunderwelt; alles ist anders, gespiegelt, verdreht, auf den Kopf gestellt und alles ist möglich.⁶⁰⁵ Dieser Wunderpilz ist ein transdimensionaler Eingang für jene, die sich die Kraft der Vision wünschen und den komplexen und mystischen Innenraum der Pilze erkunden möchten.

Der Begriff ‚Pilznarr‘ ist in der deutschen Sprache nicht üblich. Eine Verbindung findet man beim Namen eines Wunderpilzes namens ‚Narren-

⁶⁰¹ Vgl. Rätsch: *Pilze und Menschen*. S. 194f.

⁶⁰² Vgl. ebd., S. 210f.

⁶⁰³ Vgl. ebd., S. 164.

⁶⁰⁴ Vgl. ebd., S. 165.

⁶⁰⁵ Ebd., S. 169.

schwammerl⁶⁰⁶, ‚Pilz‘ als Motiv tritt in Handkes Werk aber oft auf.⁶⁰⁷ Bereits 1999 schreibt Handke über Wald und Pilze in *Lucie im Wald mit den Dingsda* (2001). In diesem Text geht es um einen ekstatischen Pilzsucher. Dieser ist ein Gärtner und lebt mit seiner 7-jährigen Tochter Lucie und seiner beruflich erfolgreichen Frau am Rande einer Großstadt. Auch in seinem Werk *Die Wiederholung*⁶⁰⁸ (1986) kommt der Pilz als ein beiläufiges Motiv vor. Offensichtlich hat Handke eine literarische Vorliebe für Pilze. „Pilze sind“, so Helmut Böttiger, „meistens wildgewachsen, nicht zu züchten. Deswegen stehen Pilze für Wildnis und Widerstand, sie sind für Handke ein poetologisches Exempel“.⁶⁰⁹ In diesem Text gestaltet Handke eine Figur, die Pilzen verfallen ist und dadurch gleichsam zu einem Narren geworden ist. Die Figur des ‚Pilznarren‘ ist nach Ansicht des Ich-Erzählers im *Versuch über den Pilznarren* aber paradox, weil der Pilz für ihn ein negativ geprägter Begriff und der Narr eine lächerliche Figur ist (vgl. S. 13). Diese Kombination erinnert den Erzähler an den Film *Die Tragödie eines lächerlichen Mannes*, entstanden in Zusammenarbeit zwischen dem italienischen Filmregisseur Bernardo Bertolucci und dem die Titelfigur spielenden italienischen Schauspieler Ugo Tognazzi. Die Tragödie benötigt eine erhabene Figur bzw. Geschichte; ein lächerlicher Mann entspricht der Erwartung der Komödie.⁶¹⁰ Der Begriff ‚Pilznarr‘ hat eine analoge ambivalente Struktur wie der Titel des Films. Der Begriff des ‚Narren‘, wie ihn der Erzähler versteht, entspricht nicht der geläufigen Narren-Figur in der deutschsprachigen Literatur. Während die Narren-Figur als „Symbol der Volkstümlichkeit,

⁶⁰⁶ Vgl. ebd., S. 6.

⁶⁰⁷ Vgl. Böttiger: „Wildnis und Widerstand, Peter Handke geht am liebsten querwaldein: ‚Versuch über den Pilznarren‘“. <http://www.zeit.de/2013/44/literatur-peter-handke-versuch-ueber-den-pilznarren>.

⁶⁰⁸ Handke: *Die Wiederholung*. S. 91f.

⁶⁰⁹ Böttiger: „Wildnis und Widerstand. Peter Handke geht am liebsten querwaldein: ‚Versuch über den Pilznarren‘“. <http://www.zeit.de/2013/44/literatur-peter-handke-versuch-ueber-den-pilznarren>.

⁶¹⁰ Aristoteles schreibt in seiner *Poetik*: „[D]ie Komödie sucht schlechtere, die Tragödie bessere Menschen nachzuahmen, als sie in der Wirklichkeit vorkommen.“ In: Aristoteles: *Poetik*, übersetzt u. herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 9.

Dummheit und Sünde, der verkehrten Welt, aber auch der Weisheit und der Melancholie“⁶¹¹ gilt, versteht sich der Narr im Text, dem Ich-Erzähler zufolge, als aktiv handelnde Figur wie „Jäger“, „Aufspürer“, „Sammler“ und „Naturforscher“ (S. 12); er ist gleichzeitig ein Besessener. Das Narrentum bezieht sich in der Weltliteratur normalerweise auf einen Menschen, der geistig und seelisch oder auch körperlich anormal ist und häufig als Witzbold dem Arbeitgeber und seinen Freunden unangenehme Wahrheiten sagt. Sein Auftreten ruft sowohl Gelächter als auch Schauer hervor, er wird deswegen geliebt und zugleich gefürchtet; er erreicht nie den Stand eines normalen Gesellschaftsmitgliedes.⁶¹² Die Besonderheit bzw. Widersprüchlichkeit des Pilznarren besteht darin, dass er, auch wenn er als Kind ein bescheidenes Leben geführt hat, einen hohen gesellschaftlichen Stand erreicht; er empfindet sich als einen erfolgreichen Anwalt und „Weltmann“ (S. 57), der kein Mensch von niedrigem Gesellschaftsstand ist, er findet an seiner Existenz als „Weltmann“ „interesseloses Wohlgefallen“ (S. 48) und wird dennoch zum Pilznarren. Lothar Struck hält das Buch für ein Meisterstück der Selbstironie, eine Charakterisierung, mit der er die autobiographischen Züge des Autors anspricht. Es sei eine Nacherzählung, in der es um das ‚Kippen‘ des Jugendfreundes und Pilzsammlers hin zum Narrentum, zur Manie, gehe. Das Buch sei „eine Geschichte der Leiden und der Leidenschaft und eine Geschichte der Heilung“⁶¹³.

Bevor der Pilznarr zum Narren geworden ist, wird er als „Dorffreund“ (S. 47, 51, 56, 57, 151, 210) bezeichnet. Der Dorffreund beschäftigt sich intensiv mit Pilzen, ist aber kein Mykologe geworden, sondern – aus der Perspektive des Ich-Erzählers – ein richtiger ‚Pilznarr‘. Mit dieser Bezeichnung ist der Dorffreund selbst manchmal einverstanden (S. 93). Der wichtige Moment für seine Verwandlung zum Pilznarren ist die Entdeckung der Steinpilze auf dem Weg zu seiner Frau bei der Geburt eines Kindes. Diese wichtige Episode ist für

⁶¹¹ Ralf Haekel: „Narr“. In: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart/Weimar 2008, S. 247-248. Hier S. 247.

⁶¹² Vgl. Elisabeth Frenzel: „Narr, Der weise“. In: Ders.: *Motive der Weltliteratur*. 4., überarb. u. erg. Aufl., Stuttgart 1992, S. 560-575. Hier S. 560f.

⁶¹³ Struck: „Von ‚Herrlichkeiten‘ und ‚Biestern‘“. <http://www.glanzundelend.de/Artikel/abc/h/handke-versuch-ueber-den-pilznarren.htm>.

den Dorffreund ein epiphanischer Moment; sie wird vom Pilznarren in folgender Weise geschildert:

„Nicht lachen“! so mein Freund dann zu mir: „Was mir jäh – nein, nicht jäh, unversehens – unter die Augen geriet: Ich nahm es, für den Moment, als etwas Namenloses wahr, oder wenn ich einen Namen dafür hatte, dann, in einem stillen Ausruf, in meinem Innern: ‚Ein Wesen‘!, mit einem ‚oho!‘ davor, wie oft am Anfang der Sätze in den Romanen von Knut Hamsun: ‚Oho, ein Wesen!‘ und daß ich’s nicht vergesse: Noch vor dem stillen Ausruf – jetzt erst, im Erzählen, fällt mir das frisch ein – geschah ein womöglich noch stillerer, und der ging so: ‚Jetzt!‘“. (S. 67f.)

Das Ereignis ist für ihn so beeindruckend, dass „der erste Augenblick des Ansichtigwerdens und –gewordenseins“ ihm im Gedächtnis klar umrissen ist und die übrigen Augenblicke an diesem Tag belanglos sind. (S. 95) Nach diesem plötzlichen Erlebnis ist sein Interesse an Pilzen für lange Zeit geweckt. Der Dorffreund profitiert von diesem Pilzinteresse und fühlt sich schon nach dem Moment der Entdeckung gut. Der Augenblick des Ansichtigwerdens verändert die Zeitwahrnehmung des Dorffreundes. Die ‚Leidenschaft‘ zu Pilzen heilt seine verfälschte Wahrnehmung der Zeit, die er als „Kranken an der Zeit“ (S. 97) bezeichnet. Das alltägliche Leben ist nicht mehr ermüdend und langweilig:

Sie [Die Leidenschaft] ließ ihm die Zeit nicht etwa rascher vergehen oder kurzweiliger werden – sie machte diese, auch das für eine fühlbare Dauer, fruchten. Mithilfe seiner Leidenschaft, gerade durch deren Besonderheit wurde ihm die Zeit auf dem Planeten Erde kostbar, erschien ihm seine Lebenszeit umgewandelt in Stoff. (S. 97)

Die Leidenschaft für Pilze macht das Leben des Pilznarren sinnvoll und verleiht seiner Zeit eine stoffliche Gestalt, und zwar in der Gestalt der Pilze. Der Pilznarr hat verschiedene Entwicklungsphasen erlebt, die mit unterschiedlichen Ich-Bildern verbunden sind. Das Bild für die Kindheit ist ein Kind mit gesenktem Kopf. Es schaut auf den Boden, um Geld zu finden. Das Bild des Pilznarren als Erwachsener ist das eines Anwalts, der geradeaus sieht, „in Augenhö-

he“ (vgl. S. 66). Aber der Pilznarr hat die Haltung nicht durchgehalten und später wandelt sich sein genuiner Hochmut bis zur Hoffart. Nach seinem Verschwinden ist es dem Pilznarr gelungen, weder nach oben noch nach unten, sondern endlich horizontal zu sehen (vgl. S. 198).

Der Pilznarr erlebt insgesamt viermal eine Verwandlung: Erstens passiert die Verwandlung in der Kindheit des Pilznarren, und zwar von einem normalen Kind zum Pilznarren. Das Kind ist nach Geld süchtig, um Bücher zu kaufen; zweitens erlebt der Pilznarr diese Verwandlung als Erwachsener: Aus dem ersten Pilznarrentum zum Anwalt, wobei die Suche nach Pilzen als Hobby nebenbei verfolgt wird; drittens verwandelt sich der Pilzliebhaber in einen richtigen Narren, der alle Gegenstände bzw. die Welt als Pilzform wahrnimmt. Neben Pilzen nimmt er nichts wahr, auch seine Frau und sein Kind sind ihm aus dem Blick geraten; viertens wird die Verwandlung dadurch dargestellt, dass der Pilznarr zum Schluss der Erzählung zurückkommt und sich anscheinend in einen gewöhnlichen Menschen verwandelt. Daraus erfolgt zweimal ein Pilznarrentum, das er überwinden muss. Vom ersten hat ihn ein Traum befreit, in dem das Hauptthema die Farbe Gelb ist:

Ein Schwarz vor den Augen war nichts, war etwas Harmloses im Vergleich zu diesem myriadenfachen, von einem wie ins Unendliche sich hinziehenden, nein, sich verzerrenden Gelb, Gelb und wieder Gelb vor den Träumeraugen. Und noch einmal nein-, das unaufhörliche, nicht von dem Schlafenden ablassende Gelb hatte er nicht ‚vor‘ Augen – es sprang diese immerzu an, stahl sich in sie hinein, irrlichterte so wie unter seinen pausenlos zum Einsammeln gezwungenen Händen gleichzeitig in seinem Innersten, bis das vor lauter gelbem Gekringel, Gekräusel und Gezügel buchstäblich weder ein noch aus wußte: Jetzt und jetzt würde er erstickt werden von dem Gelb mal Gelb mal Gelb; jetzt und jetzt würde dieses potenzierte Gelb, gelb hoch drei, hoch vier, hoch fünf und so fort, ihm das Herz in der Brust zum Zerplatzen bringen – oder von all dem Giftgelbangriff würde das Herzblut vertrocknen-vergilben. (S. 39)

Das Wort Gelb tritt hier ungewöhnlich häufig auf. Es wird eine negative Gelb-Szene dargestellt. Der Pilznarr betrachtet den „Alptraum“ (S. 36) als den ent-

scheidenden Grund für die Befreiung vom Pilznarrentum. Es wird nicht eindeutig erklärt, ob der Pilznarr vom zweiten Narrentum wieder genesen wird. Die zweite Phase des Pilznarrentums ist für den Pilznarren allerdings bedeutender als die erste Phase. In der ersten Phase des Pilznarrentums ist die Motivation der Suche nach Pilzen das Geldverdienen. In der zweiten Phase sucht der Freund Pilze nicht aus materiellen Gründen. Die Suche ist für ihn eigentlich ziellos, und ihm wird der Vorwurf gemacht, dass das Wissen ein „unnützes“ ist. (S. 102) Jedoch ist ihm klar, dass das scheinbar nicht nützliche Naturwissen sein Fachwissen für die Gerichtsarbeit strukturiert und anschaulich macht. Das „Beiwerk“ trägt zum Lösen seiner alltäglichen Probleme als Anwalt bei. Er fühlt sich „bereichert“ (S. 103) in den Jahren. Das Gefühl bekommt er nicht wegen der gefundenen Pilze, sondern durch die inzwischen gewonnenen Fähigkeiten: Er kann verschiedene Baumgeräusche im Sommer unterscheiden. Das Geräusch der Eichen ist zum Beispiel „Rauschen“ oder „Dröhnen“, das Geräusch der Buchen ist „Brausen“ und die Birken „rascheln“ eher (S. 104); er kann das Abfallen der Blätter von unterschiedlichen Bäumen unterscheiden: Die Ahornblätter haben unter anderem einen dynamischen Fallprozess, zuerst stürzend, dann gleiten sie sacht auf den Erdboden, die Blätter der Edelkastanien fallen am längsten, das Akazienlaub fällt wie Fächer und die Akazienblätter fallen zerstreut auseinander (S. 104f.); er kann im Winter das Zittern einer Schlange am Zweig sehen (S. 105) und im Vorfrühling die in der Sonne kauende Eidechse (S. 105); er kann richtig einschätzen, wann und welche Vogel Flüge kommen und unterscheiden, welcher Vogel welche Geräusche des Flügels macht (S. 105) und hat sogar die Dinge aus der Kriegszeit wie „Blechnäpfe, Stahlhelme“ (S. 105f.) im Wald entdeckt und gesammelt. Der Pilznarr hat viele Erlebnisse im Wald. Die Erzählperspektive wechselt von außen nach innen. Die Episoden werden vom Pilznarren selbst erzählt. Er fordert in der direkten Rede auf, dass man selber in den Wald gehen und das Erzählte sehen soll: „geht und seht selber!“ (S. 105) Im Wald konzentriert sich der Pilznarr ausschließlich auf die Gegenwart, auf das Jetzt. Bei seinen Naturbeobachtungen spielen die Vergangenheit sowie die Zukunft keine Rolle. Er will nichts „von gleichwelcher Vergangenheit wissen“, sondern „aus dem Jetzt und Jetzt“ beobachten (S. 106). Im Wald findet der Pilznarr auch seinen Platz, der nicht in der Mitte des Waldes, sondern ein paar Schritte vom Waldrand entfernt liegt. Der Platz dient ihm als ein mystischer und als sein „Arbeitslager“, (S. 91) das unter einer Buche mit

glatter Rinde liegt und keine Lichtung ist, sondern nur eine freie Stelle in Form eines Kreises ist, eine Stelle, die von Bäumen umgeben ist, so dass sich der Dorffreund dort gut verstecken kann. Er kann die Leute, unter anderem „Jäger und Heger“, manchmal auch „Liebespaare“ (S. 107) sehen, während sie ihn wegen der Bäume nicht sehen können. Dadurch hat der Dorffreund eine übergeordnete Stelle. An diesem Ort, den er als seinen höchsteigenen Bereich, sein „Reich“ (S. 107) betrachtet, fühlt sich der Dorffreund als „Freiherr aus dem Pilzreich“ (S. 172) und spricht in diesem Zusammenhang von Natur. Den Weg, auf dem er vor der Geburt des Kindes zu seiner Frau geht, nennt er „Geburtsweg“ und den Weg, der zum Wald führt und wo sich verschiedene Leute während seiner „Arbeitsstunde“ (S. 107) sammeln, „Völkerwanderungsweg“ (S. 108). Dort langweilt sich der Dorffreund nicht, obwohl ihn die Langeweile lebenslang begleitet: „Aus seiner lebenslänglichen Langeweile wurde so ein lebendiges Verweilen. ‚Ich langweile mich? Ich? Nichts da!‘“ (S. 109). Der Horizont wird verkürzt. Er wird vom „Süd-West-Nord-Ost-Herrn“ zum „Punkt-Sklaven“. (S. 176) In den zwei Formulierungen spiegelt sich eine Verwandlung der räumlichen Dimension wider. Der Horizont des Pilznarren ist dadurch begrenzt. Der Platz im Waldrand ist für ihn „heimischer Waldrand“ (S. 107) und ein „Zwischenraum“ (S. 109). Der Wald bedeutet insofern für den Dorffreund einen wichtigen Ort, als sich seine Einstellung für das Leben und die Zeit verändert. Anders als im Film, mit dem er immer wieder seine Zeit vertreiben möchte, erfährt er im Wald eine innere Stille, denn „das Findig-, das Ansichtigwerden der Pilze [...] stillte es das endlose innere Gerede, stillte es die seelenlosen Refrains, stillte es die quälenden falschen Melodien, stillte, und stillte, und stillte, und ließ still und Stille werden“. (S. 98)

Der Dorffreund hat Hemmungen wegen seiner genuinen Menschenscheu (vgl. S. 110). Als Kind fühlt er den Abstand zu seiner Mutter und als Erwachsener dann den Abstand zu seiner Frau. Die Scheu vor „Zweiheit“ ist bei ihm unheilbar (vgl. S. 111). Sie nimmt im Lauf der Jahre zu. Er verspürt den Drang, mit etwas eins zu werden, um seinem inneren Mangel abzuhelpfen. Als dessen Folge gibt er seinen angesehenen Beruf auf, verliert die Familie und ist nur noch den Pilzen verfallen. Er ist nicht bestrebt, ein bürgerliches Leben zu führen, sondern möchte lediglich die innere Ruhe und den inneren Genuss erleben. Die anti-bürgerliche Haltung führt dazu, dass andere Menschen ihn als ‚Narren‘ betrachten, während der Pilznarr selbst die anderen nicht als Mitmenschen

wahrnimmt. Er findet seinesgleichen einmal beim schwachsinnigen Mädchen aus einer slawischen Familie mit ungewöhnlichem Aussehen, einer Wange mit roten Flecken und mit vorstehenden Augen. (vgl. S. 32) Das ungewöhnliche Mädchen ist die einzige Person, an die sich der Pilznarr später erinnern kann. Das Erlebnis mit ihr ist ebenfalls ungewöhnlich, gar trivial: Das Mädchen verrichtet vor dem Pilznarren seine Notdurft. Die Figur des Mädchens und das Ereignis sind Anlass für die Erinnerung an die Kindheit, in der er als „Pilzlieferrant“ seine erste Erfahrung mit Pilzen machte.

Die Zeit ist für den Dorffreund die zentrale Kategorie für das Leben. Er hat vor, nach beendetem Studium – wie der Ich-Erzähler – Schriftsteller zu werden, nachdem er versucht hat, einen Roman mit der Bezeichnung *Mein Leben* zu schreiben, wobei der Text nur ein paar Sätze enthielt und mit dem Satz „Die Zeit wurde ihm lang auf der Erde“ (S. 96) endete. Bei der Suche nach Pilzen findet der Dorffreund aber seinen Trost. „In-die-Pilze-Gehen“ (S. 99) ist für ihn ein Abenteuer, eine großartige Handlung (vgl. S. 98) und eine „Expedition“. (S. 100) Wegen des Pilznarrentums überwindet der Dorffreund sein Problem mit dem Lernen und beobachtet die Pilze aus wissenschaftlicher Perspektive. Er erwirbt dann wiederrum ein „Kennertum“ (S. 101) und besteht auf seinen eigenen Erfahrungen gegen den Mainstream der Pilzforschung (vgl. S. 101). Der Dorffreund verfügt im Unterschied zu anderen bereits von klein auf über eine spezielle Perspektive für die Dinge, sein Lehrer bezeichnet seine eigenartige Perspektive als „kranken Blick“. (S. 101) Im Text heißt es:

In der allgemeinen, vielleicht bloß durch die tägliche Gewohnheit so gewordenen Gleichförmigkeit hatte er von klein auf ein Auge gehabt für die widersprüchliche, die andere, die fremde Form, und ebenso sprang ihn auf der Stelle die auffällige, die ausgefallene andere Farbe an, der unzugehörige Farbton, die entgegengesetzte Geometrie, inmitten des gleichförmigen Durcheinanders das klar Gefiederte, das leuchtend Gescheckte, inmitten all des Ungemusterten das Muster. (S. 101f.)

Der Pilznarr interessiert sich für ‚Widersprüchlichkeit‘, die er auch an seiner Einstellung zum Pilz als Schatz zeigt. Als Schatz soll der Pilz in den Augen des Pilznarren nicht züchtbar und massenhaft erzeugbar, sondern wildwachsend

sein. Der gezüchtete Pilz ist für ihn nicht wertvoll. Er muss selbst in den Wald gehen und nach Pilzen suchen. Der gesuchte Pilz ist für den Dorffreund weder zum Essen da, noch zum Sammeln. Er betrachtet den Pilz als ein hartnäckiges Wesen, das für die Umgebung anspruchslos, aber hartnäckig ist. Der Erzähler bewundert die Lebenskraft der Pilze:

Sich einlassen – und das Munden verlangsamt das Essen zum Speisen, das Speisen zum Kosten, und das Munden, Speisen, Kosten gehen über ins Beherzen und Beseelen wie, ach, gar zu selten, das Essen, das Mahlzeiten, und kraft all dessen zusammen zu guter Letzt das Herabsinken und zugleich, herrje!, seltener als selten, Pulsen der Ruhe, gepaart mit dem, weh, nur zu den heiligen Zeiten, Aufsteigen des Gottnächsten in dir und mir, lieber Leser: des bestirnten Himmels der Phantasie! Sag ehrlich: In welchem Ein-, Zwei-, Drei-Stern-Restaurant ist dir das je zugestoßen? Und ist es nicht seltsam, wie eine Nahrung aus dem tiefsten Erdreich den Kopf himmelwärts heben kann? (S. 149)

Statt des Raum-Problems hat er ein Zeit-Problem. In dieser Situation liegt sein Problem mit der Zeit darin, dass er nicht zu viel Zeit hat, sondern zu wenig. Mit der Entwicklung der Leidenschaft kann der Dorffreund den Raum und die Zeit nicht mehr richtig messen. Die Zeit und der Raum geraten bei ihm in Unordnung. (vgl. S. 177) In seinen Augen nimmt alles die Form von Pilzen an:

Als Pilze sah er die kleinen viereckigen Rauchfänge auf den Dächern der Nachbarhäuser, und angesichts einer jahrtausendalten Skulptur der drei Könige aus den Morgenländern, die dem neugeborenen Gottessohn ihre Gaben darboten, waren das in ihren Händen Pilze statt des Golds, des Weihrauchs und der Myrrhe. In tiefer Nacht Sternbilder in Form von Pilzen. Im Traum wuchsen ihm Pilze am eigenen Leib, nicht etwa die üblichen, chronischen, welche Gesundheitsschäden anzeigten, sondern Waldpilze, die gesuchtesten, begehrtesten, appetitlichsten. (S. 181)

Der Pilznarr nimmt die Gegenstände in Form eines Pilzes wahr und sammelt alles Mögliche, was in der Natur liegt: „Steine, Hundekot, Papiertaschentücher, leere Zigarettenschachteln, Vogelfedern, Präservative, verrostete Stahlhelme, jahrhundertalte Soldateneßnäpfe, entschärfte Tellerminen“. (S. 181) Während das Gefühl des „Erbarmens“ (S. 112) den Pilznarren in der Verschmelzung mit anderen in irgendeiner Beziehung, wie in der Liebe, in der Verwandtschaft usw. ergreift, hat er kein Erbarmensgefühl, sondern „Verständnis“ (S. 112), als er an seinem Platz den Umriss der vorbeigehenden Leute hinter den Bäumen wahrnimmt. Anders als ein im Beruf erworbenes vertrautes Gefühl erfährt er ein Innewerden, eine plötzliche Versöhnung mit den vorher getroffenen anderen, ein „jähes weniger erschreckendes als besänftigendes von den jeweiligen Anderen“ (S. 112). Der Pilznarr macht eine epiphanische Erfahrung in den Wäldern. Die Bewegung der Baumkronen im Wind hat für ihn etwas Erhebendes, Feierliches. In den Wäldern erfährt er ein anderes Zeitgefühl und dort kann er sich finden. Der Pilznarr erlebt die Geselligkeit in den Wäldern, während er in der menschlichen Gesellschaft menschscheu ist, obwohl er im beruflichen Leben gut mit Menschen umgehen kann.

Der Charakter des Pilznarren ist ambivalent. Die Ambivalenz zeigt sich zum einen an seiner Begeisterung für die Pilze und zum anderen an der Beziehung zu anderen Menschen. Auch der Konflikt zwischen der Begeisterung und der Beziehung trägt zu der Herausbildung seines Charakters bei. Seine Pilzsuche-Gewohnheit beginnt mit der Suche nach Geld, das Kind war „geldversessen“. (S. 16) Aber er ist nicht „habgierig“, sondern gibt das Geld planvoll aus. (S. 15) Als Lieferant für das Pilzgeschäft verhält sich der Freund anders als die anderen Lieferanten, die Dorfbewohner:

Und die anderen Lieferanten kamen jedesmal mit entschieden mehr Sammelgut daher, schleppten es, in großen Taschen, Körben und Rucksäcken, alle Hände voll, auch Wägelchen ziehend, während er mit dem seinen eher bloß so daherschlenkerte. (S. 28)

Im Vergleich zu anderen Leuten, die wesentlich mehr Pilze als der Freund tragen und eigentlich die Nachfolger des Freundes für das Pilzgeschäft sind, ist der Pilznarr gelassen. Die Opposition zwischen anderen Pilzlieferanten und dem Freund stellt die Gelassenheit des Freundes und eine Art Differenz zwi-

schen ihm und den Mitmenschen dar. Später spielt das Ziel, Geld zu bekommen, bei ihm keine Rolle mehr, obwohl er es immer noch braucht. Er sucht nach Pilzen, aber achtet in der Natur ausschließlich aufmerksam auf das „Rauschen“, „Brausen“, „Sausen“ oder „Lispeln“ (S. 17). Das Hören spielt bei ihm eine Rolle: „Er kam ins Hören, so wie man ins Gehen kommt, ins Sinnen, ins Denken, oder auch ins Stocken.“ (S. 75) Er hat eher einen intuitiven Kinderwunsch nach der Natur, und Geld ist kein Kinderwunsch. Wenn ein Mensch sich Wert und Würde des Geldes unterwirft, zeigt das an, dass er gelernt hat, sich von seinen Kinderwünschen zu verabschieden.⁶¹⁴ Statt Geld braucht er Bücher. Dadurch sind Pilze und Bücher äquivalent, obwohl die Waren an sich keine Ähnlichkeiten haben. Der Tausch synthetisiert das Mannigfaltige. „Die Waren sind nicht gleich, der Tausch setzt sie gleich.“⁶¹⁵ Zwar ist das Suchen für den Pilznarren wichtiger als das Finden. Er meint zum Beispiel: „Suchen und Nichtfinden!“, das sah er vor sich als eine Art Ideal“ (S. 178f.), aber hinter der Maske des Suchens will er tatsächlich finden: „Er spielte das Nichtsuchen, um insgeheim doch zu finden“ (S. 180). Beim suchenden Gehen hat er das Gefühl, einen Raum für sich geschaffen zu haben, beim Finden verliert er aber die Raumperspektive, er hat nur einen Punkt. Der Pilznarr ist im Prozess des Pilzsuchens ein Wanderer geworden: „Der Weg und das Gehen hatten mit der Zeit mindestens ebenso viel Gewicht bekommen wie das Suchen und Finden.“ (S. 137) Er ist ein Einzelgänger bei der Suche: „Einzig das ‚Alleingehen‘ war gültig – ungültig sogar das Suchen zu zweit –, einzige Ausnahme: mit einem Kind.“ (S. 138) Gleichzeitig ist er zum erfahrenen Pilzsucher geworden. Die kostbare Trüffel wird von ihm ohne Hilfe eines Hundes oder Schweines am unauffälligen Ort, am Randort, inmitten eines „Kinderspielplatzes“ (S. 140) zufällig gefunden.

Der Pilz wächst von tief unten nach oben. Das ist ein Bild, das Handke von der Literatur erwartet. Der Autor drückt seine Ansicht zur Literatur aus: „Ich erwarte von der Literatur ein Zerschlagen aller endgültig scheinenden

⁶¹⁴ Vgl. Jochen Hörisch: *Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe*. Frankfurt am Main 1983, S. 104.

⁶¹⁵ Alfred Sohn-Rethel: *Geistige und körperliche Arbeit*. S. 74. Zitiert nach Jochen Hörisch: *Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe*. Frankfurt am Main 1983, S. 122.

Weltbilder.“⁶¹⁶ Literatur ist für ihn ein Mittel, mit dem er seine Reflexionen über ‚Wirklichkeit‘ bzw. Sprache ausdrücken kann. Pilze sind die literarischen Bilder, die dieser Funktion dienen:

Warum hast du Bäume nur zur Gymnastik verwendet, um nach deinem Schlaganfall wieder gelenkig zu werden, Walt? Und warum hast du, Henry, in den Wäldern von Maine und Massachusetts nur Pflanzen bestimmt? Und was waren das für Völker, wie die indischen und arabischen, für die Pilze nur in der Nähe von Scheiðhäusern wuchsen, oder ähnlich verfemt-harām wie Schweinfleisch waren, verbannt der-einst auch aus dem Paradiesgarten? (S. 183f.)

Bereits Lord Chandos in Hofmannsthals *Ein Brief* macht sich Gedanken über das Problem des Erzählens bzw. der Sprache. Er schreibt:

Zuerst wurde es mir allmählich unmöglich, ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei jene Worten in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen. Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte „Geist“, „Seele“ oder „Körper“ nur auszusprechen. Ich fand es innerlich unmöglich, über die Angelegenheiten des Hofes, die Vorkommnisse im Parlament oder was Sie sonst wollen, ein Urteil herauszubringen. Und dies nicht etwa aus Rücksichten irgend welcher Art, denn Sie kennen meinen bis zur Leichtfertigkeit gehenden Freimut: sondern die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgend welches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige *Pilze*. [Hervorhebung von Y.J.]⁶¹⁷

Der Pilznarr sucht nach seinem Pilz als Schatz, um sein Problem mit der Zeit und dem Ort und sein Problem mit der Existenz zu lösen. Dem Pilz wird die heilend heilige Funktion verliehen. Der Ich-Erzähler ist in Opposition zum

⁶¹⁶ Handke: „Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms“. S. 20.

⁶¹⁷ Hofmannsthal: *Der Brief des Lord Chandos*. S. 50f.

Pilznarren. Beide haben Jura studiert, der eine ist jedoch Schriftsteller und der andere Anwalt geworden. Der Schriftsteller versucht, in der Geschichte, in seinem Schreiben, seinen Doppelgänger aufzuspüren und zu retten. In der Zeit des Verschwindenseins erlebt der Narr eine Katharsis. Es wird zwar nicht detailliert erzählt, was der Pilznarr erlebt, aber er kehrt als ein ‚normaler‘ Mensch zurück. Die Geschichte ist wie ein Märchen. Dessen Folge ist, dass sich der Pilznarr mit der Gesellschaft versöhnt, von der er sich vorher entfernt hat.⁶¹⁸ Obwohl es viele Beschreibungen und fachliche Abhandlungen über Pilze gibt, geht es im Text nicht um Pilze, sondern um einen Selbstversuch. Mithilfe des Märchenmoments, das für Handke als das „fünfte Element“ für die Welt gilt, sucht er eine neue Form des Erzählens. Dazu heißt es:

Aber ist das am Ende nicht zu viel des Märchens? Mag sein: Im Märchen wurde er geheilt. In der Wirklichkeit aber ... – Dazu sagt freilich die Eingebung, oder was oder wer sonst: Das Märchenhafte, im Fall des Falles, ist das Allerwirklichste, das Notwendige. Luft, Wasser, Erde und Feuer als die vier Elemente, und der Märchenmoment als das fünfte, das Zusatz-Element. (S. 216)

Das Märchen ist die Urform des Erzählens. Gerade im Alterswerk sucht Handke nach dem Ursprünglichen, dem Eigentlichen des Erzählens. Er weist darauf hin, dass Märchen zwar phantastisch sind und von manchen als nicht geeignet für die entzauberte Welt angesehen werden, dass das Märchenhafte jedoch das Wesentliche für die Einbildungskraft des Menschen ist. Das ist vielleicht nicht so praktisch wie Geld, mit dem man ein reiches materielles Leben führen kann, jedoch befriedigt das märchenhafte Moment das geistige Leben des Menschen, das wesentlicher für das Sein des Menschen ist als Geld und Gut. Die Funktion des Märchens wird hier als ein Beispiel für die Literatur und die Erzählung aufgewertet. Mit der Darstellung der Figur des Pilznarren regt Handke die Menschen zur Reflexion über alltägliche Wahrnehmungen an, mögen deren Inhalte auch noch so unwichtig sein.

⁶¹⁸ Vgl. Federmair: „Der Herr der Wälder“. <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/literatur/der-herr-der-waelder-1.18163622>.

4 Schlussüberlegung

Handkes Texte sind nicht leicht zu deuten. Er schreibt ‚metaphysisch‘. Die in der Einleitung bereits erwähnte These von W. G. Sebald, dass Handke eine neue Metaphysik in der post-metaphysischen Kultur entwickelt und das Gesehene und Wahrgenommene in die Schrift überträgt, lässt sich in Bezug auf die *Versuche* am besten erkennen. Die Sujets Müdigkeit, Stiller Ort, Pilz/Pilznarr sind Phänomene aus dem alltäglichen Leben, mit denen man mehr oder weniger umgehen muss. In den *Versuchen* dienen die scheinbar geläufigen Sujets zur Reflexion des Autors über das Erzählen und über die individuelle Wahrnehmung. In der Moderne bzw. seit der Moderne haben die festgelegten Konventionen an Bedeutung verloren. Das Individuum wird stärker als zuvor beachtet, gleichzeitig wird die Gültigkeit ethischer Normen in Frage gestellt. Das hat zur Folge, dass das Bewusstsein des Ichs und seine Probleme in Literatur, Kunst und Gesellschaft intensiv reflektiert werden. Damit einher geht seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts eine Krise der Sprache, die ihrerseits die Literatur dieser Zeit vor große Herausforderungen stellt. Als moderner Autor beobachtet Handke aus seiner eigenen speziellen Perspektive diese Phänomene und Probleme sehr genau und befasst sich mit ihnen in seiner Literatur. Er spricht jedoch nicht direkt oder explizit von den Problemen der Gesellschaft und der modernen Literatur, vielmehr richtet sich sein Augenmerk auf die alltägliche Welt und auf sich selbst. Die Literatur ist ihm ein Vehikel, die ‚Realität‘ kennenzulernen und zu reflektieren. Dabei stellt sich grundsätzlich die Frage, was die Realität eigentlich ist. Handkes *Versuche* der neuen Formen bei der Darstellung der oder seiner Realität, indem er das Erzählen bzw. seine Tradition, die Funktion der Sprache, die alltäglichen Probleme und das Bewusstsein des Ichs reflektiert, lassen ihn und seine Werke in der Epoche der Postmoderne herausstechen.

Haslinger kündigt bereits zu Beginn des 21. Jahrhunderts an, dass Handke mit jedem seiner epischen Werke neue Möglichkeiten des epischen Erzählens entwirft und ausprobiert.⁶¹⁹ Die Form des literarischen Texts ist bei ihm nicht

⁶¹⁹ Vgl. Haslinger: „Die poetische Inszenierung des Ich bei Peter Handke“. S. 334.

festgelegt. Er befolgt die traditionellen linearen und chronologischen literarischen Verfahren nicht. Vielmehr ist er innovativ beim Schreiben sowie bei der Verwendung der Sprache. Handkes frühere Aussage „Ich erwarte von der Literatur ein Zerschneiden aller endgültig erscheinenden Weltbilder“⁶²⁰ wird durch seine Suche nach Formen und Gegenständen des Erzählens bestätigt. Der *Versuch* ist also eine Serie von Experimenten zu der Form des Schreibens anzusehen. Die Formen der *Versuche* sind vielfältig und auffallend. Sie werden mal als Erzählung, mal als Märchen oder mal als Geschichte bezeichnet, enthalten jedoch gleichzeitig narrative, dramatische oder lyrische Elemente. Es gibt zwar essayistische Darlegungen in den *Versuchen*, man kann sie aber nicht mit dem Essay identifizieren. Die Vielfältigkeit der *Versuche* macht sie undefinierbar. Darüber hinaus macht seine übergenaue Beschreibung eines Gegenstandes das Problem der Sprache beim Wiedergeben der wahrgenommenen Welt kenntlich, ohne dabei die poetologische Funktion des alltäglichen Gegenstandes zu vernachlässigen. Metafiktion, Autorfiktion, Subjektivität legen eine autobiographische Lesart nahe. Allerdings sind die *Versuche* keine Autobiographie. Diese ambivalenten Merkmale zeichnen den *Versuch* aus. Metafiktion, die Konstitution von zwei Ichs, die ständigen Reflexionen des Erzählten und das Merkmal der Intertextualität lassen jede Art von Interpretation des *Versuchs* als heikel und „schwebend“ erscheinen.

Auf drei zentralen Kategorien: ‚Erinnern‘, ‚Erzählen‘ und ‚Schreiben‘ lag ein Schwerpunkt der Arbeit, damit die *Versuche* systematisch interpretiert werden können. Erinnerung ist ein Thema, an dem Handke ständig arbeitet. Volker Michel betrachtet das memoria-Motiv als „rettende(n) Ariadne-Faden“⁶²¹, um mithilfe des Motivs und Mediums mit Handkes Texten zurecht zu kommen. In den *Versuchen* spielen Erinnerungen eine zentrale Rolle und sind eine wichtige Quelle der ‚narration‘. Die Erinnerungen führen meistens in die Kindheit oder Jugendzeit des Erzählers oder des Protagonisten zurück, aber werden auf unterschiedliche Weise hervorgerufen. Im *Versuch über die Müdigkeit* werden die Erinnerungen durch Fragen und Einwände einer ‚anderen‘ Instanz bzw. im

⁶²⁰ Handke: „Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms“. In: Ders.: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main 1972, S. 19-28. Hier S. 20.

⁶²¹ Michel: *Verlustgeschichten*. S. 15.

Spiel des Fragens ausgelöst. Im *Versuch über den Stillen Ort* sind die Erinnerungen mit den jeweiligen ‚Stillen Orten‘ verbunden, die im Erzählen gegenwärtig werden. Das Erzählen selbst wird von der Erinnerung an ein gelesenes Buch evoziert. Im *Versuch über den Pilznarren* zielen die Erinnerungen auf den Protagonisten des Pilznarren ab. Der Ich-Erzähler möchte die Geschichte des Pilznarren erzählen und schriftlich dokumentieren. Der Akt des Schreibens wird von der Erinnerung an Filme in Gang gesetzt. In diesem *Versuch* werden das Schreiben und die Handlung, der Akt des Schreibens, detailliert beschrieben. Das Schreiben ist für den Ich-Erzähler unauflöslich mit dem Erzählen verbunden und hat Vorrang vor dem mündlichen Erzählen. Die Sujets bilden verschiedene Aspekte der Erinnerung an die Vergangenheit. Trotz der gemeinsamen Kategorien sind die Formen der behandelten *Versuche* unterschiedlich.

Im *Versuch über die Müdigkeit* ist ‚Müdigkeit‘ der Auslöser der Erinnerung, und zwar als ‚*mémoire involontaire*‘. Fragen bzw. Fragenstellen gilt als der Impuls des Erinnerns, das die Quelle des Erzählens ist. Die Erinnerung und das damit einhergehende reflektierende Ich spielen die zentrale Rolle im Erzählprozess. Im Erzählen wird die Erinnerung wiederum konstituiert. Sie ist das ‚Wie‘ und zugleich das ‚Was‘ der Erzählung. Die Form des Texts als Dialog bildet den Kernpunkt der Narration. Der Erzähler und der Frager sind die wichtigsten Instanzen des Texts. Das Verhältnis zwischen den beiden sowie das Verhältnis zwischen dem Erzähler und dem realen Autor werden von vielen Literaturwissenschaftlern und Kritikern thematisiert. Die verschiedenen Formen der Müdigkeit rufen im Erzähler positive Reaktionen (z. B. beim Nachempfinden der gemeinschaftsstiftenden ‚Wir-Müdigkeit‘ durch sinnvolle Arbeit) sowie negative (z. B. Leid- und Schuldgefühle in der Kirche) hervor. ‚Müdigkeit‘ wird zu einem Kriterium erhoben, mit dem man die Menschen in verschiedene Gruppen einteilen kann. Der Zustand der Müdigkeit ist auch der Zustand des Erinnerns. Die durch die Erinnerung häufig ausgelösten Fragen und Einwände erwecken den Eindruck eines „Dialogs mit sich selbst“, „einer Duplizität des Ich“⁶²² und machen somit deutlich, dass sich Handkes Erzählweise hier dialektisch, d. h. auf zwei Ebenen vollzieht und entfaltet: auf der des erzählenden Ichs und der des reflektierenden Autors. Der Text zeigt seine subjektive

⁶²² Nyada: Schreiben über sich selbst? S. 52f.

Erzählweise. Mit den Fragen und Einwänden werden die Kindheits- und Jugenderlebnisse des Ichs vergegenwärtigt; dadurch gewinnt der Text eine autobiographische Aura. Seine Bezüge auf andere literarische Texte bestätigt Zimas Definition für den Essay als ‚Intertext‘. Die Kontingenz, ein wichtiges Merkmal des Essays, wird einerseits durch die nicht festgelegte Form repräsentiert, andererseits durch die Selbstironie bzw. Selbstreflexion. ‚Müdigkeiten‘ spiegeln die subjektiven Wahrnehmungen wider und werden zur Voraussetzung ekstatischer Zustände, die die Wahrnehmung des Subjekts verändern. Müdigkeit ist ein meditativer Zustand, in dem alles in Harmonie steht, und ermöglicht ‚Gelassenheit‘ und ‚Abgeschiedenheit‘, die fast eine überindividuelle ‚unio mystica‘ erzeugt. Der utopische Zustand befindet sich im Erzählen und im Schreiben. Er existiert nicht einfach, soll vielmehr gefunden werden. Für das Ich im *Versuch über die Müdigkeit* ist der Zustand der Müdigkeit der ideale, in dem es die Harmonie erfahren, erzählen und beschreiben kann. In dieser Müdigkeit können alle Konflikte aufgelöst werden. Allerdings ist der epiphanische Moment unstabil, er ist eher fragil und verändert sich ständig. Der Erzähler sucht nach dieser Art Müdigkeit. Der Schluss ist also nicht abgeschlossen, sondern wieder der Anfang für die nächste Erzählung.

Im *Versuch über den Stillen Ort* wird der vermeintlich triviale Ort der Toilette zum Erinnerung bewahrenden und zum Epiphanie auslösenden Ort. In diesem Text gibt es ebenfalls zwei Ichs: Ein Ich als Erzähler und ein schreibendes Ich als reflektierende Instanz. Die Entwicklung des Selbstbewusstseins funktioniert wie der rote Faden der Erinnerung, über den das erinnerte Ich mitkonstituiert wird. Es geht aber nicht um die Identitätskrise eines Ichs, obwohl die Toiletten als Erinnerungen aufbewahrenden Orte beschrieben werden. Unter Stilem Ort ist nicht einfach die Toilette, der Ab-Ort zu verstehen, vielmehr ist sie ein Ort für eine schärfere Wahrnehmung. Die Verschiebung der Bedeutung lässt sich am Großbuchstaben ‚S‘ ablesen. Die Lektüre-Erinnerung ist im Text der Anlass, über das spezielle Sujet zu erzählen. Darüber hinaus hat die Erinnerung an Filme als narrative Quelle die Erinnerungserzählung bereichert. Die Erinnerung ist ebenfalls unbewusst wie die *mémoire involontaire* bei Proust. Die Fiktion funktioniert bei Handke wie eine Art Realität. Der Ich-Erzähler ist als Autor tätig, der Erinnerungsprozess ist für ihn ein die Wirklichkeit (re)konstruierender Prozess. Der ‚Stille Ort‘ ist ein Ort, an dem das Ich seinen Doppelgänger trifft. Der Unterschied zwischen Vergangenheit, Gegenwart und

Zukunft ist an dem Ort aufgehoben. Die metaphysische Bedeutung ist hauptsächlich in der Schrift fixiert. Der ‚Stille Ort‘ hat eine illokutionäre Kraft. Am Stillen Ort reflektiert der Ich-Erzähler die Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft sowie seine eigenen Empfindungen und Gefühle wie Scham, Langeweile, innere Ruhe. Der Stille Ort ist ein geistiger Raum, nach dem der Ich-Erzähler sucht. Mit dem Text zeigt Handke die andere Möglichkeit der Wahrnehmung. Die Toilette ist nicht nur als Funktionsraum zu verstehen, sondern auch als Inspirationsraum. Ein stark reflexiver Charakter zeichnet den Text aus. Der Stille Ort als Metapher der Toilette ruft im schreibenden Ich-Erzähler mannigfache Erinnerungen (z. B. an die Lektüre in seiner Kindheit) und epiphanische Erlebnisse (aufgrund von Lichtempfindungen) hervor. Er veranlasst ihn, sich mit Fragen seiner Identität zu beschäftigen. Er ist ein isolierter, mystischer Raum, ein Zufluchtsort, der aber zugleich Gedanken über die Beziehung des Individuums zur Gesellschaft auslöst. Damit weist die performative, lokutionäre Vorstellung des stillen Ortes über sich hinaus und entfaltet eine „illokutionäre Kraft“ (Austin). Die diesbezüglichen Äußerungen des Schreibenden vermischen sich mit sprachlichen Reflexionen, die ihrerseits den narrativen Akt bestimmen. Umgekehrt provoziert die Erzählung immer wieder das Nachdenken über Sprache und den Schreibprozess.

Im Falle des *Versuchs über den Pilznarren* erkennt man bei literaturtheoretischer Betrachtungsweise vor allem drei Motive, die den linearen Erzählfluss bestimmen. Es ist einmal die Frage nach der Funktion von Hinweisen auf Orte, Landschaften und Charaktereigenschaften, die den Schluss nahelegen, dass Handke im Pilznarren sein Alter Ego, sein eigenes im literarischen Ich, wiedererkennt. Die Erinnerung bezieht sich nicht direkt auf den Erzähler selbst, sondern auf seinen Freund. Ist der ‚Pilznarr‘ also eine verkappte Autobiographie? Verbunden damit ist die von Handke selbst gestellte Frage, inwieweit ein Schriftsteller seine alltäglichen Erfahrungen und Probleme literarisch verarbeiten kann. Ein zweiter Fokus ist die ‚Sakralisierung‘ des Schreibens als eine Art zeremonieller Tätigkeit einer abenteuerlichen gefahrvollen Arbeit. Der Geist ist notwendig Schrift, der Schreibtisch ein heiliger Ort. Ein drittes bedeutsames Motiv ist in der Herstellung von Bezügen auf andere literarische Texte zu sehen. *Parzival* und der Autor Wolfram von Eschenbach werden erwähnt. Die Sucht des Pilznarrs nach Pilzen ist analog zu Parzivals Suche nach dem Gral. Literaturtheoretisch ist damit die Frage der „Intertextualität“ verbunden: Ist bei der

Anwendung dieser Theorie ein besonderer Nutzen für die Deutung der in den *Versuchen* zum Ausdruck kommenden Erzählweise zu erkennen?

Mit den *Versuchen* untersucht Handke auf literarische Weise die Erinnerung und ergänzt die Erzählung der Erinnerung. ‚Mémoire involontaire‘ hat bei dem Autor verschiedene Formen und wird auf unterschiedliche Weise realisiert. Hermann Broch konstatiert die Verselbständigung des Grundimpulses der Moderne als „ewige Fortsetzbarkeit der Frage“, dass „immer weiter gefragt werden kann, gefragt werden muss“, dass „jede Lösung bloß als Zwischenlösung gilt und dass nichts übrig bleibt als der Akt des Fragens als solcher“.⁶²³ In den *Versuchen* entwickelt Handke eine Kunst des Fragens, indem der jeweilige Erzähler das Erinnernte bzw. seine Glaubwürdigkeit anzweifelt. Außerdem sind die *Versuche* wie die anderen Texte des Autors vom Autobiographischen und vom subjektiven Erzählen geprägt, sie zeigen einen freien Stil, der keiner Gattungsbezeichnung zugeordnet werden kann. Neben autobiographischen Bezügen nehmen die *Versuche* verschiedene literarische Elemente auf, so dass es keine normativen Gattungsregeln zu erkennen gibt. In der nicht festgelegten Form werden das Erzählen und das Schreiben reflektiert. In seinen Beobachtungen und Reflexionen befasst Handke sich intensiv mit der Frage, was für eine Rolle Müdigkeit, Stiller Ort und Pilz/Narr in der modernen Gesellschaft spielen könnten und wie unterschiedlich sie individuell wahrgenommen werden. In der Gegenwartsliteratur werden Autobiographisches und Fiktionales häufig verbunden. Diese Verbindung kann als konstituierendes Merkmal der Autofiktion angesehen werden.⁶²⁴ Die Annäherung an die Grenze von Autobiografie, an die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit durch die *Versuche* problematisiert einerseits die Begriffe des Genres, zeigt andererseits auch eine neue Form der Autofiktion bzw. Auto(r)fiktion. Die zentrale Frage der Literatur ist vielleicht nicht, was wirklich geschehen ist, was wirklich geschehen könnte, sondern ob und wie ein Text die ästhetische und poetische Wirkung bei den Leserinnen und Lesern hervorrufen kann. Handke weist mit seinen *Versuchen* zumindest eine Möglichkeit bzw. eine Perspektive auf, wie die Welt auf literarischem

⁶²³ Paul Michael Lützel: „Hermann Broch. Zweifel als Grundimpuls der Moderne.“ In: Becker/Kiesel (Hg.): *Literarische Moderne*. S. 227-244. Hier S. 240.

⁶²⁴ Vgl. Wagner-Egelhaaf: „Was ist Auto(r)fiktion?“. S. 12.

Wege kennenzulernen und Wirklichkeit literarisch innovativ und zugleich realistisch zu gestalten sei.

Es lässt sich feststellen, dass Handke mit den *Versuchen* einen neuen reflexiven Erzählstil begründet. Die verschiedenen Möglichkeiten in der Wahrnehmung der alltäglichen Gegenstände und Ereignisse zeigen nicht nur die Diversität des individuellen menschlichen Denkens, sondern fordern auch die eigenen Lektüreerfahrungen der Leserin bzw. des Lesers heraus. Der mehr oder minder deutliche Vorwurf des Narzissmus scheint mir in diesem Zusammenhang auf Handke nicht zuzutreffen. Sprache als Kommunikations- und Erkenntnismedium ist das A und O im Denken und Schreiben des österreichischen Autors. Die Analyse der drei *Versuche*, die Gegenstand dieser Arbeit waren, hat dies auch in besonderer Weise gezeigt. Die Nobilitierung der Alltagsujets in geradezu metaphysischem Gewande und das damit einhergehende Experimentieren mit neuen Textformen sind der poetologische Kern der in diesen *Versuchen* gezeigten literarischen Arbeit. Allerdings ist es fraglich, ob Handkes Form des ‚Versuchs‘ ein Genre begründet, weil die einzelnen *Versuche* doch stark variieren.

5 Literaturverzeichnis

5.1 Texte

Handke, Peter: *Die Hornissen*. Frankfurt am Main 1977.

---: *Der Hausierer*. Frankfurt am Main 1968.

---: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. Frankfurt am Main 1970.

---: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Berlin 1972.

---: „Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms“. S. 19-28. In: Ders.: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Berlin 1972.

---: „Marcel Reich-Ranicki und die Natürlichkeit“, S. 203-207. In: Ders.: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main 1972.

---: *Die Stunde der wahren Empfindung*. Frankfurt am Main 1975.

---: *Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975-März 1977)*. 1. Aufl., Salzburg 1977.

---: *Der kurze Brief zum langen Abschied*. Frankfurt am Main 1978.

---: *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt am Main 1980.

---: *Über die Dörfer*. Frankfurt am Main 1981.

---: *Der Chinese des Schmerzes*. Frankfurt am Main 1983.

---: *Phantasien der Wiederholung*. Frankfurt am Main 1983.

---: *Die Geschichte des Bleistifts*. Frankfurt am Main 1985.

---: *Nachmittag eines Schriftstellers*. Salzburg/Wien 1987.

---: *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*. Frankfurt am Main 1994.

---: „Über Lieblingswörter“. In: Ders.: *Langsam im Schatten. Gesammelte Verzettelungen 1980-1992*. Frankfurt am Main 1995, S. 14-15.

---: *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*. Frankfurt am Main 1996.

---: *Am Felsenfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987)*. Salzburg/Wien 1998.

---: *Die Wiederholung*. 1. Aufl., Frankfurt am Main 1999.

---: *Die drei Versuche. Versuch über die Müdigkeit, Versuch über die Juicebox, Versuch über den geglückten Tag*. Berlin 2001.

---: *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus*. Frankfurt am Main 2002.

---: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*. Frankfurt am Main 2002.

---: *Die morawische Nacht*. Erzählung. Frankfurt am Main 2008.

---: *Versuch über den Stillen Ort*. Berlin 2012.

---: *Versuch über den Pilznarren*. Berlin 2013.

5.2 Forschungsliteratur

Aczel, Richard: „Intertextualität und Intertextualitätstheorien“. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Vierte, aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2008, S. 330-332.

Adorno, Theodor W.: *Der Essay als Form* (1958). In: Ludwig Rohner: *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten*. Band I. Essays avant la lettre. München 1972. S. 61 – 83.

Anz, Thomas: „Neue Subjektivität“. In: Dieter Borchmeyer/Viktor Žme-
gač (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, 2., neu bearb. Aufl., Tübingen
1994, S. 327-330.

Apel, Friedmar: „Versenk das trunkne Auge ins tröstende Gelbbraun“. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/peter-handkes-versuch-ueber-den-pilznarren-versenk-das-trunkne-auge-ins-troestende-gelbbraun-12599584.html>. (Stand: 02.10.2015).

Aristoteles: *Poetik*. Griech./dt., übers. u. hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994.

Arlt, Herbert/Diersch, Manfred: *Sein und Schein – Traum und Wirklichkeit. Zur Poetik österreichischer Schriftsteller/innen im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 1994.

Arnold, Heinz Ludwig: *Text + Kritik. Peter Handke*. Heft 24. 5. Aufl.: Neufassung. München 1989.

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München.

Assmann, Jan: „Kollektives und kulturelles Gedächtnis. Zur Phänomenologie und Funktion von Gegen-Erinnerung“. In: Ulrich Borsdorf/Heinrich The-

odor Grütter (Hg.): *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum.* Frankfurt am Main/New York 1999, S. 13-32.

Auerochs, Bernd: „Paratext“. In: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur.* 3., völlig neu bearb. Aufl., Stuttgart/Weimar 2007.

Auckenthaler, Karlheinz F (Hg.): *Die Zeit und die Schrift. Österreichische Literatur 1945.* Szeged 1993.

Austin, John L.: „Performative Äußerungen“. In: *Gesammelte philosophische Aufsätze.* Übers. u. hg. von Joachim Schulte. Stuttgart 1986.

---: *Zur Theorie der Sprechakte.* Stuttgart 1979.

Barner, Wilfried [u.a.]: *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart.* München 1994.

Barth, Markus: *Lebenskunst im Alltag. Analyse der Werke von Peter Handke, Thomas Bernhard und Brigitte Kronauer.* Wiesbaden 1998.

Barthes, Roland: *Mythen des Alltags.* Aus dem Französischen von Horst Brühmann. Berlin 2010.

---: „Der Tod des Autors“. In: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft.* Stuttgart 2012. S. 185-193.

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

Bauks, Michaela/Meyer, Martin F. (Hg.): *Zur Kulturgeschichte der Scham.* Hamburg 2011.

Becker, Sabina/Hummel, Christine/Sander, Gabriele: *Grundkurs Literaturwissenschaft.* Stuttgart 2012.

Becker, Sabina/Kiesel, Helmuth (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin/New York 2007.

Benjamin, Walter: „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“. In: Alexander Honold (Hg.): *Walter Benjamin. Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Frankfurt am Main 2007, S. 103-128.

Beutner, Eduard/Tanzer, Ulrike (Hg.): *Literatur als Geschichte des Ich*. Würzburg 2000.

Bierl Anton: *Der Chor in der alten Komödie. Ritual und Performativität*. München [u.a.] 2001.

Bohrer, Karl Heinz: *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. München/Wien 1978.

Borchmeyer, Dieter/Žmegač, Viktor (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, 2., neu bearb. Aufl., Tübingen 1994.

Borsdorf, Ulrich/Grütter, Heinrich Theodor: „Einleitung“. In: Ders. (Hg.): *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*. Frankfurt am Main/New York 1999. S. 1-10.

Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Übersetzt von Bernd Schwibs u. Achim Russer. Frankfurt am Main 1982.

Böning, Thomas: *Alterität und Identität in literarischen Texten von Rousseau & Goethe bis Celan & Handke*. Freiburg im Breisgau 2001.

Böttiger, Helmut: „Wildnis und Widerstand, Peter Handke geht am liebsten querwaldein: ‚Versuch über den Pilznarren‘“.

<http://www.zeit.de/2013/44/literatur-peter-handke-versuch-ueber-den-pilznarren>. (Stand: 09.02.2015).

Braun, Michael: „Die Sehnsucht nach dem idealen Erzähler. Peter Handkes romantische Utopie“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text + Kritik. Peter Handke*. 24, München 1989, S. 73-81.

Braun, Stefan: „Konstellative Bildästhetik in Peter Handkes *Versuchen*“. In: Ralph Köhnen (Hg.): *Denkbilder*. Frankfurt am Main 1996, S. 279-295.

Bruckner, Pascal/Finkielkraut, Alain: *Das Abenteuer gleich um die Ecke. Kleines Handbuch der Alltagsüberlebenskunst*. München 1981.

Brunner, Horst/Moritz, Rainer (Hg.): *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*, 2., überarb. u. erw. Aufl., Berlin 2006.

Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*. 3., völlig neu bearb. Aufl., Stuttgart/Weimar 2007.

Butzer, Günter: *Fehlende Trauer. Verfahren epischen Erinnerns in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München 1998.

Daemmrich, Horst S. u. Ingrid G. (Hg.): *Themen und Motive in der Literatur*. Ein Handbuch. 2., überarb. u. erw. Aufl., Tübingen 1995.

Damerau, Burghard: *Gegen den Strich. Aufsätze zur Literatur*. Würzburg 2000, S. 18-25.

De Man, Paul: „Autobiographie als Maskenspiel“. In: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Hg. v. Christoph Menke. Aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius. Frankfurt am Main 1993. S. 131-146.

De Toro, Alfonso/Gronemann, Claudia (Hg.): *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Zürich/ New York 2004.

Derrida, Jacques: „Die différance“. In: Peter Engelmann (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart 2007, S. 76-113.

Doubrovsky, Serge: „Nah am Text“. In: Alfonso de Toro/Claudia Grone-
mann (Hg.): *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiogra-
phischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen
Literatur*. Zürich/New York 2004, S. 117-127.

*Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Das umfassende Bedeutungswör-
terbuch der deutschen Gegenwartssprache*. 8., überarb. u. erw. Aufl., hg. v. der
Dudenredaktion. Berlin 2015.

Durzak, Manfred: *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur.
Narziss auf Abwegen*. Stuttgart 1982.

Dusini, Arno: „Gattung“. In: Horst Brunner/Rainer Moritz (Hg.): *Litera-
turwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. 2., überar. u.
erw. Aufl., Berlin 2006.

Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main 1977.

---: *Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘*. München 1986.

---: „Die Maske“. In: Ders.: *Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘*. München
1986. S. 27-28.

Elias, Norbert: „Zum Begriff des Alltags“. In: Kurt Hammerich/Michael
Klein (Hg.): *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonder-
heft 20: Materialien zur Soziologie des Alltags*. Opladen 1978.

Engelmann, Peter (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion, Texte franzö-
sischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart 2007.

Erdmann, Eva: „memoire involontaire“. In: Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbeck 2001, S. 367-368.

Federmaid, Leopold: „Der Herr der Wälder“. <http://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/der-herr-der-waelder-1.18163622>. (Stand: 02.10.2015).

Fellinger, Raimund (Hg.): *Peter Handke*. Frankfurt am Main 2004.

Finck, Almut: „Subjektivität und Geschichte in der Postmoderne. Christa Wolfs Kindheitsmuster“. In: Michaela Holdenried (Hg.): *Geschriebenes Leben*. Berlin 1995. S. 311-323.

Finck, Almut: *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*. Berlin 1999.

Foucault, Michel: „Was ist ein Autor?“ In: Janidis/Lauer u.a. [Hg.]: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2012, S. 198-229.

Frenzel, Elisabeth: „Narr, Der weise“. In: Ders.: *Motive der Weltliteratur*. 4., überarb. u. erg. Aufl., Stuttgart 1992, S. 560-575.

Fricke, Harald: „Poetik“. In: Jan-Dirk Müller u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Berlin/New York 2003, S. 100-105.

Friedemann, Käte: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Darmstadt 1965. (Erste Ausgabe Berlin 1910).

Frietsch, Wolfram: *Die Symbolik der Epiphanien in Peter Handkes Texten. Strukturmomente eines neuen Zusammenhanges*. 1. Aufl., Sinzheim 1995.

Fuchs, Gerhard: „Sehnsucht nach einer heilen Welt. Zu einer „Schreibbewegung“ in den späteren Prosatexten Peter Handkes“. In: Gerhard Fuchs/Gerhard Melzer (Hg.): *Peter Handke*. Graz/Wien 1993, S. 115-131.

Fuchs, Gerhard/Metzler, Gerhard (Hg.): *Peter Handke*. Graz/Wien 1993.

Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion* [1991]. München 1992.

---: *Die Erzählung*. 3., durchgesehene u. korrigierte Aufl., übersetzt v. Andreas Knop, mit einem Nachwort v. Jochen Vogt. Paderborn 2010.

Goltschnigg, Dietmar: „Essay“. In: Horst Brunner und Rainer Moritz (Hg.): *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*, 2., überarb. u. erw. Aufl., Berlin 2006, S. 106-108.

Gottwald, Herwig/Freinschlag, Andreas: *Peter Handke*. Wien/Köln/Weimar 2009.

Gottwald, Herwig: „Das fragile Gleichgewicht des epischen Prozesses. Beobachtungen zu Peter Handkes ‚Versuchen‘“. In: *Studiaaustriaca*; 5: Ingeborg Bachmann, Robert Musil, Peter Tumini, Johannes Urzidil, Friedlich Torberg, ... ed. Fausto Cercignani. CUEM: Milano 1997, S. 135-168.

Haas, Gerhard: *Essay*. Stuttgart 1969, S. 19f.

Haekel, Ralf: „Narr“. In: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar 2008, S. 247-248.

Hafner, Fabjan: *Peter Handke. Unterwegs ins Neunte Land*. Wien 2008.

Handke, Peter: „Durch eine mythische Tür eintreten, wo jegliche Gesetze verschwunden sind“. In: Raimund Fellingner (Hg.): *Peter Handke*. Frankfurt am Main 2004, S. 234-241.

Hansel, Michael: „Langsam – in Abständen - stetig“, Peter Handke und der Bleistift. Handkeonline (Stand: 18.04.2012) URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/hansel-2009.pdf>.

Haslinger, Adolf: *Peter Handke. Jugend eines Schriftstellers*. Salzburg/Wien 1992.

---: „Die poetische Inszenierung des Ich bei Peter Handke.“ In: Eduard Beutner/Ulrike Tanzer (Hg.): *Literatur als Geschichte des Ich*. Würzburg 2000, S. 324-335.

Herwig, Malte: *Meister der Dämmerung. Peter Handke*. Eine Biographie. München 2011.

Hofmannsthal, Hugo von: *Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte*. Hg. v. Mathias Mayer. Stuttgart 2000.

Holdenried, Michaela (Hg.): *Geschriebenes Leben*. Berlin 1995.

Horn, Eva: „Subjektivität in der Lyrik: ‚Erlebnis und Dichtung‘, ‚lyrisches Ich‘“. In: Miltos Pechlivanos/Stefan Rieger [Hg.]: *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar 1995, S. 299-300.

Horváth, Márta: „Peter Handkes ‚Versuchen‘“. In: Karlheinz F Auckenthaler (Hg.): *Die Zeit und die Schrift. Österreichische Literatur 1945*. Szeged 1993, S. 229-239.

Höller, Hans (Hg.): *Wunschloses Unglück: Erzählung/Peter Handke. Mit einem Kommentar von Hans Höller unter Mitarbeit von Franz Stadler*. Frankfurt am Main 2003.

---: *Peter Handke*. Reinbek bei Hamburg 2007.

Hörisch, Jochen: *Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe*. Frankfurt am Main 1983.

Huber, Alexander: *Versuch einer Ankunft. Peter Handkes Ästhetik der Differenz*. Würzburg 2005.

Ingegner, Gabriele: „Epiphanie“. In: *Lexikon für Theologie und Kirche*. Bd. 3. Freiburg [u. a.] 2009.

Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard u.a.: „Einleitung. Autor und Interpretation“, S. 7-34. In: Ders. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2012.

Jeßing, Benedikt/Köhnen, Ralph: *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*. Stuttgart 2003.

Joyce, James: *Stephen der Held*. Frankfurt am Main 1972.

Jung, Werner: *Kleine Geschichte der Poetik*. Hamburg 1997.

Karino, Toshihiro: „Peter Handke und die Mystik. Der mystische Weg zum Schreiben“. https://glim-re.glim.gakushuin.ac.jp/bitstream/10959/1201/1/gengobunkashakai_6_41_61.pdf. (Stand: 08.09.2015).

Kastberger, Klaus: „Werkzeuge des Schreibens: Feder – Maschine – Bleistift.“ <http://handkeonline.onb.ac.at/node/949>. (Stand: 09.01.2014).

Kellermann, Ralf (Hg.): *Der Essay*. Stuttgart 2012.

Kern, Maria T.: *Langeweile. Modell eines psychologisch-anthropologischen Phänomens*. Egg SZ 2008.

Kimmerle, Heinz: *Jacques Derrida zur Einführung*, 7., erw. Aufl. Hamburg 2008.

Köhnen, Ralph (Hg.): *Denkbilder*. Frankfurt am Main 1996.

König, Burghard (Hg.): *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. 3. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2006. S. 95 – 108, S. 207 – 217.

Köppe, Tilmann/Winko, Simone: *Neuere Literaturtheorien*. Stuttgart/Weimar 2008.

Kraus, Esther: „Autobiografie“. In: Dieter Lamping: *Handbuch der literarischen Gattung*. Stuttgart 2009. S. 22-30.

Kreisel, Hans: *Ethnomykologie. Verzeichnis der ethnomykologisch, biotechnologisch und toxikologisch relevanten Pilze. Literatur – Kunst – Volksmedizin – Pharmazie – Techniken – Drogen – Toxine – Farbstoffe*. Jena 2014.

Kristeva, Julia: „Wort, Dialog und Roman bei Bachtin“. In: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. 3, Frankfurt am Main 1972, S. 345-375.

Kristeva, Julia: „Intertextualität“. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar 2013, S. 349.

Lahn, Silke/Meister, Jan Christoph: *Einführung in die Erzähltextanalyse*. 2. Aufl., Stuttgart/Weimar 2013.

Lamping, Dieter: *Handbuch der literarischen Gattung*. Stuttgart 2009.

Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Aus dem Französischen v. Wolfram Bayer/Dieter Hornig. Frankfurt am Main 1994.

Liang, Jiazhen: *Wittgensteins Sprachphilosophie und Handkes Kaspar*. 梁家珍: 维特根斯坦的语言哲学与汉特克的《卡斯帕尔》 In: 《外语教学与研究:外国语文双月刊》.

Lukács, Georg von: „Über Wesen und Form des Essays. Ein Brief an Leo Popper“ (1910). In: Ludwig Rohner (Hg.): *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten*. Band I: *Essays avant la lettre*. München 1972.

Lüdemann, Susanne: *Jacques Derrida zur Einführung*. Hamburg 2011.

Lützeler, Paul Michael: „Hermann Broch. Zweifel als Grundimpuls der Moderne.“ In: Becker/Kiesel (Hg.): *Literarische Moderne*. S. 227-244.

Martínez, Matías: „Erzählen“, S. 1-12. In: Ders. (Hg.): *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart/Weimar 2011.

---: *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart/Weimar 2011.

Martínez, Matías/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München ⁸2009.

Meier, Christel/Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Prophetie und Autorschaft. Charisma, Heilsversprechen und Gefährdung*. Berlin [u. a.] 2014.

Merkel, Johannes: „Wir erinnern, was wir erzählen – Zum Zusammenhang von Erzählstrukturen und Autobiographischer Erinnerung“. <http://www.stories.uni-bremen.de/erzaehlen/erinnern.html>. (Stand: 28.10.2014).

Michaelis, Rolf: „Ohrfeigen für das Lieblingskind. Peter Handke und seine Kritiker. Eine Beispielsammlung“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text + Kritik. Peter Handke*. Heft 24/24 a. München 1978. S. 115-131.

Michel, Volker: *Verlustgeschichten. Peter Handkes Poetik der Erinnerung*. Würzburg 1998.

Mixner, Manfred: „Das Bleibende ist das Flüchtige“. Die Phänomenopoesie in Handkes Märchen Die Abwesenheit“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text + Kritik. Peter Handke*. 24. München 1989, S. 116-121.

Modick, Klaus: „Inbilder. Kleiner Versuch über Peter Handkes *Versuche*.“ In: Ders.: *Milder Rausch. Essays und Portraits*. Frankfurt am Main 1999.

Moser, Samuel: „Das Glück des Erzählens ist das Erzählen des Glücks. Peter Handkes *Versuche*“. In: Gerhard Fuchs/Gerhard Melzer (Hg.): *Peter Handke*. Graz/Wien 1993, S. 137-153.

Müller, Gerhard: *Alltag und Identität. Zur Theorie des modernen Alltagslebens*. Frankfurt am Main 1985.

Nie, Jun: „Die Darstellungskunst im Peter Handkes Sprechstück *Kaspar*“. 聂军: 论彼得·汉特克的剧作《卡斯帕尔》的表现艺术. In: *Didaktik für Fremdsprachen* 《外语教学》, 2002(6) S. 64-70.

Niemuth-Engelmann, Susanne: *Alltag und Aufzeichnung. Untersuchungen zu Canetti, Bender, Handke und Schnurre*. Würzburg 1998.

Norbert, Elias: „Zum Begriff des Alltags“. In: Kurt Hammerich/Michael Klein (Hg.): *Materialien zur Soziologie des Alltags*. Opladen 1978, S. 22-29.

Nübel, Birgit: *Robert Musil. Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*. Berlin/New York 2006.

Nünning, Ansgar: „Die Funktionen von Erzählinstanzen: Analysekatgeorien und Modelle zur Beschreibung des Erzählerverhaltens“. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 30 (1997), S. 323-349.

Nyada, Germain: *Schreiben über sich selbst? Die (post-)moderne Autobiografie am Beispiel von Peter Handkes Versuchen*. Berlin 2008.

Parry, Christoph: „Peter Handkes Schriftlandschaften. Eine Lehre und ihre Anwendung“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text + Kritik. Peter Handke*. 24. München 1989. S. 59-65.

---: Peter Handke. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. S. 1-33.

Pax, Elpidius: *Epiphaneia. Ein religionsgeschichtlicher Beitrag zur biblischen Theologie*. München 1955.

Pechlivanos, Miltos/Rieger, Stefan [Hg.]: *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar 1995.

Peters, Günter: *Epiphanien des Alltäglichen. Methoden literarischer Realisation bei Joyce, Ponge und Handke*. In: *Poetica* 30 (1998), S. 469-496.

Pfister, Gerhard: *Handkes Mitspieler. Die literarische Kritik zu Der kurze Brief zum langen Abschied, Langsame Heimkehr, Das Spiel vom Fragen, Versuch über die Müdigkeit*. Bern 2000.

Piwitt, Hermann Peter: „11 Thesen zum Vergehen von Hören und Sehen“. In: Ders./ Peter Rühmkorf (Hg.): *Das Vergehen von Hören und Sehen. Aspekte der Kulturvernichtung*. Reinbek 1976, S. 9-17.

Plavius, Heinz: „Wie tief stechen die Hornissen?“ In: Michael Scharang: *Über Peter Handke*. Frankfurt am Main 1973, S. 31-37.

Polt-Heinzl, Evelyne: *Peter Handke. In Gegenwelten unterwegs*. Wien 2011.

Pütz, Peter: „Peter Handkes ‚Elfenbeinturm‘“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text + Kritik. Peter Handke*. 1989. S. 21-29.

Rakusa, Ilma: *Langsamer! Gegen Atemlosigkeit, Akzeleration und andere Zumutungen*. Wien 2005.

Rätsch, Christian: *Pilze und Menschen. Gebrauch, Wirkung und Bedeutung der Pilze in der Kultur*. München 2010.

Renner, Rolf Günter: *Peter Handke*. Stuttgart 1985.

Ricoeur, Paul: *Die lebendige Metapher. Mit einem Vorwort zur deutschen Ausgabe.* Aus dem Französischen von Rainer Rochlitz. München 1986.

Ribbat, Ernst: „Peter Handkes ‚Versuche‘: Schreiben von Zeit und Geschichte“. In: Herbert Arlt/Manfred Diersch: *Sein und Schein – Traum und Wirklichkeit. Zur Poetik österreichischer Schriftsteller/innen im 20. Jahrhundert.* Frankfurt am Main 1994, S. 167-179.

Rohner, Ludwig: *Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung.* Neuwied/Berlin 1966.

Sander, Gabriele: „Epik (Erzähltexte)“. In: Becker/Hummel/Sander: *Grundkurs Literaturwissenschaft.* S. 109.

Sebald, W. G.: „Jenseits der Grenze – Peter Handkes Erzählung *Die Wiederholung*“. In: Ders. (Hg.): *Unheimliche Heimat. Essays zur Österreichischen Literatur.* Salzburg/Wien 1991. S. 162-178.

Sergooris, Gunther: *Peter Handke und die Sprache.* Bonn 1979.

Scharang, Michael: *Über Peter Handke.* Frankfurt am Main 1973.

Schärf, Christian: *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno.* Göttingen 1999.

---: „Essay“. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen.* Stuttgart 2009.

Schirmer, Andreas: *Peter-Handke-Wörterbuch. Prolegomena.* Wien 2007.

Schlaffer, Heinz: „Essay“. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft.* 3., neubearb. Aufl., Bd.1. Berlin 1997, S. 522-525.

Schmidt, Christoph: „Des Dichters Feuchtgebiete“, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/peter-handkes-versuch-ueber-den-stillen-ort-des-dichters-feuchtgebiete-1.1490816>. (Stand: 11.06.2014).

Schmid, Wilhelm: *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst. Die Frage nach dem Grund und die Neubegründung der Ethik bei Foucault*. Frankfurt am Main 1991.

Schmidt-Dengler, Wendelin: „Peter Handkes Klassizität“. In: *Informationen zur Deutschdidaktik* 25 (2001), 4, S. 38-44.

---: *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. Salzburg/Wien 1995.

Schneebeli, Robert (Hg. u. Übers.): *Satiren und Streitschriften*. Zürich 1993.

Schröder, Simone: „Henry, wo sind die Pilze? Über Peter Handkes ‚Versuch über den Pilznarren‘“. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=18676&ausgabe=201312. (Stand: 02.10.2015).

Schütz, Alfred/Luckmann, Thomas: *Strukturen der Lebenswelt*. Konstanz 2003.

Schweikle, Irmgard/Kauffmann, Kai: „Essay“. In: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart/Weimar 2007, S. 210-211.

Šklovskij, Viktor: „Kunst als Verfahren“. In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. 5. Aufl., München 1994, S. 3-35.

Soboczynski, Adam: „Ort und Örtchen Das Letzte soll das Erste sein: Peter Handke erkundet mit seinem ‚Versuch über den Stillen Ort‘ zu seinem 70. Ge-

burtstag die Toilette als Stätte der Erleuchtung. Und er streitet im Briefwechsel mit seinem Verleger Siegfried Unseld.“ <http://www.zeit.de/2012/50/Peter-Handke-Versuch-ueber-den-Stillen-Ort/seite-1> (Stand: 05.06.2014).

Spinner, Kaspar H.: *Zur Struktur des lyrischen Ichs*. Frankfurt am Main 1975.

Spörl, Uwe: *Basislexikon Literaturwissenschaft*. Paderborn 2004.

Strauß, Botho: *Paare, Passanten*. München/Wien 1981.

Struck, Lothar: „Von ‚Herrlichkeiten‘ und ‚Biestern‘. Peter Handkes *Versuch über den Pilznarren*“. <http://www.glanzundelend.de/Artikel/abc/h/handke-versuch-ueber-den-pilznarren.htm>. (Stand: 02.10.2015).

Stierstorfer, Klaus: „Linguistic turn“. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie, Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, vierte, aktu. u. erw. Aufl., S. 424-427.

Taureck, Bernhard: *Philosophie im 20. Jahrhundert*. Hamburg 1988.

Terhorst, Christel: *Peter Handke: Die Entstehung literarischen Ruhms. Die Bedeutung der literarischen Tageskritik für die Rezeption des frühen Peter Handke*. Frankfurt am Main/Bern 1990.

Tomaševskij, Boris A.: *Theorie der Literatur. Poetik*. Wiesbaden 1985.

Wagner, Karl: „Handke als Leser“. In: Ders.: *Weiter im Blues. Studien und Texte zu Peter Handke*. Bonn 2010, S. 191-205.

Wagner-Egelhaaf, Martina: *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*. Stuttgart 1989.

---: „Peter Handke“. In: Bernd Lutz/ Benedikt Jeßing (Hg.): *Metzler Lexikon Autoren*. Stuttgart/Weimar 2010. 4., akt. u. erw. Aufl., S. 279-281.

---: *Autobiographie*. 2., akt. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2005.

---: „Was ist Auto(r)fiktion?“ In: Ders. (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarisches Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld 2013.

Weber, Thomas: „Erfahrung“. In: Michael Opitz/Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*. Frankfurt am Main 2000, S. 230-258.

Weber, Max: *Die protestantische Ethik oder der Geist des Kapitalismus*. Herausgegeben u. eingeleitet v. Dirk Kaesler. 3. Aufl., München 2010.

Wahrig, Gerhard: *Deutsches Wörterbuch*. Neu hg. von Dr. Renate Wahrig-Burfeind, Gütersloh 1997.

Wang, Yuxia: „Peter Handkes Theatertheorie“. 王子霞: 彼得·汉特克 戏剧论略. In: *Kunst des Theaters 《戏剧艺术》* 2004(2): S. 12-19.

---: Der Rückblick auf das westliche postmoderne Theater. 王子霞: 西方后现代戏剧回眸. In: *《外国文学动态》*, 2002(1).

Weber, Christine: *Philosophien der Differenz zwischen Sprache und Schrift. Affinität und Divergenz im Denken Lyotards und Derridas*. Essen 2009.

Weber, Max: *Die protestantische Ethik oder der Geist des Kapitalismus*. Herausgegeben u. eingeleitet von Dirk Kaesler. 3. Aufl., München 2010.

Weber, Thomas: „Erfahrung“. In: Michael Opitz und Erdmut Wizisla (Hrsg.): *Benjamins Begriffe*. Frankfurt am Main 2000, S. 230-258.

Weimar, Klaus: „Wo und was ist der Erzähler?“. In: *Modern Language Notes* 109 (1994), S. 495-506.

--- (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3., neubearb. Aufl., Band I. Berlin 1997.

Weinzierl, Ulrich: „Peter Handke ehrt das Örtchen“. <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article109860001/Peter-Handke-ehrt-das-Oertchen.html>. (Stand: 27.08.2014).

Wellershoff, Irene: *Innen und Außen. Wahrnehmung und Vorstellung bei Alain Robbe-Grillet und Peter Handke*. München 1980.

Welsch, Wolfgang: *Zur Aktualität des ästhetischen Denkens*. In: Ders.: *Ästhetisches Denken*. Stuttgart 1990, S. 41-78.

Weninger, Robert: *Streitbare Literaten. Kontroversen und Ekklats in der deutschen Literatur von Adorno bis Walser*. München 2004.

Wirth, Uwe: „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, S. 9-60. In: Ders. (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2002.

Zaiser, Rainer: *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*. Tübingen 1995.

Zapf, Hubert: „Difféance/Différence“. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen - Grundbegriffe*, vierte, akt. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2008.

Zima, Peter V.: *Essay/Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne*. Würzburg 2012.

Ziolkowski, Theodore: „James Joyces Epiphanie und die Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (35) 4, S. 594 – S. 616.

Zipfel, Frank: „Autofiktion“. In: Dieter Lamping u.a. (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart 2009. S. 31-36.

Zubiate, Jean-Pierre: „Essai et poésie au XX“. In: P. Glaudes. (Hg.): *L'Essai: métamorphoses d'un genre*. Toulouse 2002.

Zwierlein, Eduard: „Zur Anthropologie der Scham bei Max Scheler“. In: Michaela Bauks/Martin F. Meyer (Hg.): *Zur Kulturgeschichte der Scham*. Hamburg 2011, S. 157-176.