

Christian Luckscheiter  
Ortsschriften Peter Handkes

*Christian Luckscheiter*, geboren in Freiburg; Studium der Germanistik, Musikwissenschaft und Geschichte in Köln, Prag und Berlin, der Europawissenschaften in Frankfurt/Oder. Von 2006 bis 2010 Mitarbeiter am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin.

Christian Luckscheiter

# Ortsschriften Peter Handkes

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dieser Veröffentlichung zugrundeliegende Forschungsvorhaben wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG0712 gefördert.

#### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

D 83

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

Copyright © 2012, Kulturverlag Kadmos Berlin.

Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: [www.kv-kadmos.com](http://www.kv-kadmos.com)

Umschlaggestaltung: Kaleidogramm

Umschlagabbildung: Verwendung eines Fotos (»Bombentrichterfeld«)  
von [archaeoflug.de](http://archaeoflug.de)

Gestaltung und Satz: Readymade, Berlin

Druck: Booksfactory

Printed in EU

ISBN (10) 3-86599-177-7

ISBN (13) 978-3-86599-177-5

*Für Gundi*

*Für Gisela und Harald*



# Inhalt

Vorwort.....	11
--------------	----

## Arbeit am Ort (I): Frieden und Krieg

I	Friedenserszählungen in Todesstreifen.....	21
	1. Ceüta.....	21
	a) <i>Don Juan (erzählt von ihm selbst):</i> Begehren am Stacheldraht.....	21
	b) Festung Europa.....	23
	c) Das Skandalöse einer Friedenserszählung (1).....	26
	2. Berlin.....	27
	a) <i>Der Himmel über Berlin: Menschwerdung</i> auf dem Todesstreifen.....	27
	b) Der Todesstreifen.....	29
	c) Das Skandalöse einer Friedenserszählung (2).....	30
	3. Lyon.....	31
	a) <i>Noch einmal für Thukydides: Schwalbenkurven</i> um ein ehemaliges SS-Quartier.....	31
	b) <i>Un crime contre l'humanité</i> .....	32
	c) Das Skandalöse einer Friedenserszählung (3).....	32
II	Ortsschriften und Geschichte.....	34
	1. Der Vorwurf des Rückzugs aus der Geschichte.....	34
	2. Theorie der Topographie.....	36
	3. Literatur als eine <i>andere</i> Geschichte.....	42
	a) Der Schrei der Kinder von Izieu.....	42
	b) Zwischenszene: <i>Der Himmel über Berlin (revisited)</i> .....	43
	c) Der Konflikt zwischen Epos und Geschichte.....	45

III	Kippbilder: Frieden / Krieg	48
1.	Das Nachleben der NS-Zeit, Kriegsspuren	48
a)	Der Bunker an der Mur	48
b)	Das Lied eines Juden	51
c)	Die Erstarrung des Völkermörder-Nachkommen Valentin Sorger	54
d)	Das Zeichen der Schwermut	62
e)	Bomben, Bomber, Bombenrichter	65
2.	Verheerungen	71
a)	Das Kippen der Natur	71
b)	Das Kippen der Himmelslicht spiegelnden Pfützen	74
c)	Das Kippen der Literatur	76
	<i>Das »Reich der Literatur«: ein Bombenrichter</i>	76
	<i>Die epische Figur als Schreibbegründung: verloren zwischen Bombenrichtern</i>	76
	<i>Der Schriftsteller: hakenkreuzgezeichnet</i>	81
IV	Exorzismusversuche	83
1.	Die Kunst des friedensstiftenden Gehens	83
a)	Auf dem Mont Valérien	84
b)	In Berlin	85
c)	Über Bombenrichter	88
d)	In Deutschland	91
2.	Die Kunst des friedensstiftenden Lesens	95
3.	Die friedensstiftende Kunst der Natur	97
	<i>Schnee</i>	99
	<i>Pilze</i>	101
V	»Jetzt erst recht«: Verstärkung des Grauens durch Kontrast	103
1.	Schimären	103
2.	Die »Unbarmherzigkeit« der Natur	109
	<i>Lyon</i>	113
	<i>Srebrenica</i>	114
3.	Das treffende Detail	117
VI	Die Unvereinbarkeit von Orten	128
1.	Der schwermütige Doktor	128
2.	»Atemwende« und »Angstlandschaft«	132
3.	Die Fleischerhaken in der Sprachreinigung	137



Zwischenresümee	141
-----------------	-----

Arbeit am Ort (II):  
Das Lokale und das Globale

I	Mobilitäten, Immobilitäten	151
	1. Das Double (I)	151
	2. »Theorie« der Globalisierung	155
	a) Der Begriff »Globalisierung«	155
	b) Historische Einbettung. Globalisierung als Epoche	159
	3. Der ortsansässige Erzähler und seine nomadisierenden ›Helden‹	163
	a) Doubles (II)	163
	b) Zwischen Immobilität und Mobilität.	167
	<i>Der Erzähler</i>	167
	<i>Die Helden</i>	170
	4. Entortungshymnen, Verortungssehnsüchte	172
II	Die »Zwickelwelt«	178
	1. Die Handlungsorte der Zwickelwelt	179
	a) Die Ausgangsorte der Handlungen	179
	<i>Die Niemandsbucht</i>	179
	<i>Taxham</i>	184
	<i>Die Flusshafenstadt</i>	186
	b) Unterwegsstationen, Zwischenorte	188
	<i>Santa Fe</i>	189
	<i>Nuevo Bazar</i>	190
	<i>Polvereda</i>	195
	<i>Pedrada</i>	197
	c) Enklaven	197
	<i>Der tote Winkel</i>	198
	<i>Die Pedrada-und-Hondareda-Region</i>	200
	2. Verortungen im Ortslosen	202
	a) Bilder	203
	b) Ortshandlungen in der Zwickelwelt.	206
	<i>Gehen (und schreiben)</i>	206
	<i>Zusammenleben</i>	209
	3. Kunst des Handelns	212

III Das Ende der Utopie.....	217
1. Nomaden, Vagabunden, Staatenlose.....	217
2. Hondareda: zwischen Idylle und Kriegsschauplatz ..	227
3. Fehlende Dauer: die Fragilität der Verortungen.....	234
Zusammenfassung .....	238
Dank .....	241
Siglen.....	243
Literaturverzeichnis .....	245
Primärliteratur .....	245
Sekundärliteratur .....	248
Weitere Literatur .....	253

# Vorwort

In Peter Handkes 1998 erschienenen Aufzeichnungen *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982–1987)* steht folgender, mit dem Datum »18. August 1984« versehener Eintrag: »Als ich erstmals in meinem Leben einen Ort ausfindig machte – die unterirdischen ehemaligen Bunker, versteckt im hohen Gras und Gebüsch, an der Mur südlich von Graz im Mai 1963 –, entstand meine erste Erzählung«. <sup>1</sup> An dieser Stelle werden Ort und Literatur direkt miteinander in Beziehung gesetzt: Ein Ort wird hier zur Voraussetzung für die Literatur.

Es ist zwar bekannt, dass Orte in Handkes Texten eine Rolle spielen – das zeigen einige ihrer Titel bereits an, fällt auch schon bei ersten Lektüren auf, da viele Protagonisten auf der Suche nach Verortung sind, nach Orten, die ihnen ein Leben ermöglichen könnten. Sie sind zum Beispiel Geologen, die eine Abhandlung über Räume schreiben wollen wie Valentin Sorger in *Langsame Heimkehr*, oder ausgewiesene »Schwellenkundler« wie Andreas Loser in *Der Chinese des Schmerzes*. Außerdem bezeichnete sich Handke 1986 in *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen* – dem berühmten Gespräch mit Herbert Gamber – selbst als »Orts-Schriftsteller«, dessen »Ausgangspunkt [...] nie eine Geschichte oder ein Ereignis, ein Vorfall, sondern immer ein Ort« <sup>2</sup> sei.

Trotz dieser bekannten Ausrichtung auf Orte gibt es auf dem Feld der Handke-Forschungsliteratur jedoch bisher – außer Aufsätzen zu ausgewählten Orten wie »Vorstadt«, »Grenze«,

<sup>1</sup> Handke: *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982–1987)*, S. 205.

<sup>2</sup> Handke: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, S. 19.

»Peripherie« oder »Schwelle«<sup>3</sup> – keine Abhandlung, die systematisch die Orte in Handkes Gesamtwerk behandelt.<sup>4</sup> Außerdem fehlt, selbst wenn der Begriff »Topographie« einmal fallen sollte, jeglicher Hinweis auf die kulturwissenschaftlichen Forschungen zur Topographie.<sup>5</sup>

Diese Forschungslücke fällt insofern besonders auf, als in den Kulturwissenschaften beziehungsweise den kulturwissenschaftlich ausgerichteten Philologien seit knapp zwei Jahrzehnten eine topographische Wende zu verzeichnen ist.<sup>6</sup> Fragt man in ihrem Rahmen nach der Bedeutung von Topographien für einzelne Schriftsteller, nach der Bedeutung von Orten in der Literatur, geht es dabei nicht nur um ihre spezifischen Ortsbeschreibungen, sondern auch, da der »topographical turn« insbesondere eine *graphische* Wende ist, um die Zusammenhänge von Ort und Schrift, um (Schrift-)Spuren, die an Orte gebunden, an Orten aufzufinden und zu entziffern sind. Insoweit die kulturwissenschaftlich-philologische Topographieforschung an Walter Benjamin anknüpft,

3 Vgl. z. B. Alker: *Entronnensein*; Bossinade: *Moderne Textpoetik*; Butzer: *Fehlende Trauer*; Gellhaus: »Über die Schwelle des Erzählens«; Halsall: »Phenomenology of the suburb«; Parry: *Peter Handke's Landscapes of Discourse*; Parry: »Der Prophet der Randbezirke«; Todtenhaupt: »Die Überwindung von Grenzen, Schwellen, Übergängen«; Voss: *Dialektik der Grenze*; Wagner: »I'm Not Like Everybody Else«; Wagner/Amann/Hafner (Hg.): *Peter Handke. Poesie der Ränder*.

4 Carsten Rohde geht in seiner bei *Langsame Heimkehr* (1979) einsetzenden, chronologisch und in Blöcken angeordneten Studie *Träumen und Gehen*, die sich dem »geopoetischen turn« in Handkes Erzählen verschreibt, weder auf den Werkkontext noch auf die Topographie-Forschung ein.

5 Vgl. z. B. Koepnick: »Negotiating Popular Culture: Wenders, Handke and the Topographies of Cultural Studies«. Eine Ausnahme ist Bettina Grubers Text »All-Ort«, in dem Gruber die Beobachtung macht, dass in Handkes Werk »die Schilderung topographischer Gegebenheiten [...] seit den achtziger Jahren einen geradezu überwältigenden Raum« (S. 329) einnimmt. In der Folge zeichnet sie Ort- und Landschaften verschiedener Bücher Handkes nach, um die These aufzustellen, dass Handkes Topographien »die Moderne in ihrer greifbarsten Gestalt« seien: »nahezu alle Raumwahrnehmung verknüpft sich hier mit moderner (Verkehrs)technik und ihren Folgen. Zentren verschwinden, bzw. verlieren an Wertigkeit, Differenzen, seien es räumliche Abstände, ethnische oder sprachliche Unterschiede, lösen sich auf« (S. 345).

6 Vgl. Weigel: »Zum topographical turn«.

versucht sie, Orte als Schauplätze des Gedächtnisses zu lesen; als Schauplätze, in die die Geschichte hineingewandert ist.<sup>7</sup>

Vor diesem Hintergrund ist an der eingangs zitierten Stelle aus *Am Felsfenster morgens* von entscheidender Bedeutung, dass der Ort, der Peter Handkes erste Erzählung ermöglichte – nämlich *Über den Tod eines Fremden* von 1963 –, ein Kriegsort ist: unterirdische ehemalige Bunker. Es ist also nicht irgendein Ort, der das Schreiben beginnen lässt, sondern ein Ort, an dem Krieg stattgefunden und Spuren hinterlassen hat.

Nun ist zwar ebenfalls bekannt, dass in Handkes Erzählwelten Krieg und Gewalt gegenwärtig sind.<sup>8</sup> Überall, schreibt beispielsweise Joachim Beug bereits 1982, stoße Handke auf Spuren von Krieg, Zerstörung und Tod.<sup>9</sup> Peter Strasser macht 1990 einen »zutiefst zweideutige[n], ja panische[n] Hintergrund« bei Handkes »Weltzuversichtswillen« aus und stellt fest, dass es in dessen Büchern »kein Bild vom Paradies« gebe, das nicht schon »vexierbildartig die Hölle« in sich trage.<sup>10</sup> In seiner Begrüßungsrede zur Verleihung der Ehrendoktorwürde an Peter Handke durch die Universität Salzburg im Jahr 2003 weitete Heinrich Schmidinger diese Beurteilungen zu der Behauptung aus, dass für Handkes Literatur von Anfang an der Krieg und die gegenwärtigen strategischen Geopolitiken das Gegenüber und die gefährlichste Herausforderung darstellen würden.<sup>11</sup>

Bisher blieb es jedoch lediglich bei den genannten Feststellungen. Peter Strasser zeigt die Vexierbilder nicht auf, Joachim Beug,

7 Vgl. Weigel: *Entstellte Ähnlichkeit*, S. 15.

8 Vgl. dazu u. a. Barry: »Nazi signs«; Barthélémy: *Partir pour nulle part*; Dusini: »Noch einmal für Handke«, S. 95; Hennig: *Intertextualität als ethische Dimension*; Huber: *Versuch einer Ankunft*.

9 Vgl. Beug: »Annäherungsversuche«, S. 206. Vgl. zu diesem Thema auch u. a. Gottwald: »Moderne, Spätmoderne oder Postmoderne?«, S. 196; des weiteren Hamm: »Der Geschichtsschreiber der Gegengeschichte oder Die Zurücknahme des Urteils«, S. 18; Hoffmann: *Konfigurationen des Erhabenen*, S. 72; Kappes: *Schreibgebärden*, S. 78, S. 166 und S. 227; Rohde: »*Träumen und Gehen*«, S. 28, S. 67 und S. 113; Tabah: »Landschaft als Utopie?«, S. 28f.; Voss: *Dialektik der Grenze*, S. 198; Zschachlitz: »Der Mythos des Polyphem«, S. 433.

10 Strasser: *Der Freudienstoff*, S. 7 und S. 62.

11 Vgl. Schmidinger: »Literarische Wissenschaft – denkendes Erzählen«, S. 11.

Herwig Gottwald oder Heinrich Schmidinger belassen es bei ihren Hinweisen. Vor allem gehen sie nicht auf die diesbezüglich besondere Bedeutung der Orte ein.

Hier ist der Einsatzort dieses Buchs. Es untersucht erstmals ausführlich vor dem Hintergrund des »topographical turn« in den kulturwissenschaftlich geöffneten Philologien, auf welche Weise Krieg und Entwicklungen der unmittelbaren Gegenwart, die unter dem Begriff »Globalisierung« zusammengefasst werden können, in Handkes Schriften und an ihren Orten auftreten und sich manifestieren. *Ortsschriften Peter Handkes* interpretiert dabei, ebenfalls zum ersten Mal, das literarische Werk Handkes von 1963 bis heute als Gesamtkorpus. In der Berücksichtigung des Werkkontexts als bedeutungskonstitutiv lassen sich bisher vernachlässigte, spezifische Ortsstrukturen und insbesondere scheinbar nebensächliche Ortsdetails herausarbeiten, die von den Texten wiederholt, variiert und weiterentwickelt werden und gleichsam das Gerüst der Literatur bilden. Den Aufsätzen der Handke-Forschung zu einzelnen Orten wird somit eine systematische Abhandlung der Orte im Paradigma der Topographie zur Seite gestellt.

Die Lektüre faltet sich in zwei voneinander sowohl getrennten als auch miteinander verbundenen Teilen aus:

Teil I verortet Handkes Arbeit am Ort zwischen Frieden und Krieg. Ausgehend von drei Orten in Handkes Werk – Ceuta, Berlin und Lyon – in Kapitel I, begründet Kapitel II, nach einer ausführlicheren Darstellung der kulturwissenschaftlichen Theorie der Topographie, die titelgebende Figur der Ortsschriften. Es wird gezeigt, dass Handkes Literatur reale Topographien nicht möglichst genau abzubilden, sondern andere Topographien zu konstruieren, der außerliterarischen Wirklichkeit spezifisch literarische Ortserzählungen entgegenzusetzen versucht. Diese folgen einem von vorneherein als illusionär ausgewiesenen Programm, eine friedvolle Gegengeschichte zur desaströsen zu schreiben, verstanden als Wirklichkeit der Literatur, deren ethische Aufgabe es sein soll, die Geschichte der Gewalt auszusetzen. Dieses Programm bleibt illusionär, weil die literarische Darstellung von Orten ihre realgeschichtliche Dimension nie vollständig abschneiden kann. Der Versuch, ein Friedensepos, eine andere Geschichte

ohne Gewalt und ohne Zerstörung zu schreiben, ist immer wieder zum Scheitern verurteilt, da er ständig mit der Gewalt insbesondere der Geschichte des 20. Jahrhunderts in Konflikt gerät. Während es in Kapitel I noch um Friedenserzählungen geht, die sich selbst in Todesstreifen vom Tod nicht tangieren lassen, konfrontiert Kapitel III mit Schauplätzen, in die der Krieg und die NS-Zeit hineingewandert sind beziehungsweise immer wieder hineinbrechen. Es stellt dar, wie der Lektüre des Handkeschen Gesamtwerks auch der idealste Ort für eine Friedenserzählung, für eine gefälschte Gegengeschichte, zu einem von der Geschichte des Kriegs gezeichneten Ort umkippen kann, dass und auf welche Weise Handkes Ortsschriften nachhaltig und folgenreich durch die Geschichte, vor allem durch die Geschichte des Nationalsozialismus, geprägt sind. Die darauf folgenden beiden Kapitel gehen der in Handkes Epopöe *Versuch des Exorzismus der einen Geschichte durch eine andere* (1990) veranschaulichten Poetologie nach, genau jene Orte aufzusuchen, an denen die Geschichte tiefe Spuren der Gewalt hinterlassen hat, um sie zu befrieden, zugleich aber auch ihre Schrecken verstärkt in Erinnerung zu rufen. Kapitel IV stellt die episodischen Befriedungsversuche dar, die jedoch stets von Störung und Abbruch bedroht sind, Kapitel V die spezifische Weise, mit der in Handkes Literatur der stete Stachel der Geschichte präsentiert und durch Kontraste verschärft wird. Diese Poetologie stellt das Unterkapitel 3 von Kapitel V in den Kontext der Nachkriegsliteratur. Handkes Ortsschriften werden hierbei als wichtiger Beitrag zur Diskussion der Möglichkeit eines Schreibens nach dem Zivilisationsbruch der Vernichtung der Juden untersucht. Den ersten Teil abschließend, problematisiert Kapitel VI Stellen, an denen die Poetologie trotz ihres katastrophischen Hintergrunds ihr Maß zu verlieren droht. Sie verursacht an einigen Stellen Ortszusammenführungen, die unvereinbar sind.

Teil II verortet die Ortsschriften Handkes, Handkes Arbeit am Ort, zwischen dem Lokalen und dem Globalen. Am Ausgangspunkt steht dabei die Frage, auf welche Weise die ausgewählte Literatur Globalisierung reflektiert beziehungsweise imaginiert, womit auch die Frage nach Handkes Aktualität thematisiert wird. Handkes Ortsschriften beschreiben seit *Mein Jahr in der Nie-*

*mandsbucht* (1994) unter anderem Veränderungen überkommener räumlicher Ordnungen, Orientierungsverluste, Wandlungen von Lebenswelten, Formen von Internationalität und Hybridität, Versuche des Zusammenlebens von Fremden. Kapitel I zeigt, nachdem in einem ersten Schritt das Lokale und das Globale im Rahmen von Globalisierungsdiskursen problematisiert wird, die Positionen der Protagonisten der Romane seit 1994 im Raum von de- und relokalisierenden Mobilitäten und Immobilitäten. Ab *Mein Jahr in der Niemandsbucht* ist das reisende, ortssuchende »ich« der früheren Handke-Bücher von einer Person der Handlung zum Erzähler geworden, womit der Platz des »Helden« für Personen frei wurde, die sich vom »ich« unterscheiden: Es ist ein auf allen Kontinenten der Welt nomadisierendes Personal, das für die jeweiligen, lokal relativ fixierten Erzähler Globales vor Ort bringt. Beiden Gruppen, sowohl den Global-Mobilen als auch den Lokal-Immobilien, fehlt dabei eine eindeutige Position gegenüber denjenigen Ortsveränderungen, die die Penetrationen des Globalen verursachen. Sie sind in gleicher Weise zwischen Entortungseuphorien und Verortungssehnsüchten hin- und hergerissen. Kapitel II 1. untersucht ausführlich die Orte ihrer Handlungen, die durch verschieden gewichtete Durchdringungen des Globalen und Lokalen, vor allem jedoch von Verdrängungen des Lokalen durch das Globale gekennzeichnet sind. Spezifische Formen und Praktiken, mit deren Hilfe sich die Protagonisten angesichts tiefgreifender Ortsveränderungen dennoch zu orientieren und im Ortslosen zu verorten suchen, werden in Kapitel II 2. vorgestellt; diese Ortshandlungen werden in Unterkapitel 3 nochmals mit der Frage reformuliert, inwiefern sie als Kunst des Handelns im Sinne Michel de Certeaus, also als subversive Wiederaneignung von Orten und als Therapeutik sozialer, durch globale Umstrukturierungen beschädigter Beziehungen gelesen werden können. In Kapitel III steht vor allem der Ort Hondareda im Mittelpunkt, eine Zwischenstation auf der Reise der Heldin des Romans *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* (2002), mit dem eine Utopie friedlichen transkulturellen Zusammenlebens von Einwanderern aus Afrika, Asien und Lateinamerika imaginiert wird. Zunächst konfrontiert Kapitel III Handkes Ortsschriften jedoch mit der Kritik, die Unterscheidung



von freiwilliger und erzwungener Mobilität zu missachten und Figuren wie den Staatenlosen, den Vagabunden oder den Nomaden verharmlosend zu idyllisieren. An dieser Stelle werden Teil II und Teil I miteinander verknüpft, insofern auch die auf zehn Kapitel verteilte Hondareda-Episode des *Bildverlusts* im Rahmen des in Teil I dargelegten, stets kippenden Friedensprogramms lesbar ist. So wie in Handkes Werk auch der idealste Ort für eine Friedenserzählung stets zu einem von Krieg gezeichneten Ort umkippen kann, unterliegt seine Geopoetik hier ihrem Gegenüber, der strategischen Geopolitik.



Arbeit am Ort (I)  
Frieden und Krieg

»Mitten im Frieden sind wir im Krieg.«  
*(Zurüstungen für die Unsterblichkeit)*



# I

## Friedens Erzählungen in Todesstreifen

### 1. Ceüta

#### a) *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*<sup>1</sup>: Begehren am Stacheldraht

Tief in das Plateau der Ile de France eingeschnitten, nahe den Überresten von Port-Royal-des-Champs, liegt ein leicht verwilderter Garten, in dessen Erdreich sich eines Maientages eine Art von Speer oder Lanze bohrt. Diesem Geschoß, in Wirklichkeit ein vorne leicht zugespitzter Haselstock, folgt, über die ein wenig abgebröckelte Stelle der bejahrten Gartenmauer stürzend, Don Juan. Der Garten, in dem er landet, gehört zur Gaststätte eines Kochs und Lesers, der der Ich-Erzähler in Peter Handkes Novelle *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* (2004) ist, der vor allem aber, wie es die Klammer des Buchtitels nicht anders zulässt, Zuhörer und Aufschreiber der Erzählungen Don Juans sein wird. Don Juan also ist der Erzähler im oralen Sinn, aufgeschrieben wird das Erzählte von einem, oder vielmehr: seinem Zuhörer; wobei Don Juan die Erzählung bereits in der dritten Person hält – so ›mundgerecht‹ kommt sie dem lesenden und zuhörenden Koch jedenfalls beim Schreiben in den Sinn.

Noch am Abend seines Ankunftstages beginnt Juan mit der Erzählung, wobei er nicht die Geschichte seines ganzen Lebens, sondern einzig die vergangenen sieben Tage seines Lebens erzählt. Jeden dieser Tage verbrachte er an einem anderen Ort der

<sup>1</sup> Vgl. Handke: *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, v. a. S. 7–13; die Ceüta-Passage: S. 107–124. Dieses Buch wird in Folgendem unter der Sigle »DJ« direkt im Text zitiert.

Welt, an Orten in Europa, Asien und Afrika. Seine Erzählung verbindet dabei jeden Tag mit einem bestimmten Ort, und jeder Tag und jeder Ort ist wiederum mit einer bestimmten Frau des jeweiligen Ortes verbunden, mithin mit einer Liebes- oder Begehrensgeschichte.

Auf seinen Fluchten vor dem Begehren der Anderen, seinen Abenteuerwegen zwischen Moskau, Tiflis, Damaskus und Bergen, kommt Don Juan auch in die Enklave von Ceüta. Ceüta ist der Ort des dritten Tages der Woche, die er erzählt, und ihm dabei bloße Station auf seiner Nordafrikaroute. Während er sich hinter der dortigen Zitadelle ergeht, begegnet er, »fernab von gleichwelcher Menschenveranstaltung« (DJ 109), einer Frau. Sie

war von vornherein da, irgendwo vor dem verminten und mit mehreren Stacheldrähten durchzogenen Grenzstreifen, welcher trotzdem nicht verhinderte, daß sich die Völker der umliegenden marokkanischen und weiter mauretanischen Wüsten über das von Spanien behauptete Ceüta in das verheißene Europa jenseits des Mittelmeers zu schmuggeln versuchten. (DJ 109f.)

Die Frau, hochschwanger, geht Don Juan nach und bewirft ihn zeitweise mit leeren Schneckenhäusern. Als sie dann einmal verschwunden scheint, legt sich Juan auf die Erde und schläft ein. Beim Aufwachen sieht er sie in seiner Nähe im heftig aufblakenden Leuchtfeuer der Grenze. Sie zieht gehend Kreise um ihn, die enger werden, bis sie schließlich ihr Kleid rafft und immer wieder über den weiterhin auf dem Boden liegenden Don Juan steigt.

Etwas später trifft er in einer Bar an der Fährstation nach Algeciras eine andere Frau, mit der sein Diener angebandelt hat. Sie erzählt, dass sie einmal die Schönheitskönigin der Enklave Ceüta gewesen und mittlerweile eine Streunerin und Eroberin sei. Noch in der Bar nimmt sie sich einen dritten Mann vor und befiehlt ihm an ihren Tisch.

Sie sagte ihm laut und für jeden im Raum verständlich einen bestimmten Ort und eine eher ungefähre Zeit an, dort und dort, am Abend des Tages. Er [dieser dritte Mann] hatte zwar schon das Ticket für die bevorstehende Überfahrt nach Europa, würde diese aber verschieben, oder – das war ihm sofort anzusehen – sie überhaupt bleiben lassen. (DJ 116f.)

Von der Frau verlassen, gehen Don Juan und sein Diener an Bord einer Fähre nach Europa und sichern sich die besten Plätze. Ceüta bereits in entrückender nordafrikanischer Ferne, freut sich Juan schon »auf das nächste Land und die Folgefrau« (DJ 121). Er bemerkt die über den Meeresarm aus- oder einwandernden Pappelsamenschwärme und die dicken Maihagelgeschosse, die die Pappelsamen senkrecht kreuzen, »bei deren Einschlägen im Wasser von den Wellen rund um das Fährschiff Myriaden spitzer kleiner Fontänen aufschossen«. (DJ 120)

Ansonsten erzählt er noch von seiner Begegnung mit dem Vater der hochschwangeren Frau, neben dem er am Abend des Ceüta-Tags

stundenlang einvernehmlich zusammengesessen hatte, gemeinsam hinab auf das Meer blickend, und beim sporadischen Dialog einer dem anderen jeweils im rechten Moment das Wort aus dem Mund nehmend, als zwei Langvertraute – und jenes Vertrautsein hieß wiederum, von der Seite des Vaters her, Vertrauen, unzerstörbares (DJ 122);

Don Juan erzählt des weiteren von einem Kino, in dem er eine Verfilmung der *Odyssee* angeschaut hatte; von der einsamen Bar am Finisterre der Enklave, dessen Inhaber einmal Mister Universum gewesen war; von dem noch um Mitternacht geöffneten, winzigen Kiosk voller Bücher am »Platz der Jungfrau von Afrika«; von einem drohenden Krieg; und von einem Krebskranken, »mit dem ausgefallenen Haar« (DJ 124), auf der Fähre. Mehr erfährt der Leser und die Leserin von Ceüta nicht, Übergangslos ist Don Juan dann in Norwegen und bei der nächsten Frau.

## b) Festung Europa

Ceuta ist, gemeinsam mit Melilla, eine spanische Exklave in Nordafrika und als einer derjenigen Orte bekannt, an dem sich die Europäische Union als eine sich nach außen hin dicht abriegelnde Festung verrät. In Ceuta steht seit 1999 ein acht Kilometer langer, hochgesicherter Grenzwall, der Spanien und die EU vor Immigranten aus Afrika schützen soll. Der Wall besteht aus Doppelzäunen, bewehrt mit Stacheldraht, Überwachungskameras und Bewegungsmeldern; seit 2005 sind die Zäune um etwa das

Doppelte auf mehr als sechs Meter erhöht worden, außerdem wurde die Grenze mit einer weiteren Sperre aus einem drei Meter breiten Drahtlabyrinth versehen, ebenfalls ausgestattet mit Infrarotkameras und elektronischen Sensoren. An den Drähten und Zäunen haben sich beim Versuch, sie zu überklettern, bisher mehrere Tausend Menschen zum Teil schwer verletzt. Als im September 2005 einige Tausend Flüchtlinge die Grenzanlage stürmten, um nach Europa hineinzukommen, sind sieben Menschen von marokkanischem Militär erschossen worden. Mehr als Tausend Menschen, die es nicht über die Zäune geschafft hatten, wurden – mit Handschellen aneinandergekettet – in Bussen an die algerische Grenze gebracht und ohne Verpflegung mitten in der Wüste ausgesetzt. Viele von ihnen verdursteten.

*Don Juan (erzählt von ihm selbst)* erschien in der ersten Auflage bereits im Jahr 2004, also ein paar Monate vor diesem besonders schweren Grenzkonflikt in Ceuta. Aber dass Ceuta ein Ort ist, an dem »sehr kontrastreiche und konfliktrträgliche Dimensionen des Zusammenlebens der Menschen«<sup>2</sup> bestehen, war auch schon lange vorher bekannt. Ceuta gilt in Spanien seit Jahrzehnten u. a. als »anderer Planet«, auf dem offen Rassismus und Gewalt herrschen;<sup>3</sup> es ist ein Ort, an dem sich Korruption, Drogen- und Menschenhandel, Terrorismus<sup>4</sup> und endlose Flüchtlingsströme treffen. Seit den 1990er Jahren landen an der Grenzanlage von Ceuta Zehntausende Menschen aus Afrika und Asien, die auf monate- bis jahrelangen Trecks durch die Wüsten und über die Meere ihr Leben riskieren, die nur noch das, was sie auf der Haut tragen, und ein einziges Ziel haben: nach Europa hineinzukommen. Um die Stadt herum lagern Tausende, die sich keine Bootsüberfahrt, keinen falschen Pass und keine Schlepper leisten können. Die marokkanische Regierung schätzt, dass in ganz Marokko 50 000 Afrikaner aus den Ländern südlich der Sahara auf eine Möglichkeit warten, die Grenze zu überqueren.<sup>5</sup>

2 Meyer: *Die Städte der vier Kulturen*, S. 1.

3 Vgl. Meyer: *Die Städte der vier Kulturen*, S. 7.

4 Zum Beispiel kamen die meisten der Attentäter des 11. März 2004 von Madrid aus Tanger und Ceuta.

5 Vgl. Milborn: *Gestürmte Festung Europa*, S. 18.



Gleichzeitig besteht um Ceuta ein politisch-territorialer Konflikt zwischen Marokko und Spanien. Ceuta wurde 1415 von den Portugiesen besetzt und ist seit 1580 im Zuge der Personalunion von Portugal und Spanien spanisch. Es ist also seither ein spanischer Ort (mit Autonomie-Status seit 1995) in Afrika, wo heute zu einem großen Teil jedoch Menschen marokkanischer Abstammung wohnen; 25% der rund 80 000 Einwohner sind sogar Marokkaner ohne spanische Staatsbürgerschaft. Marokko erkennt den Status der Exklave als spanisches Territorium nicht an. Seit der Unabhängigkeit 1956 gibt es Rückgabeforderungen. Für Marokko sind Melilla und Ceuta »besetzte Städte«, ist die territoriale spanische Präsenz eine »anachronistisch-koloniale Provokation«.<sup>6</sup> Über eine Insel in der Nähe von Ceuta, der Isla del Perejil, wäre es aus diesem Grund im Jahr 2002 fast zu einem Krieg gekommen.<sup>7</sup>

Des weiteren hatte Ceuta jahrhundertlang eine wichtige strategische Bedeutung als militärische Bastion, vor allem – im Zusammenhang mit der Reconquista – zur Verteidigung des Christentums vor dem Islam. Heute leben in der Stadt Christen, Muslime, Juden und Hindus. Bereits dieses Zusammenleben der Einwohner untereinander ist sehr konfliktgeladen. Die soziale Ungleichheit zwischen den Gruppen ist hoch; zudem dominiert weite Teile der christlich-spanischen Bevölkerung Ceutas eine antimuslimisch-antimaghrebische Einstellung.<sup>8</sup> Es ist eine ebenso »stark ausgeprägte räumliche Segregation

6 Meyer: *Die Städte der vier Kulturen*, S. 4.

7 Immerhin ging dieser Fast-Krieg zwischen Marokko und Spanien als sogenannter »Petersilienkrieg« um die *Isla del Perejil*, die »Petersilieninsel«, in die Geschichte ein, als Marokko die Insel 2002 zeitweilig besetzt hatte. – Diese Insel wird im übrigen auch die »Deutsche Insel« genannt, weil hier Erwin Rommel eine Geschützatterie aufstellen durfte; ein Dank Francisco Francos, der den Spanischen Bürgerkrieg in Spanisch-Marokko begonnen hatte, aber nur mit Hilfe der Deutschen nach Europa übersetzen konnte (vgl. Schwelien: »Wer ist Samuel Same?«); der Militäraufstand der spanischen nationalistischen Kräfte am 13. Juli 1936, der zum Spanischen Bürgerkrieg führen sollte, begann in Melilla und erfasste am selben Tag auch Ceuta.

8 Vgl. hierzu auch Bouharras: *Festung Europa und Maghrebische Migration*, S. 11 und das Kapitel 5, S. 73–92.

zwischen Muslimen und Christen«<sup>9</sup> wie marginale Stellung der Mehrheit der Muslime zu beobachten.

Im Ort Ceuta treffen sich mithin, wie in einem Brennglas, drei zentrale Konflikte der Gegenwart: der Konflikt zwischen Arm und Reich bzw. Süd und Nord, der Konflikt zwischen Ex-Kolonie und Ex-Kolonialmacht und der Konflikt zwischen Christen und Muslimen.

### c) Das Skandalöse einer Friedenserzählung (1)

Ceuta, dessen geopolitische Situation grob skizziert wurde, wählt Handke als Schauplatz für eine Erzählung, in der die Orte nicht viel mehr als eine Kulisse für eine Neuadaption des Don Juan-Stoffes, die aber »die endgültige und wahre Geschichte Don Juans« (DJ 159) darstellen soll, abgeben. Die hochgesicherte Schengen-Grenze ist hier der Hintergrund für eine ein wenig abstrus anmutende Begegnung zwischen Don Juan und einer Frau aus Ceüta. Der Grenzstreifen, an dem es um Leben und Tod Zehntausender geht, soll sich »fernab von gleichwelcher Menschenveranstaltung« befinden; in dessen Nähe »ergeht« sich Juan. Das Verb für die Migranten heißt »sich schmuggeln«. Das Grenz-Leuchtfeuer, dazu installiert, illegale Einwanderer zu entdecken und das Terrain zu überwachen, erhellt hier den Kreis- und Überspringtanz einer hochschwangeren Frau. Der Besitzer eines Tickets nach Europa, für Millionen von Migranten ein kaum zu überbietender Schatz, ließe die Gültigkeit dieses Tickets für einen Abend mit der Ex-Schönheitskönigin verfallen. Das erste Treffen Don Juans mit einem Ceüta-Einwohner findet im idyllischen Einvernehmen statt und die Überfahrt nach Europa geschieht mit viel Gepäck auf den besten Fährplätzen.

Von den drei oben skizzierten zentralen Konflikten der Gegenwart, die sich in Ceuta gewaltsam manifestieren, ist in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* nichts zu lesen, sie werden hier auf eigentümliche Weise ausgeklammert. Eine ähnliche Diskrepanz zwischen realem und literarischem Ort wäre anhand der Stationen Tiflis und Damaskus aufzeigbar. So skandalös diese

<sup>9</sup> Meyer: *Die Städte der vier Kulturen*, S. 100.

Diskrepanz anmutet, so sehr scheint sie für Handkes Literatur charakteristisch zu sein. Diese These sei in Folgendem mit der Besichtigung von zwei weiteren Schauplätzen aus früheren Texten Handkes unterstützt:

## 2. Berlin

### a) *Der Himmel über Berlin*<sup>10</sup>: Menschwerdung auf dem Todesstreifen

Der Schutzwall der EU in Ceüta wird oft mit der Berliner Mauer verglichen. »Über solche Zäune hätten sich die Grenzschutztruppen der DDR gefreut. Der ›antifaschistische Schutzwall‹ des sozialistischen Regimes war ein krudes Bauwerk gegen die High-Tech-Anlagen in Ceuta und Melilla.«<sup>11</sup> Dieses krude Bauwerk ist einer der Schauplätze des Films *Der Himmel über Berlin* (1987), dessen Drehbuch von Wim Wenders und Peter Handke geschrieben wurde.

Im Film sehen und hören die Engel Cassiel und Damiel den Menschen in Berlin bei ihrem alltäglichen Leben und Denken zu. Der Anfang des vierten Akts des Films spielt am Wannsee, die Kamera zeigt Lichtreflexe auf dem und einen Baum im Wasser, außerdem Wellen, Gehölz, Schilf; und man hört Cassiels Stimme aus dem off:

Weißt du noch, wie wir zum ersten Mal hier waren?

DAMIELS STIMME: Die Geschichte hatte noch nicht angefangen. Wir ließen es Morgen und Abend werden und warteten ab, was kommen würde. Es brauchte lange, bis der Fluß sein Bett fand, bis das stehende Wasser ... überhaupt zu fließen begann. Urstromtal! Eines Tages, ich erinnere mich noch, hat hier der Gletscher gekalbt, und die Eisberge segelten nach Norden. Einmal trieb ein Baumstamm vorbei, noch grün, mit einem leeren Vogelnest. (HÜB 82)

<sup>10</sup> Vgl. *Der Himmel über Berlin. Ein Filmbuch von Wim Wenders und Peter Handke*. Dieses Buch wird in Folgendem unter der Sigle »HÜB« direkt im Text zitiert.

<sup>11</sup> Schwelien: »Die Einfalltore.«

Der Film wechselt an dieser Stelle die Szenerie und zeigt nun den Landwehrkanal auf Höhe der Lohmühlenbrücke. Im Laufe des weiteren Gesprächs gehen die beiden nun sichtbaren Engel am Kanal entlang und über die Lohmühlenbrücke auf die Kamera zu. Im Vordergrund bleiben sie stehen und schauen auf den Kanal. Im Hintergrund ist die Mauer zu sehen, die dicht am Kanalweg entlangführt.

CASSIELS STIMME: Eine Zeit später kämpften hier die zwei Hirsche zusammen. Danach die Wolke von Fliegen, und die Geweihe, wie Äste den Fluß hinab. Aufgerichtet hat sich immer wieder nur das Gras, wuchs über die Kadaver der Wildkatzen, der Wildschweine, der Büffel. Erinnerst du dich, wie eines Morgens ... aus der Savanne, die Stirn verklebt mit dem Gras, der Zweibeiner, unser lang erwartetes Ebenbild, trat, und wie sein erstes Wort ein Ausruf war? Hieß es ›Ach‹ oder ›Ah‹, oder ›Oh‹, oder war es einfach nur ein Stöhnen? Über diese Menschen haben wir endlich lachen können, zum ersten Mal, und von seinem Ausruf und vom Rufen seines Nachfolgers haben wir zu sprechen gelernt.

DAMIELS STIMME: Eine lange Geschichte! Die Sonne, die Blitze, der Donner oben am Himmel, und unten auf der Erde die Feuerstellen, die Luftsprünge, die Rundtänze, die Zeichen, die Schrift. (HüB 83)

In einer Szene des fünften Aktes geht Cassiel auf die Mauer zu. Die Kamera verlässt ihn und schwingt über die Mauer auf die andere Seite, ins »Niemandland« (HüB 124) hinein. Cassiel und Daniel spazieren gemeinsam auf dem Todesstreifen, im Hintergrund ist ein Wachturm mit zwei Volkspolizisten zu sehen. Daniel, der zum sterblichen Menschen werden möchte, weiht Cassiel in seine Pläne ein:

CASSIEL: Und?

DAMIEL: Ich werde in den Fluß steigen. [...] Hinein in die Furt der Zeit, die Furt des Todes! Herab von unserem Ausguck der Ungebohrenen. [...] Zuerst werde ich ein Bad nehmen. Dann lasse ich mich rasieren, möglichst von einem türkischen Barbier. Der wird mich massieren, bis zu den Fingerspitzen! Dann kaufe ich mir eine Zeitung und lese sie von den Schlagzeilen bis zum Horoskop. Am ersten Tag werde ich mich nur bedienen lassen. [...] Der Wirt im vollen Lokal wird mir sofort einen freien Tisch finden. Auf der Straße wird ein Dienstwagen vor mir halten, und der Bürgermeister wird mich ein Stück mitnehmen.

CASSIEL: Jaaah!!

DAMIEL: Jedem werde ich bekannt vorkommen, und niemandem verdächtig. Kein Wort werde ich sprechen und jede Sprache verstehen. Das wird mein erster Tag sein. (HüB 125)

Daraufhin scheint Damiels Haut einen Hauch von Farbe anzunehmen, Cassiel schaut ihn erschrocken an, blickt hinunter und sieht auf dem »frisch geharkten Boden Damiels Fußspuren« (HüB 125). Die Volkspolizisten bemerken nichts von dieser Szene, Cassiel nimmt Damiel auf seine Arme und trägt ihn zur Mauer, die die beiden verschluckt. In der nächsten Einstellung liegt Damiel, zum Menschen geworden, auf der Westseite der Mauer, »wo die Mauer von Thierry Noir farbenprächtig mit großen Köpfen und Figuren bemalt ist« (HüB 127). Anhand dieser Figuren lernt der »gefallene Engel« Damiel die Farben, die er nun sehen kann (für die Engel ist die Welt schwarz-weiß), zu bezeichnen.

## b) Der Todesstreifen

»K 6« war ein sechs Meter breiter Kontrollstreifen aus Sand, in Westdeutschland auch »Todesstreifen« genannt; zur Kenntlichmachung von Fußspuren bzw. »zu Verblutungszwecken stets krautfrei«<sup>12</sup> gehalten und fein geharkt. Er gehörte zum komplexen System der Mauer zwischen der DDR und der BRD, war bis 1985 vermint und mit Selbstschussanlagen ausgestattet. Zusammen mit Betonwall, Stacheldraht, Hundepatrouillen, Wachtürmen, bewaffneten Volkspolizisten und einem zweiten Betonwall erstellte der Streifen einen todbringenden Raum, der von 1961 bis 1989 eine tiefe Teilung in die beiden deutschen Gesellschaften hineinschnitt, für den Kontaktabriss zwischen den etwa eine Million Einwohnern Ostberlins und den etwa zwei Millionen Einwohnern in Westberlin sorgte und eine ganze Generation im Schatten einer Mauer aufwachsen ließ.<sup>13</sup> »Wer sich der Mauer von der falschen Seite – oder überhaupt auf eine für die Wächter verdächtige Weise – näherte, musste damit rechnen, erschossen zu werden. Und diese hohe Wahrscheinlichkeit galt nahezu für

12 Rosenlöcher: *Die Wiederentdeckung des Gehens beim Wandern*, S. 72.

13 Vgl. Darnton: *Der letzte Tanz auf der Mauer*, u. a. S. 14, S. 53 und S. 58.

die gesamte Zeit, in der die Mauer gestanden hat, mindestens vom 24. August 1961, der ersten Erschießung, bis zum 5. Februar 1989, der letzten.«<sup>14</sup> Es gibt verschiedene Angaben über die Zahl derer, die bei dem Versuch, die Mauer in Berlin zu überqueren, umgekommen sind.<sup>15</sup> Mit Sicherheit sind mehr als 80 Menschen, die lediglich ihr Land verlassen wollten, an der Berliner Mauer getötet worden, über 3200 Menschen wurden bei Fluchtversuchen festgenommen und über 110 durch Schüsse verletzt.<sup>16</sup>

### c) Das Skandalöse einer Friedenserzählung (2)

Die Mauer wird im Film *Der Himmel über Berlin* dazu benutzt, Farben sehen zu lernen und dient ansonsten als Hintergrund für die Gespräche zweier unsterblicher Engel, die sich ihre Erinnerungen an das Werden der Welt und des Menschen austauschen. Vorgeschichte, nicht Gegenwart wird erzählt. Über den Menschen, der eines Tages mit savannengrasverklebter Stirn auftaucht und eines anderen Tages vielleicht eine Stadt teilen und an Mauern umkommen wird, können die Engel endlich lachen, denn die Zeit heilt alle Wunden: Das Gras wächst über die Kadaver der Wildkatzen, Wildschweine und Büffel – und Menschen (deren Kadaver an der Mauer im Film nicht erwähnt werden). Ein Terrain, auf dem sich eine menschenverachtende Geopolitik realisierte und Menschen abgeschossen wurden, das Biographien zerschnitt und Leben zerstörte, kurzum: der Todesstreifen wird hier zum Schauplatz der Menschwerdung eines Engels. Der Sand, der fein geharkt war, um möglichst genau die Schuh- und/oder Fußabdrücke von Flüchtlingen anzuzeigen, damit diese aufgespürt (und unter Umständen erschossen) werden konnten, ist derselbe fein geharkte Sand, der im Film zum ersten und unbestechlichen Zeugen für die Fleischwerdung des Geistes wird. An einer Stelle, wo realerweise kein Leben, sondern nur Sterben möglich war,

<sup>14</sup> Wegmann: »Die Mauer 1961–1989«, S. 110.

<sup>15</sup> »[E]ine zuverlässige, quellengestützte und überprüfbare Bilanz des Grenzregimes der DDR [...] liegt noch nicht vor« heißt es 2006 in Hertle/Sälter: »Die Todesopfer an Mauer und Grenze«, S. 676. Die Zahlen für die Maueropfer schwanken in diesem Text zwischen 86 und 122.

<sup>16</sup> Vgl. u. a. Prokop: *Unternehmen ›Chinese Wall‹*, S. 176.

freut sich ein unsterblicher Engel auf den Eintritt in das Leben und damit in die Sterblichkeit. Auf dem Todesstreifen, auf dem bis auf sehr wenige Ausnahmen jeder Mensch verdächtig war, träumt der Engel Damiel von seinem ersten Tag als Mensch, an dem er niemandem verdächtig ist, und sieht sich hofiert von Kellnern und Bürgermeister. Er wacht auf als Mensch, neben der Mauer, wohlgemerkt: auf ihrer Westseite.

Es scheint also, dass auch hier eine Geopolitik, und zwar die Geopolitik des Kalten Kriegs, die sich – ähnlich wie die EU-Politik am Grenzstreifen in Ceuta – an der Berliner Mauer so massiv wie an kaum einem anderen Ort manifestierte, auf eigentümliche Weise ausgespart wird.

### 3. Lyon

#### a) *Noch einmal für Thukydides*<sup>17</sup>: Schwalbenkurven um ein ehemaliges SS-Quartier

Am Morgen des 23. Juli 1989, einem Sonntag, sitzt ein »Betrachter« (NfT 88) in einem Zimmer des Hotels Terminus, von dem aus er das Gleisfeld des Bahnhofs Lyon-Perrache überblickt. Er sieht zwischen den Eisenbahndrähten und Häuserblöcken das wasserhelle Grün von Bäumen; er sieht Schwalben, die »im Flug Faltniffe in den Himmel« (NfT 87) machen; er sieht Eisenbahner mit ihren Aktentaschen, deren Verschlüsse in der Sonne blinken, episodisch über die Gleise zu ihrem Wohnheim gehen, »an einem mit wildem Wein bewachsenen Inselhaus vorbei, einem zierlichen Jahrhundertwende-Gebäude, mit oben halbrunden Fenstern« (NfT 87); er sieht, wie ein weißer Falter über den chemin des cheminots torkelt. Vor dem »Wildenweinhaus« regt sich das Blattwerk einer Platane, im Himmel über der unsichtbaren Saône zuckt der weiße Splitter einer Möwe und der heiße Sommersonntagswind bläst in das ganz offene Zimmer des Terminus.

<sup>17</sup> Vgl. Handke: »Versuch des Exorzismus der einen Geschichte durch eine andere«, in: ders.: *Noch einmal für Thukydides*, S. 85–89. Dieses Buch wird in Folgendem unter der Sigle »NfT« direkt im Text zitiert.

## b) Un crime contre l'humanité

Am Morgen des 6. April 1944, einem Donnerstag, werden 41 jüdische Kinder im Alter von drei bis dreizehn Jahren zusammen mit ihren zehn jüdischen Betreuern von Wehrmachtssoldaten unter Führung von Gestapo- und Miliz-Offizieren aus der Maison d'Izieu, einem Hofgut in der 80 Kilometer von Lyon entfernten Gemeinde Izieu, verschleppt. Die Kinder werden über Lyon und Drancy am 13. April 1944 in das Vernichtungslager Auschwitz II (Birkenau) deportiert und dort vergast (zwei Jungen werden in der Festung von Reval erschossen). Auch wenn Klaus Barbie, bekannt als »Schlächter von Lyon«, immer wieder bestritten hat, etwas mit den Verhaftungen und Deportationen der Kinder von Izieu zu tun gehabt zu haben, gibt es über die Deportation der Kinder ein von Barbie persönlich unterzeichnetes Schreiben an die Gestapo-Zentrale in Paris.<sup>18</sup> SS Obersturmführer Klaus Barbie, alias Altmann, war während der Besatzung Frankreichs seit November 1942 Chef der Abteilung IV des Sicherheitsdienstes (SD) in Lyon; diese Abteilung war u. a. zuständig für Juden, Widerstand und Kommunisten. Die Abteilung operierte vom Lyoner Hôtel Terminus aus. Mehr als 20 Räume des Hotels dienten als Vernehmungsräume. Bestialische Folterungen wurden hier begangen, vor allem an Juden und Mitgliedern der Résistance. In den 21 Monaten des Folterregiments Barbies gab es in Lyon und dessen Umkreis 14311 Verhaftungen, 7591 Deportationen und 4342 Hinrichtungen.<sup>19</sup>

## c) Das Skandalöse einer Friedenserzählung (3)

Ein Ort, an dem auf grausamste Weise Menschen gefoltert und ermordet wurden, wird ein halbes Jahrhundert später in Handkes »Epopöe« *Versuch des Exorzismus der einen Geschichte durch eine andere* (1989/1990) zu einem Ort, an dem tiefer Frieden herrscht, Schwalben im Himmel kurven, Falter torkeln und Sommerwin-

<sup>18</sup> Dieses Schreiben ist u. a. abgedruckt in Klarsfeld/Klarsfeld: *Die Kinder von Izieu*, S. 133.

<sup>19</sup> Vgl. Anel: *Kollaboration und Résistance*, S. 21.



de blasen. Von einem Hotelzimmer aus, das womöglich eines derjenigen Zimmer ist, die von der Gestapo zu Folterkammern umfunktioniert wurden, wird beschrieben, wie Eisenbahner in kurzärmligen Hemden mit ihren Aktentaschen über ein sonntäglich leeres Gleisfeld gehen, ein Gleisfeld, über das ein halbes Jahrhundert zuvor Menschen in Konzentrationslager deportiert wurden.

Ähnlich wie ein tödlicher EU-Grenzstreifen zum Ort eines Begehrens des Don Juan und der Todesstreifen zwischen den Blockmächten zum Ort der Menschwerdung eines Engels umgeschrieben wurde, scheint hier ein ehemaliges Folterzentrum der Gestapo zum Ort sich friedlich tummelnder Schmetterlinge umgeschrieben zu werden. Gravierender können die Diskrepanzen zwischen realem und literarischem Ort kaum ausfallen. Tatsächlich scheint es für Handkes Literatur charakteristisch zu sein, dass sie idyllisch-friedliche Parallelwelten zeichnet, die sich einerseits fern der desaströsen Geschichte befinden, aber andererseits genau an den Orten jener Geschichte platziert finden, dass sie realen gewaltsamen Tod mit harmlosen bis pathetischen Szenen zu übertünchen versucht.

Dieser Entwurf von friedlichen Gegenwelten soll in den nächsten Kapiteln ausführlicher untersucht werden: Welchem poetologischen Programm folgt er und welche Rolle spielt dabei die Tatsache, dass der Autor die Handlung häufig an historischen Schauplätzen des Grauens platziert?

## II Ortsschriften und Geschichte

### 1. Der Vorwurf des Rückzugs aus der Geschichte

Peter Handke wurde häufig vorgeworfen, sich mit seiner Literatur in den geschichtslosen Augenblick, in eine unreal-idyllische Friedenswelt, die keine Kriege kennt, in die menschenferne Natur zurückzuziehen. Handke wird Autoren und Autorinnen zugeordnet, denen die Tendenz unterstellt wird, Geschichte, und vor allem die Geschichte des Nationalsozialismus, zu verharmlosen und »angesichts der modernen Vernichtungsgeschichte« eine »betuliche Selbstsicherheit« an den Tag zu legen.<sup>1</sup> Jürgen Egyptien sieht Handkes »Arbeit am Glück« mit ihrer Aufhebung der Opfer gar in deren Verhöhnung umschlagen.<sup>2</sup> Handkes ehemaliger Freund und Übersetzer ins Französische, Georges-Arthur Goldschmidt, geht in seiner Kritik noch weiter:

Er [Handke] befindet sich nicht nur auf dem Holzweg, sein Wille, die Geschichte verneinen zu wollen, führt dazu, dass er mit gefesselten Füßen in sie hineinfällt. [...] Es gibt bei ihm eine Verweigerung des Schreckens, als ob er zeigen wollte, dass dieser obsiegen könnte. So sensibel ist er. Ich glaube, dass er von der deutschen Manie nach Reinheit angesteckt worden ist, von der man nur zu gut weiß, wozu sie geführt hat. In poetischer Hinsicht kann das wunderbar sein – politisch ist es gefährlich.<sup>3</sup>

1 Briegleb: »Weiterschreiben!«, S. 363.

2 Egyptien: »Die Heilkraft der Sprache«, S. 45 und S. 54.

3 Goldschmidt, zitiert nach Wagner: »I'm Not Like Everybody Else«, S. 145.

Goldschmidt sieht Handke mithin von etwas angesteckt, was im Dritten Reich zum Euthanasieprogramm und zur Politik der Endlösung geführt hat.

Vor allem seit Mitte der 1970er Jahre ist Handke dem Vorwurf ausgesetzt, sich aus der geschichtlichen Verantwortung und in ein »Jenseits zur desaströsen Menschheitsgeschichte«<sup>4</sup> stehlen zu wollen. Aber auch schon zuvor, eigentlich seit den Anfängen seines Schreibens, wird Handke von dieser Kritik begleitet. Konkret auf einzelne Bücher bezogen schrieb beispielsweise Hans Christoph Buch 1967 im *Spiegel* hinsichtlich des zweiten Romans von Handke, *Der Hausierer*, unter der Überschrift »Tot und sauber aufgeräumt«: »Mein Schrecken ist konkret, er betrifft, was ich sehe, im Kino und auf der Straße, im Fernsehen und in der Zeitung. Mein Schrecken betrifft nicht ›gegenstände, die sich heftigst bewegen: ein schlagender fensterladen, eine rhythmisch klopfende tür‹ – mein Schrecken betrifft Bolivien und Vietnam, er betrifft *auch* Los Angeles und West-Berlin.«<sup>5</sup> Friedrich Kittler meinte 1985 zu *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* von 1970: »Während Bloch [der Protagonist des Romans] seinen Frieden mit Fliegen und Gott schließt, werden draußen im Niemandsland der Staatsgrenze, die die Grenze des Textes selber ist, Tiere von Tretminen zerrissen.«<sup>6</sup> Das Handkesche »Ideal der Geschichtslosigkeit« und sein Programm einer »Gegengeschichte«<sup>7</sup>, das »von aktuellen Problemlagen und von der historischen Gewachsenheit mit all ihren ausgetragenen oder verschütteten Konflikten«<sup>8</sup> ab-

4 Braungart: »Katastrophen kennt allein der Mensch, sofern er sie überlebt«, S. 40.

5 Buch: »Tot und sauber aufgeräumt«; in: *Der Spiegel*, 18.12.1967; wiederabgedruckt in: Scharang (Hg.): *Über Peter Handke*, S. 46.

6 Kittler: »Das Alibi eines Schriftstellers«, S. 72. Bloch entdeckt in einer Szene im Wirtshaus an der Grenze, die geschlossen ist, über dem Musikautomaten ein Hirschgeweih – Inbegriff des kitschig-idyllischen Heimatinterieurs –, das allerdings beschädigt ist und zu dem die Kellnerin erklärt, »es stamme von einem Hirsch, der sich ins Minenfeld verirrt habe« (Handke: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, S. 34).

7 Vgl. Hafner: *Peter Handke*, S. 120 bzw. S. 19.

8 Šlibar: »Das Eigene in der Erfindung des Fremden«, S. 378.

sehe, wertet Ralf Zschachlitz als eine »Poetik der Verdrängung«, die »das Wahrheitsideal der Literatur«<sup>9</sup> opfere.

Wenn diese Vorwürfe und Kritiken sich bestätigen und erhärten lassen, steht das Thema »Ortsschriften Peter Handkes« von Beginn an vor einem Problem, zumindest, wenn man »Ortsschriften« mit »Topographien« in kulturwissenschaftliches Vokabular übersetzt. Denn zum einen ist insbesondere in der Nachgeschichte des Nationalsozialismus, in der Handke unweigerlich steht, die historische Verantwortung der Literatur ein zentrales Thema. Zum anderen ist das kulturwissenschaftliche Paradigma der Topographien eng an Geschichte gebunden, mit einer bestimmten Konzeption von Geschichte verzahnt. Daher wird zu untersuchen sein, inwiefern sich mit Topographie-Theorien der ausgewählte Textkorpus überhaupt sinnvoll untersuchen lässt. Im nächsten Schritt sei dazu als erstes das hier zugrundegelegte Topographie-Konzept in seiner Theorie vorgestellt.

## 2. Theorie der Topographie

»Die große Obsession des 19. Jahrhunderts war bekanntlich die Geschichte [...]. Unsere Zeit ließe sich dagegen eher als Zeitalter des Raumes begreifen«<sup>10</sup>, schreibt Michel Foucault 1967 in Tunesien – 37 Jahre, nachdem Albert Einstein in seiner Schrift *Raum, Äther und Feld in der Physik* den Satz prägte, daß »der Raum [...] in den letzten Jahrzehnten den Äther und die Zeit verschlungen« habe und im Begriff zu sein scheine, »dass er als alleiniger Träger der Realität übrigbleibt«<sup>11</sup>. Foucaults Text *Von anderen Räumen*, mit dem französischen Originaltitel *Des espaces autres* erst im Frühjahr 1984 gedruckt erschienen (in *Architecture, mouvement, continuité* 5, S. 46–49), sollte mit ein Grund dafür sein, dass die Kulturwissenschaften in den letzten Jahrzehnten »durch einen deutlichen *topographical turn* gekennzeichnet [sind], der gleichsam als theoretischer Fluchtpunkt der immer wieder

9 Zschachlitz: »Der Mythos des Polyphem«, S. 439.

10 Foucault: »Von anderen Räumen«, S. 317.

11 Einstein: »Raum, Äther und Feld in der Physik«, S. 101.

beschworenen *linguistic* und *pictorial turns* betrachtet werden kann«<sup>12</sup>, und dass seither eine kaum überschaubare Zahl an kulturwissenschaftlichen Monographien und Sammelbänden zu Räumlichkeit entstanden ist.<sup>13</sup> Kulturen werden nun »insbesondere dort, wo es um das Nebeneinander bzw. die Gleichzeitigkeit differenter Kulturen geht«<sup>14</sup>, zuvorderst als Topographien, »Raumkerbungen, Raumschriften, Raumzeichnungen«<sup>15</sup> verstanden, die (nationale) Kulturmodelle und Wissensordnungen – und damit auch Kulturräume – konstituieren, voneinander abgrenzen und stabilisieren. Begriffe wie Foucaults Heterotopie(n) und Marc Augés Nicht-Ort(e) haben längst Eingang in das Beschreibungsinventar von Räumen gefunden.

Dabei weisen Jörg Dünne und Stephan Günzel im Vorwort zu ihrem Sammelband *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* auf die zwei unterschiedlichen Raumauffassungen hin, die mit dem deutschen Wort »Raum« und mit dem französischen Wort »espace« benannt sind: »die Annahme einer absoluten, territorialen Bindung« einerseits, das Ausgehen von »einer relationalen Verortung«<sup>16</sup> andererseits. Beide Auffassungen spielen in gegenwärtigen Topographie-Diskursen eine wichtige Rolle, wobei sie selbstverständlich ihre nationalen Begrenzungen überschreiten und miteinander in unterschiedliche

12 Weigel: »Zum ›topographical turn‹«, S. 235.

13 Nur exemplarisch seien neben dem von Jörg Dünne und Stephan Günzel herausgegebenen Band (Dünne/Günzel (Hg.): *Raumtheorie*) und den in Folgendem zitierten Texten von Sigrid Weigel wichtige diesbezügliche Publikationen aufgelistet: Ahrens: *Grenzen der Enträumlichung*; Assmann: *Erinnerungsräume*; Augé: *Orte und Nicht-Orte*; Böhme (Hg.): *Topographien der Literatur*; Borsò/Görling (Hg.): *Kulturelle Topografien*; Döring/Thielmann (Hg.): *Spatial turn*; Günzel (Hg.): *Raumwissenschaften*; Günzel (Hg.): *Topologie*; Hofmann/Sennwald/Lazaris (Hg.): *Raum-Dynamik*; Kilchmann/Pflitsch/Thun-Hohenstein (Hg.): *Topographien pluraler Kulturen*; Lammert u. a./Akademie der Künste (Hg.): *Topos Raum*; Lange (Hg.): *Raumkonstruktionen in der Moderne*; Lehnert (Hg.): *Raum und Gefühl*; Marszałek/Sasse (Hg.): *Geopoetiken*; Meurer: *Topographien*; Müller: *Topographien der Moderne*; Ott/Uhl: *Denken des Raums in Zeiten der Globalisierung*; Schlögel: *Im Raume lesen wir die Zeit*; Stockhammer (Hg.): *Topographien der Moderne*.

14 Weigel: »Text und Topographie der Stadt«, S. 255.

15 Böhme: »Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie«, S. XVIII.

16 Dünne/Günzel: »Vorwort«, S. 10.

Mischverhältnisse eintreten. Dass Räume nicht einfach gegeben und unveränderlich vorhanden sind, sondern kulturell konstituiert oder, wie Henri Lefebvre dies formuliert hat, produziert werden,<sup>17</sup> hat sich inzwischen vor allem in konstruktivistischen Diskursen durchgesetzt. Räume werden jetzt als »momentane Konfigurationen innerhalb chaotischer Prozesse« gesehen, als Netzwerk, in dem sich immer wieder neue Verknüpfungsmöglichkeiten eröffnen und das von den Benutzern/Begehern immer wieder neu konstruiert wird. Dadurch rücken bei Topographien auch die kulturellen Praktiken im Raum in den Blick, vor allem, wenn man wie beispielsweise Michel de Certeau (und die *Cultural Studies*) davon ausgeht, dass Handlungen erst Raum erzeugen.

Nun ist das kulturwissenschaftliche Konzept von Topographien allerdings, wie bereits geschrieben, eng an Geschichte und Gedächtnis<sup>18</sup> gebunden. Verstanden als Ortsbeschreibung, vor allem aber auch als Ortsschrift, d. h. Schrift, die an Orte gebunden und an Orten aufzufinden, zu entziffern ist, sind Topographien ein Konzept, das Orte »in einen Schauplatz des Gedächtnisses verwandeln«<sup>19</sup> und verhindern soll, dass Geschichte vergessen wird – »Erinnerungstopographie«<sup>20</sup>. Gleichzeitig hat es Interesse an der Erforschung der »Bedingungen der Erzeugungsstrukturen und Organisationsmuster der gegenwärtigen Welt«<sup>21</sup>.

Sigrid Weigel hat anhand des Umgangs mit topographischen Figuren die signifikanten Differenzen zwischen den *Cultural Studies*, die den Raum eher als »espace« zugrunde legen, und den

17 Vgl. Lefebvre: *La production de l'espace*.

18 Vgl. auch die Mnemotechniken, um Wissen zu erinnern; siehe z. B. Assmann: *Erinnerungsräume*; Haverkamp (Hg.): *Memoria: vergessen und erinnern*. Vgl. auch den berühmten (und letztlich scheiternden) Versuch Sigmund Freuds, den Inhalt der Annahme, »daß im Seelenleben nichts, was einmal gebildet wurde, untergehen kann, daß alles irgendwie erhalten bleibt und unter geeigneten Umständen [...] wieder zum Vorschein gebracht werden kann«, durch einen Vergleich mit der Topographie Roms, also mit der Vergangenheit einer Stadt, »klarzumachen« (Freud: »Das Unbehagen in der Kultur«, S. 201–203.)

19 Weigel: »Der Ort als Schauplatz des Gedächtnisses«, S. 15.

20 Weigel: *Ingeborg Bachmann*, S. 110. Vgl. dazu z. B. auch den Eintrag in Walter Benjamins *Passagen-Werk*: »Pausanias schrieb seine Topographie von Griechenland 200 n. Chr., als die Kultstätten und viele der anderen Monumente zu verfallen begannen.« (Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 133).

21 Müller: *Topographien der Moderne*, S. 19.

Kulturwissenschaften, die an Verortbarkeit festhalten, kenntlich gemacht.<sup>22</sup> Das Festhalten an einem verortbaren Raumkonzept ist im kulturwissenschaftlichen Topographie-Ansatz allerdings nicht als Insistenz auf der territorialen Räumlichkeit zu verstehen, sondern als notwendig für die Möglichkeit der Erforschung der Codiertheit und Geschichtlichkeit von Räumen: Zum einen benötigt Gedächtnis und Erinnerung von Geschichte gegen das Vergessen Orte bzw. Schauplätze, auf denen Geschichte sich zeigte bzw. deren Spur wieder zu zeigen und zu entziffern, wieder lesbar zu machen ist. Zum anderen ist es aufgrund der geopolitischen Auswüchse der NS-Zeit und der Anknüpfung an diese in der aktuellen Debatte notwendig, Räume und das Wissen über sie zu historisieren.<sup>23</sup> Topographie meint mit Walter Benjamin immer auch, »das historisch und begrifflich Verschwindende und das Verschwinden darzustellen, ihm in der Schrift und ihren Denkgfiguren einen Ort einzuräumen.«<sup>24</sup> Das historisch und begrifflich Verschwindende oder bereits Verschwundene, das sich auch einmal durchgesetzt hat und dabei anderes wiederum zu verdrängen und zu vergessen wusste,<sup>25</sup> hat seinen Ort, der auszumachen, zu orten und zugänglich zu machen ist. Topographien versuchen also nicht nur, das Vergehen der Geschichte zu bannen, sondern sie versuchen ebenso, unterschwellig wirkende Diskursmächte aufzudecken. Die »Ordnungsgeflechte« der Topographie sind »[e]ingestanzt und eingelagert ins Massiv der Realitäten, unter deren Oberfläche verborgen, doch gründlich wirksam als verdeckte Regulatoren.«<sup>26</sup>

Ein Raumverständnis, das vor allem auf die *poiesis*, also das Machen von Räumen abhebt, droht zu übersehen, dass Räume immer auch schon gemacht worden und kulturell kodiert sind und folglich eine Geschichte haben, die nicht einfach zu übergehen oder -streichen ist. Demgegenüber ist das Entziffern eines Ortes, einer Stadt beispielsweise in den Texten Walter Benjamins ein

22 Vgl. Weigel: »Zum ›topographical turn‹«.

23 Vgl. Stockhammer: »Hier.«, S. 15.

24 Weigel: *Entstellte Ähnlichkeit*, S. 15.

25 Vgl. Müller: *Topographien der Moderne*, S. 19.

26 Müller: *Topographien der Moderne*, S. 12.

anderes, und wenn man so will: tieferes, tiefer grabendes.<sup>27</sup> Verdeutlichen lässt sich dieser Unterschied an einem Vergleich, den Benjamin für die Pariser Passagen findet und der gleichzeitig sein Verständnis von Topographie und Ortslektüre versinnbildlicht:

Wie Gesteine des Miozän oder Eozän stellenweise den Abdruck von Ungeheuern aus diesen Erdperioden tragen, so liegen die Passagen heute in den großen Städten wie Höhlen mit den Fossilien eines verschollenen Untiers: der Konsumenten aus der vorimperialen Epoche des Kapitalismus, des letzten Dinosauriers Europas.<sup>28</sup>

Die archäologische Arbeit an der Interpretation der Fossilien eines einzigen ausgesuchten Ortes, der Pariser Passagen, begleitete Benjamin 13 Jahre, von 1927<sup>29</sup> an bis zu seinem unfreiwilligen Selbstmord 1940, ihr Ergebnis lässt sich an einem Fragment von über 1000 Seiten, dem *Passagen-Werk*, studieren. Eine für kulturwissenschaftliche Topographie-Forschungen ideale »Arbeit am Ort« ist also äußerst komplex, benötigt umfassende Studien, ein immenses Wissen, viel Zeit und psychoanalytische Schulung.

Bei Benjamin korrelieren in der Verbindung von »topos« und »graphé« historischer Schauplatz und Schauplatz der Schrift, wobei der Schauplatz der Schrift auch als Konzeption des Gedächtnisses zu verstehen ist. Indem Benjamin das barocke Trauerspiel als Ausdruck einer »historischen Haltung, in der die Geschichte zum Trauerspiel wird«, liest, beschreibt er ein Szenario, »in dem Geschichte, anstatt in zeitlicher Dimension, als Schauplatz sich darstellt«. <sup>30</sup> Das Bild des Schauplatzes wird »Schlüssel des historischen Verstehens«, der zeitliche Bewegungsvorgang »in einem Raumbild eingefangen und analysiert«. <sup>31</sup> An dieser Stelle prägt Benjamin auch den Satz, der für Topographien von entscheiden-

<sup>27</sup> »Grabung« ist hierbei eine von verschiedenen Darstellungsallegorien, die Benjamin im Rahmen der Frage, wie Erinnerungsbilder und -spuren dargestellt werden könnten, erprobt (vgl. Weigel: *Entstellte Ähnlichkeit*, S. 30). Vgl. dazu Benjamin: »Ausgraben und erinnern«, S. 400f.; vgl. auch Wagner: »Im Dickicht der Schritte«, S. 178.

<sup>28</sup> Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 670.

<sup>29</sup> Vgl. die »Zeugnisse zur Entstehungsgeschichte« in: Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 1081.

<sup>30</sup> Weigel: *Entstellte Ähnlichkeit*, S. 209.

<sup>31</sup> Benjamin: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, S. 271.



der Bedeutung ist: »Die Geschichte wandert in den Schauplatz hinein.«<sup>32</sup> Topographie bedeutet nicht nur die Beschreibung eines Ortes oder die Schrift über einen Ort, sondern immer auch die (schon vorhandene) Schrift *an* einem Ort; Topographien sind (Schrift-)Spuren, die die Geschichte an einem Ort hinterlassen hat – Benjamin verdeutlicht dieses Verständnis von Topographie an einem Bild, das er von Julius Tittmann zitiert: »An einem Ort, wo eine denkwürdige Begebenheit sich ereignet haben soll, lässt der Schäfer Verse zur Erinnerung in einem Felsen, Stein oder Baum zurück.«<sup>33</sup> Diese Spuren können u. a. eine »erstaunliche Resonanz«<sup>34</sup> für denjenigen entwickeln, der von ihnen weiß.<sup>35</sup> Sie wären von einem »Orts-Schriftsteller«<sup>36</sup>, als der sich Handke versteht, zu entziffern. Peter Handke scheint jedoch gerade diese Dimension von Topographie von seinen Ortsschriften abtrennen zu wollen. Oder scheint es nur so?

In Folgendem soll die Frage untersucht sein, ob sich mit einer Lektüre, deren Brille die kulturwissenschaftliche Theorie der Topographie eingraviert ist, interessante und weiterführende Leseergebnisse aus den Büchern Peter Handkes gewinnen lassen. Auf den ersten Blick mag die Wahl der Topographie-Brille skept-

32 Benjamin: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, S. 271.

33 Benjamin: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, S. 271.

34 Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 524.

35 Vgl. die Auswirkungen, die, nach Benjamin, das Studium von Paris-Büchern auf nachmittägliche Spaziergänge eines Pariser Flaneurs bzw. philosophischen Spaziergängers haben kann: »Mußte er [der Flaneur] dann nicht wirklich den steileren Anstieg hinter der Kirche Notre Dame de Lorette eindringlicher unter den Sohlen fühlen, wenn er wusste: hier wurde einmal, als Paris seine ersten Omnibusse bekam, das cheval de renfort als drittes vor den Wagen gespannt.« (Benjamin: *Das Passagenwerk*, S. 526) Dazu passend eine Stelle bei Handke: »In dem Schlagen der Züge jetzt auf den Schwellen taten auch der Kanonendonner vor hundert Jahren und das Holterdiepolter der an der steilsten Wegstelle im Wald regelmäßig ein Stück zurückrutschenden Pferdewagenräder mit, ein Zurückrutschen trotz des am Bergfuß, unten beim Relais, hinzugefügten Gespanns.« (Handke: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*, S. 72). – Ein Ort wird auf diese Weise zu mehreren Orten, eine Stadt zu mehreren Städten gleichzeitig; jeder Platz kann zu einer Vielzahl von Plätzen werden, und die Vergangenheit taucht wie ein Bild »mitten in einer Ansicht auf, in der wir gerade gefangen sind. So vervielfältigt sich die Sicht, so verkompliziert sich die Stadt, erwachen Geschichten« (Velikić: »Budapest, ganz privat«, S. 113).

36 Handke: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, S. 19.

tisch stimmen. Mit ihr sucht der Lesende an Orten der Literatur nach Spuren der Geschichte, deren Vergehen aus (wissens-) historischen und ethischen Gründen zu bannen ist. Die bisher thematisierten Orte der Literatur Peter Handkes – Ceuta, Berlin und Lyon – lassen in ihrer scheinbaren Geschichtslosigkeit bzw. Geschichtsverdrängung jedoch eher annehmen, dass die Theorie-Auswahl nur zwei Lektüreergebnisse zulassen wird und damit den Blick auf das »Objekt« vorab schon zu stark verengt: Sie wird entweder zu gar keinem Ergebnis kommen, weil sie schlichtweg nichts findet, oder nur ein weiteres Mal die nachdrückliche Kritik an Handkes scheinbar unpolitischer Haltung und den Vorwurf der Verantwortungslosigkeit im Umgang mit der Realhistorie untermauern können. Auf den zweiten Blick jedoch zeigt sich eine dritte Möglichkeit, die nun ausgefaltet wird:

### 3. Literatur als eine *andere* Geschichte

#### a) Der Schrei der Kinder von Izieu

Handkes *Versuch des Exorzismus der einen Geschichte durch eine andere* unterscheidet sich von den in Kapitel I zitierten Szenen aus *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* und *Der Himmel über Berlin*. Dem am Fenster des Hotels Terminus Sitzenden kommt nach einer ganzen Weile des beschaulichen Betrachtens der sonntäglichen Bahnhofsszenerie nämlich zu Bewusstsein, »daß das ›Hotel Terminus‹, in dem er die Nacht zugebracht hatte, im Krieg das Folterhaus des Klaus Barbie gewesen war«. (NfT 88) Das Grauen wird an dieser Stelle konkret beim Namen genannt. Der friedlichen Szenerie stellt sich außerdem – bereits von dem Satz »Das Geräusch eines Güterzugs kam in einer Kurve wie von einem großen Sägewerk« (NfT 87) angekündigt – ein Schrei entgegen, und zwar der Schrei der Kinder von Izieu: »[...] auf einer Schiene landete ein kleiner blauer Falter, blinkend in der Sonne, und drehte sich im Halbkreis, wie bewegt von der Hitze, und die Kinder von Izieu schrien zum Himmel, fast ein halbes Jahrhundert nach ihrem Abtransport, jetzt erst recht.« (NfT 88f.)

»Jetzt erst recht«, mit diesen Worten endet der *Versuch des Exorzismus der einen Geschichte durch eine andere*. Offenbar ist der Versuch missglückt, wenn der Versuch gewesen ist, die Geschichte der Gewalt, des Schreckens und der Kriege, kurz: die Realhistorie auszutreiben, gleichsam wie den Teufel, mit einer anderen Geschichte, einer Geschichte des Friedens und der Harmonie, einer Geschichte, die Literatur ist. Am Ende des Versuchs ist der Schrecken der Judenvernichtung und des Hôtel Terminus nicht vergessen, sondern ganz im Gegenteil: Der Schrei der ins Konzentrationslager deportierten Kinder von Izieu soll umso lauter und schriller zu vernehmen sein. Hatte man es in Kapitel I noch mit Friedenserzählungen zu tun, die sich selbst in Todesstreifen vom Tod nicht tangieren lassen, ist man hier mit einem Schauplatz konfrontiert, in den der Krieg und die NS-Zeit hineingewandert sind.

Es drängt sich der Verdacht auf, dass der *Versuch* programmatisch fehlgeschlagen ist.<sup>37</sup> Die Epopöe liest sich wie die Verdichtung einer Poetik, die durch das Erzählen einer anderen Geschichte die *eine* Geschichte befrieden, aber auch, durch den größtmöglichen Kontrast, verdeutlichend, verstärkend erinnern möchte. Das literarische Ideal Handkes scheint also, zumindest in dem *Versuch*, weniger die Geschichtslosigkeit zu sein als eben jene ›andere‹ Geschichte, die sich als eine Art Gegen-Geschichte zur realen Geschichte verstehen lässt, die diese aber im selben Moment befriedet *und* verstärkt.

Einer wiederholten Lektüre des Gesamtwerks von Peter Handke fällt auf, dass dieses Ideal nicht nur für den *Versuch* gilt. Sie kann aufzeigen, dass dieser Text ein literarisches Programm explizit darlegt.

#### b) Zwischenszene: *Der Himmel über Berlin* (revisited)

Sehen wir uns noch einmal ein paar Szenen des Films *Der Himmel über Berlin* genauer an. Im ersten Akt des Films sind die Engel Damiel und Cassiel in der Staatsbibliothek am Potsdamer Platz in Berlin. Cassiel schließt die Augen und hört dem Chor der

<sup>37</sup> Vgl. dazu auch Au: *Programmatische Gegenwart*.

Stimmen der Leser zu – dem, was die Leser im Moment gerade denken und lesen. Eine der Stimmen, die sich aus dem Chor vernehmlich heraushebt, liest aus einem Buch über Walter Benjamin: »Walter Benjamin kaufte 1921 Paul Klees Aquarell *Angelus Novus* (Abb. 34). Bis zu seiner Flucht aus Paris im Juni 1940 hing es in seinen wechselnden Arbeitszimmern. In seiner letzten Schrift, *Über den Begriff der Geschichte* (1940), interpretierte er das Bild als Allegorie des Rückblicks auf die Geschichte«. (HüB 23) Hier findet also ein Text Erwähnung, der auf einzigartige Weise in achtzehn bzw. zwanzig kurzen Denkbildern Reflexionen über Geschichtskonzepte darbietet.

Eine Gedanken-Stimme, die man im Film etwas später vernimmt, gehört zu einem sehr alten Mann; es ist Homer. Er besucht eines Tages die geographische Abteilung der Staatsbibliothek. Während er dort an einem Tisch hinter lauter Globen sitzt und ein Modell des Sonnensystems betrachtet, auf dem sich alle Planeten mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten um die Sonne drehen, denkt Homer: »Die Welt scheint zu verdämmern, doch ich erzähle, wie am Anfang, in meinem Singsang, der mich aufrechterhält, durch die Erzählung verschont von den Wirren der Jetztzeit und geschont für die Zukunft.« (HüB 56) Als Homer sich etwas später August Sanders Fotos der *Menschen des 20. Jahrhunderts* anguckt, beklagt seine Gedankenstimme allerdings: »Aus ist es mit dem Weitausholen wie früher, vor und zurück durch die Jahrhunderte. Kann nur noch von einem Tag zum anderen denken.« (HüB 56)

So irrt Homer dann, inmitten der Jetztzeit der 1980er Jahre, mit Stock und Ohrenschildern im Schatten der Mauer auf dem Potsdamer Platz umher, auf jenem damaligen »Niemandland, das einst das Stadtzentrum darstellte«. (HüB 59) Die öde Grasfläche trägt bis auf einen alten Sessel kaum Spuren und lässt Homer den Potsdamer Platz nicht wiederfinden. »Denn am Potsdamer Platz, da war doch das Café Josti [...]. Das war ein belebter Platz! Straßenbahnen, Omnibusse mit Pferden und zwei Autos, meines und das vom Schokoladen-Hamann. Das Kaufhaus Wertheim war auch hier. Und dann hingen plötzlich Fahnen dort ... Der ganze Platz war vollgehängt mit ... Und die Leute waren gar nicht mehr freundlich und die Polizei auch nicht.« (HüB 58f.) Anders

als die Mauer erhält das Niemandsland des Potsdamer Platzes zur Zeit des Kalten Kriegs im Film zumindest den Ansatz seiner Geschichte. Was das aber für Fahnen waren, die dort plötzlich hingen und mit denen der ganze Potsdamer Platz zu einer bestimmten Zeit vollgehängt war, kann sich der Zuschauer zwar denken, es bleibt jedoch ausgespart.

Dieses Aussparen hat mit einer literarischen Erzählform zu tun, die im Film »Epos des Friedens« genannt wird: In einer Szene zeigt der Film plötzlich andere Bilder, Archivaufnahmen von Straßen nach einem Bombenangriff; viele Tote, auf dem Asphalt aneinandergereiht, tote Kinder, ein totes Baby. Homer sagt dazu:

Meine Helden sind nicht mehr die Krieger und Könige, sondern die Dinge des Friedens, eins so gut wie das andere. Die trocknenden Zwiebeln, so gut wie ... der Holzstamm, der durch den Morast führt. Aber noch niemandem ist es gelungen, ein Epos des Friedens anzustimmen. Was ist denn am Frieden, daß er nicht auf die Dauer begeistert und daß sich von ihm kaum erzählen lässt? Soll ich jetzt aufgeben? (Hüb 56f.)

Der Homer der 1980er Jahre möchte keine Kriegsepen mehr anstimmen, sondern Epen des Friedens erzählen. Ein Epos des Friedens, in dem die »Schlachtenorte [...] ihren Klang verlieren« und »allein die Orte des Friedens« klingend werden,<sup>38</sup> lässt sich aber kaum erzählen, vor allem nicht angesichts der Schrecken und Verwüstungen des 20. Jahrhunderts. Muss der Versuch aufgegeben werden vor dem Hintergrund eines, wie Rainald Goetz es formuliert, »zerfetzt in seine Meere schwer und uralte hingelegeten festen Landes Europas«, das »riesige Gebirge toter Leichen in sich liegen« hat und »den Meeren nur noch Grund«<sup>39</sup> sein sollte?

### c) Der Konflikt zwischen Epos und Geschichte

Für Handke ist der historische Homer der erste Ahnherr in einer Galerie von Schriftsteller-Vorbildern, an denen sich auch ein Schriftsteller der Gegenwart zu orientieren hat, wenn er

<sup>38</sup> Handke: *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* (1997), S. 122.

<sup>39</sup> Goetz: *Kontrolliert*, S. 279.

auf irgendeine Art noch an die großen literarischen Werke der Vergangenheit anknüpfen möchte.<sup>40</sup> Die Frage des Film-Homers ist eine Frage Handkes: Wie ließe sich auch heutzutage noch vom Frieden erzählen, und zwar ausschließlich von ihm – und idealerweise in Form eines Epos?<sup>41</sup>

Zum Versuch, im 20. Jahrhundert noch oder wieder episch zu erzählen, scheint allerdings vor allem Theodor W. Adorno in *Über epische Naivetät* bereits alles geschrieben zu haben:

Der Versuch, die Darstellung von der reflektierenden Vernunft zu emanzipieren, ist der stets schon verzweifelte Versuch der Sprache, indem ihre bestimmende Intention bis zum äußersten getrieben wird, vom Negativen ihrer Intentionalität, der begrifflichen Manipulation der Gegenstände zu heilen und das Wirkliche rein, unverstört von der Gewalt der Ordnungen hervortreten zu lassen.<sup>42</sup>

Dennoch lässt sich bei Handke diesbezüglich »ein sorgfältig entworfenes, ausgebautes und an Vorbildern ausgerichtetes poetologisches Programm«<sup>43</sup> erkennen: die systematische Hervorbringung eines Friedens-Epos unter (post-)modernen Bedingungen, wobei die »Rückeroberungen«, wie Heiko Christians herausgearbeitet hat, aus den Romanen immer Romane bleiben. Personal und Gegenstände der Bücher Handkes können nie sein, was sie zu sein beanspruchen: »reines Erzählen«, »mitgelebte Natur als Alltag«, »verwandelte Menschheit«.<sup>44</sup> Die Unmöglichkeit eines weltumspannenden Epos des Friedens, das eine Geschichte erzählt, die vom Schrecken und von jeder entwürdigenden Anekdote befreit ist, »konkretisiert sich [...] nur in immer neuen Verweisen auf die Bibliothek«.<sup>45</sup> Die Literatur als Erzählung einer Geschichte im Konjunktiv, so, »wie sie sein

<sup>40</sup> Vgl. z. B. Handke: *Phantasien der Wiederholung* (1983), S. 7; Handke: *Am Felsenfenster morgens* (1982–1987/1998), S. 27.

<sup>41</sup> »Ein Epos des Friedens – mein Ideal« (Handke: *Am Felsenfenster morgens*, S. 347). Vgl. zu diesem Thema Butzer: *Fehlende Trauer*; Christians: »Der Roman vom Epos«, bzw. Christians: *Der Traum vom Epos*.

<sup>42</sup> Adorno: »Über epische Naivetät«, S. 37.

<sup>43</sup> Christians: *Der Traum vom Epos*, S. 215.

<sup>44</sup> Vgl. Christians: *Der Traum vom Epos*, S. 215 und S. 217.

<sup>45</sup> Christians: *Der Traum vom Epos*, S. 218.

könnte«<sup>46</sup>, bedient sich zwar aus einem ausgewählten Kanon epischer Texte der Weltliteratur; das Friedens-Epos stellt sich zu Zeiten der Postmoderne trotzdem nicht ein. Die wenigen Werke des epischen Idealkanons sind nur schwer zu ergänzen. Denn ein Friedensepos bedingt geradezu eine »Verweigerung des Schreckens«, wie Goldschmidt es nennt,<sup>47</sup> da das epische Programm eine Gleichheit der Geschehnisse und Gegenstände zur Voraussetzung hat: Das Ideal einer epischen Literatur, die mit Konjunktionen Begebenheit an Begebenheit auf eine gleiche bzw. gleichwertige Ebene reiht, darf »im letzten Strukturverhältnis [...] keine qualitativen, mithin unaufhebbaren und bloß durch den Sprung überwindbaren Unterschiede der [...] Orte«<sup>48</sup> aufweisen, um Epos zu sein; friedvolle, »menschenwürdige« Orte lassen sich kaum mit Orten des Schreckens aneinanderreihen.

Wie die Epopöe *Versuch des Exorzismus der einen Geschichte durch eine andere* spart der Film *Der Himmel über Berlin* die geschichtlichen Dimensionen der Topographien dennoch nicht vollkommen aus. Der Versuch, ein Epos – von dem sich behaupten lässt, dass es in Europa mit dem Ausgang der Renaissance erloschen sei<sup>49</sup> – des Friedens zu erzählen, scheitert, da die *andere* Geschichte immer wieder, wie in *Der Himmel über Berlin* angedeutet, in Konflikt mit den ausgesparten Dimensionen der *einen* Geschichte gerät.

Im nächsten Kapitel sei durch *close reading* einzelner Stellen aus Handkes Gesamtwerk dieser für Handkes Poetologie programmatische Konflikt ausführlicher dargestellt und beschrieben, wie seine Literatur, wie die Versuche epischer Friedensstiftung, wie jede friedliche Szenerie, jeder Friedensort in permanenter Gefahr schweben, in das Gegenteil umzukippen, zu Szenen, Bildern, Orten der Gewalt, der Vernichtung, des Kriegs, und wie sie tatsächlich auch immer wieder, meist ganz plötzlich, schockartig, umkippen.

46 Handke: *Die drei Versuche*, S. 57.

47 Vgl. Kapitel II 1.

48 Lukács: *Die Theorie des Romans*, S. 24.

49 Vgl. Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, S. 465.

### III

## Kippbilder: Frieden / Krieg

»Der Tag schwankte zwischen Krieg und Frieden.«  
(*Warum eine Küche?*)

#### 1. Das Nachleben der NS-Zeit, Kriegsspuren

##### a) Der Bunker an der Mur

Gleich die erste Erzählung von Peter Handke ist mit einem Kriegsort verbunden: »Als ich erstmals in meinem Leben einen Ort ausfindig machte – die unterirdischen ehemaligen Bunker, versteckt im hohen Gras und Gebüsch, an der Mur südlich von Graz im Mai 1963 –, entstand meine erste Erzählung.«<sup>1</sup> Diese erste Erzählung Handkes, *Über den Tod eines Fremden* von 1963, beschreibt den Bunker aus dem Zweiten Weltkrieg als anderen Ort, als eine unheimliche, geradezu verbotene Zone, die die Topographie der Umgebung nachhaltig affiziert und in Verwirrung bringt. Sie ist ein Stachel in der Verdrängung der Geschichte des Zweiten Weltkriegs, wobei der Stachel seinerseits immer wieder verdrängt werden muss, der gleichzeitig aber auch fasziniert.

»Nein, ich bin niemals dort draußen gewesen; also ich kann gar nicht beschreiben, wie es dort aussieht«<sup>2</sup> heißt es. Dieser Widerspruch zur nachfolgenden Beschreibung des Inneren des Bunkers wird wiederholt: »Nein. Ich bin noch niemals dort draußen gewesen.« (ÜTF 56) Diese doppelte Beteuerung wird dann jedoch relativiert. Das Kino, das der Ich-Erzähler besucht, liegt nicht sehr weit von dem Kriegsort entfernt, nur eine Straße weiter, von der aus man in der Ferne eine Scheune im hohen fransigen Gras sehen kann; »dahinter muß der Bunker sein«. Dass der

<sup>1</sup> Handke: *Am Felsenfenster morgens*, S. 205.

<sup>2</sup> Handke: »Über den Tod eines Fremden«, S. 55. Dieser Text wird in Folgendem unter der Sigle »ÜTF« direkt im Text zitiert.



Ich-Erzähler behauptet, noch niemals dort draußen gewesen zu sein, möchte er später so verstanden wissen, dass er *in der Nacht* oder *am Abend* noch nie dort gewesen war; »das meine ich damit. [...] Am Tage freilich, wenn das Wetter angenehm war, bin ich schon oft dort draußen gewesen; ich habe ja nie etwas anderes behauptet.« (ÜTF 56) In der Nähe des Bunkers liegt er bei angenehmem Wetter im Gras, das Rad hat er in einem Bombentrichter versteckt. Er schaut in den Himmel oder liest in einem Buch oder blättert in einem Wildwestheft. In der Nähe hat ein Ringenspiel aufgemacht, wo auch eine Schießbude steht, an der er Blumen schießt. Eine ältere Frau hängt »vielleicht«, es ist immerhin nicht ganz sicher, Wäsche auf zwischen einem Wohnwagen und einem Baumstamm. Hinter der Scheune spielen Kinder im hohen Gras Fußball. Es wirkt alles sehr friedlich, klingt nach einem sommerlichen, leicht verschlafenen Samstagnachmittag: Wäsche wird gewaschen, es wird im Gras gelegen, ein bisschen Karussell gefahren, und geschossen wird nur auf Blumen. Aber der sehr nahe, direkt neben dem Ort des Ringel- und Fußballspiels drohende, verdrängte Stachel meldet sich und bricht in diese sich friedlich ausnehmende Szenerie hinein: Plötzlich erstarren alle. Sie wenden ihre Köpfe der Mulde zu, in der der Bunker liegt. Aus ihm steigt nämlich auf einmal ein Mann an die Oberfläche, mit einem Sack auf den Schultern. Niemand weiß genau, wohin er diesen Mann, der später von einem Jungen in den Überresten des Bunkers tot aufgefunden werden wird, ordnen soll. »Er sah [...] aus wie ein Fremder.« (ÜTF 58)

Der fremde Unbekannte und die von ihm und dem Bunker ausgelöste kollektive Erstarrung werden jedoch wiederum schnell vergessen. Vom Ringenspiel geht es ins Kino. Dort fällt dem Ich-Erzähler ein, dass er sein Fahrrad im Bombentrichter in der Nähe des Bunkers liegen gelassen hat. »Oder was sonst fiel mir ein, während ich auf die weiß beleuchtete Leinwand schaute?« Die Faszination des Bunkers ist so groß, dass die Gedanken immer wieder zu ihm hingleiten. Dieses Abirren zum Verdrängten wird andauernd zu kaschieren versucht. Es ist nicht der Bunker, woran man denkt, sondern das Fahrrad, das man in der Nähe des Bunkers vergessen hat. Aber auch diese Strategie wird aufgegeben und letztlich aufgedeckt, denn man ist mit dem Fahrrad ins Kino gefahren, folglich

hat man es auch nicht im Bombentrichter liegen gelassen. »Was also fiel mir ein, während ich dastand und die abgeschnittenen Schatten der Köpfe sah, die die Leinwand zu ihren Plätzen hin drängten?« Es ist natürlich der Bunker, der buchstäblich einfällt. Jetzt kann es eingestanden werden und endlich die Beschreibung des Bunkers erfolgen, der schon so lange in die Schrift drängte, sogar die Beschreibung seines Inneren. Diese Beschreibung ist allerdings nur als »vorgestellt« angegeben: »Ich stellte mir vor, wie es in so einem Bunker aussieht, wenn man am Abend hinuntersteigt oder gar in der Nacht: man müsste wenigstens ein Feuerzeug bei sich haben oder Streichhölzer.« Doch auch die Markierung einer Vorstellung wird dann in der Hitze der Beschreibung aufgegeben: »Ich habe mir vorgestellt, ein Feuerzeug bei mir zu haben. So bin ich hinuntergestiegen [...]«. Die Topographie des Bunkers stößt auf Spuren der Geschichte: »Ich hielt das Feuerzeug empor und las die Namen von den Wänden und die Tage, Monate und Jahre, die mit Fingernägeln und Haarnadeln in den Kalk geritzt waren.« In einer Nische findet er dann »das Papier von alten Zeitungen aus einem Krieg«. (ÜTF 59)

Die Vergangenheit wird bloß angedeutet; die Personen versuchen, ihr Wissen um das Gewesene zu verdrängen, zu verleugnen, die Orte der Verbrechen aus der Topographie auszuschneiden. Bricht das Wissen ins Verschweigen ein, werden die Topographien nur oberflächlich angesehen, nicht kontextualisiert. Welche Tage, Monate, Jahre an den Bunkerwänden entziffert werden, wird nicht gesagt. Die alten Zeitungen berichten nicht von einem bestimmten Krieg, sondern von »einem« Krieg. Dabei ist es nicht von ungefähr, dass die gefundenen Ortsschriften nicht Verse eines Schäfers sind und auch nicht die Schrift von Opfern, sondern die Schrift von Tätern.

Am Ende heißt es dann noch ein letztes Mal: »Ich war noch nie dort draußen.« (ÜTF 61)

## b) Das Lied eines Juden

In *Falsche Bewegung*, einer Filmerzählung Peter Handkes von 1975, trifft der Protagonist Wilhelm Meister auf seiner Deutschlandreise von Heide in Schleswig-Holstein bis auf die Zugspitze hinauf unterwegs einen alten Mann, einen Sänger, zusammen mit einem etwa vierzehnjährigen, dunkelhaarigen Mädchen, einer Artistin, die Mignon heißt; zu dieser Gruppe gesellt sich später noch eine Schauspielerin, Therese Farner, und ein ›verkappter‹ Dichter, Bernhard Landau.

Der Alte blutet ständig aus der Nase. »Sie werden wissen wollen, warum ich aus der Nase blute«, sagt er zu Wilhelm. »Es ist die Erinnerung.« Immer an einem bestimmten Todestag blute er aus der Nase. »Ich werde Ihnen die Geschichte einmal erzählen«. <sup>3</sup> Als in das Zugabteil, in dem der Alte, Mignon und Wilhelm zusammen sitzen, der Schaffner kommt und die Fahrkarten kontrolliert, grüßt der Alte militärisch. »Diesen Gruß kenne ich aus alten Wochenschauen« (FB 23), fällt Wilhelm auf.

Das Versprechen des alten Mannes, Wilhelm seine Geschichte einmal zu erzählen, wird ähnlich wie das Bekenntnis in *Über den Tod eines Fremden*, nie dort draußen am Ort des Bunkers gewesen zu sein, noch mehrmals gegeben, ohne dass die Geschichte erzählt werden würde. Er deutet sie allerdings bald schon an, indem er Wilhelm mitteilt, dass er an den Olympischen Spielen 1936 in Berlin teilgenommen habe, als Hundertmeterläufer. Und auf Wilhelms Frage, ob er Jesse Owens den Handschlag verweigert habe, »wie Ihr Führer«, bekennt der Alte: »Ich bin nur bis ins Halbfinale gekommen. Aber ich hätte einem Schwarzen damals wohl auch nicht die Hand gegeben.« (FB 28)

An einem sonnigen, sommerlichen Tag gehen Wilhelm, Therese, Bernhard, Mignon und der Alte in einer hügeligen Umgebung spazieren – in der Verfilmung von Wim Wenders sind es Rebenhänge oberhalb des Rheins. Die Entgegenkommenden grüßen freundlich, ein Italiener lässt das Fragment eines italienischen Liedes erklingen. In dieser Szene fragt Wilhelm den Alten,

<sup>3</sup> Handke: *Falsche Bewegung*, S. 21f. Dieses Buch wird in Folgendem unter der Sigle »FB« direkt im Text zitiert.

warum er in der Nacht in seinem Zimmer neben dem Bett auf dem Boden gelegen habe, mit einer Art Geißel in der Hand. Er habe das gesehen; wofür er denn büßen wolle? Als der Alte daraufhin schweigt, meint Wilhelm: »Ich glaube, jetzt ist es Zeit, daß Sie Ihre Geschichte erzählen.« Der Alte antwortet: »Ich habe vorhin gerade das Lied eines Juden gesungen.« Wilhelm: »Er war ihr Freund?« Der Alte: »Ich habe ihn umgebracht.« Zur Zeit des Dritten Reichs war der Alte ein in Wilna stationierter SS-Mann, der militärisch grüßende Schaffner im Zug damals sein Adjutant gewesen. Übrigens, fügt der Alte hinzu, habe er selbst viele Juden gerettet – »wenn sie Fachjuden waren«. (FB 53)

In den folgenden Filmeinstellungen sieht man einen Teich, ein Fachwerkhäus, Hügel, einen schwankenden Baumwipfel, in Gegenlichteinstellung Gras, man sieht den schirmschwingenden Bernhard und die winkende Mignon. Eine Gruppe von Wanderern in Knickerbockern kommt vorbei, die Windjacken um die Hüften gebunden. Sie singen »Wem Gott will rechte Gunst erweisen ...«, »oder etwas Ähnliches«. Der alte Mann fährt daraufhin fort: »Wie schön dieses Land ist. Immer wieder kriege ich Lust, mich hineinfallen zu lassen und darin zu vergehen. [...] Die Natur ist mir lebenswichtig. Ich vergesse darin, was früher war. Ach, die unschuldigen Lagerfeuer meiner Jugend. [...] Was für ein Gemeinschaftsgefühl. [...] Wie gereinigt wird die Erinnerung von der Natur!« (FB 55) Wilhelm lässt den Alten daraufhin allein weitergehen.

Später sitzen Therese, Wilhelm und der Alte in einem Boot auf dem Main, im Sonnenlicht. Der alte Mann spielt auf der Gitarre und summt dazu »Muddy Water«. Plötzlich sagt er:

Ich habe mich seitdem verändert, Wilhelm. [...] Es war damals auch eine ganz andere Zeit, das mußt du verstehen. [...] Seid ihr schon einmal am Abend im Wald gegangen, wenn es vorher geregnet hatte? Man geht schon im Finstern, und nur die Pfützen am Boden schimmern noch hier und dort, weil sich der hellere Himmel darin spiegelt. Das ist das angemessene Leben für mich, und ich vermisse niemanden, wenn ich so für mich hingeh. Ja, gern wäre ich der letzte Mensch auf der Erde, und wenn doch noch einer auftaucht, würde ich ihn erwürgen, zertreten, zerquetschen. (FB 73f.)

Daraufhin versucht Wilhelm, den Alten, der nicht schwimmen kann, in den Fluss zu stoßen. »Wilhelm packt den Alten und drängt ihn an den Bootsrand: ›Nicht wahr, früher war das Wasser hier klar und rein?‹« (FB 75) Doch Wilhelm lässt schließlich von ihm ab und ihn laufen.<sup>4</sup>

Die Geschichte der NS-Zeit drängt in *Falsche Bewegung* also nicht nur jeweils in friedliche Sommerpartien auf deutschem Lande, sondern auch in eine Adaption von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* hinein, dem klassischen Bildungsroman schlechthin. Das »schaudervolle Geheimnis«<sup>5</sup>, die Schuld, unter der in den *Lehrjahren* der Alte, der Harfner leidet und deren Aufdeckung ihn letztlich in den Selbstmord treibt<sup>6</sup> – Mignon ist das Kind aus Augustins Inzest mit seiner Schwester Sperata –, wird bei Handke in eine Schuld umgeschrieben, die zum einen ungesühnt bleibt. Zum anderen begeht durch das Umschreiben der Vorlage eine bedeutende Figur aus einem Klassiker der deutschen Literatur, eine Figur, die zusammen mit Mignon für subjektive Kunst und lyrische Innerlichkeit steht, einen ungesühnten Mord an Juden.

Es wird noch genauer zu untersuchen sein, welche Konsequenzen diese Umdeutung der Figur des Harfners für Handkes Literatur hat, insbesondere auch für Handkes Konzept von Natur und seine als Epiphanien bekannten und oftmals verschrienen Bilder. Denn gerade das Bild von den Pfützen, die den Himmel spiegeln,

4 Diese Szene wiederholt sich ähnlich in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994). Ihr Erzähler hatte, laut seiner Erzählung »Rundreise durch Deutschland«, vor, in Wilhelmshaven seinen Vater, der ebenfalls nicht schwimmen kann, mitsamt dem Ruderboot an der tiefsten Stelle eines Teichs zum Kentern zu bringen; der Mordplan hat aber wohl nichts mit der Vergangenheit des Vaters zu tun: »obwohl die deutschen Taten während des letzten Reichs mich Halbwüchsigen auf immer zum Feind, wessen?, ja, wessen bloß? machten, trug ich es meinem Vater in Person einmal nach, daß er, jedenfalls seiner Rolle nach, zu den Tätern gehört hatte.« (Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, S. 496) Da der Vater jedoch keine Lust auf eine Bootsfahrt hat, wird auch Wilhelmshaven nur zum »Fast-Tatort« (Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, S. 499). Zu den Konsequenzen, die sich aus dem Umstand ergeben, dass es sich bei dem Erzähler der *Niemandsbucht* anscheinend um Gregor Keuschnig handelt, dem Protagonisten der *Stunde der wahren Empfindung*, der sich dort selbst als Faschisten denkt (vgl. Handke: *Die Stunde der wahren Empfindung* [1975], S. 69), vgl. Kapitel IV 1. d).

5 Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 215.

6 Vgl. Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 619.

kann prototypisch gelesen werden für viele andere Bilder, die das Werk Handkes durchziehen und die zum Teil seine Literatur in ihrer Poetizität und ›Beschreibungsmächtigkeit‹ ausmachen.

c) Die Erstarrung des Völkermörder-Nachkommen  
Valentin Sorger

Valentin Sorger, Protagonist der *Langsamen Heimkehr* (1979), dem die Sprachformeln seiner Wissenschaft immer wieder als fröhlicher Schwindel erscheinen, arbeitet als Erdforscher in einer vor allem von Indianern bevölkerten Siedlung »weit weg im Hohen Norden des anderen Erdteils«<sup>7</sup>, in der Wege ohne Namen an Hütten ohne Nummern vorbeiführen und die umgeben ist von Urwald und »Vorzeitlandschaft« (LH 37). Sorger fühlt sich seit langem nirgendwo mehr zu Hause und erlebt, selbst Jahre nach seinem »Kontinentwechsel« von Europa nach Nordamerika, »nie einen friedlichen Schlummer unter einem häuslichen Dach« (LH 35). Das Gefühl, »nicht am Platz zu sein«, erfährt er als Schuld (LH 13), und diese Schuld wird von ihm verknüpft mit seiner Entfernung von Europa und »den Vorfahren«. Sein permanentes Fremdsein hat für ihn jedoch zwei Seiten: Auf der einen Seite sieht er sich immer wieder in eine ortlose Finsternis jenseits aller Breiten- und Längengrade, in einen undenkbaren, da nicht mehr benennbaren Raum (der eben auch nicht mehr »Raum« genannt werden kann, wenn alle Benennungen ausfallen) ausgestoßen, in einen Alp(t)raum des Ausgesetzt- und Verlorenseins und des Sprachverlusts, abgeschnitten von jeder Vergangenheit. Auf der anderen Seite erlebt er den drohenden Raumverlust als eine spezielle Freiheit, sich in der Namenlosigkeit, der Noch-Nicht-Benantheit beispielsweise der Landschaften oder Straßen im »Hohen Norden« die eigenen Räume erst zu schaffen und sie – gleichsam im paradiesischen Urzustand – selbst zu benennen, frei von irgendwelchen Vorgaben und -codierungen.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Handke: *Langsame Heimkehr*, S. 9. Dieses Buch wird in Folgendem unter der Sigle »LH« direkt im Text zitiert.

<sup>8</sup> »Was [...] Sorger den Strom als den Zug eines Gesichts sehen ließ, war die leibhaftige Dankbarkeit und sogar Bewunderung, die er nun für seinen Arbeitsbereich der letzten Monate empfinden konnte. *Pferdehufseer, Quelltöpfe*,

In dieser Ortslosigkeit hilft ihm seine Wissenschaft, »zu fühlen, wo er jeweils war« (LH 11); sie ist ihm also Ortsfindung in der permanenten Fremde. Um nicht verloren zu gehen, vertieft er sich, »der kaum irgendwo Zugehörende« (LH 14), in Raumdetails. Und durch das Messen und Begrenzen lassen sich ihm Räume überhaupt erst herstellen, durch das monatelange Beobachten entstehen ihm anfangs als Ortslosigkeiten erlebte Landschaften erst zu einem »höchstpersönlichen Raum«. Mit dem Raster seiner Wissenschaft ist es ihm möglich, »das Befremdende jeder Erdgehend« auszuhalten. So gerät ihm die Ausübung seines Berufs zur »Weltvertrauens-Übung« (LH 15) und die Fremde dadurch zur »Bleibemöglichkeit« (LH 50). Insbesondere durch das Zeichnen gelangt er immer wieder zu einer besonders tiefen Ortskenntnis und Ortsvertrautheit. Dabei fühlt er sich manchmal gar als »Friedensforscher«. (LH 90)

Mit der andauernden Mühe des Zeichnens bildet sich so eines Tages für Sorger in der namenlosen Landschaft ein Ort heraus, in dessen Geschichte »nichts Gewaltames oder auch nur Jähes mehr vorkam«. (LH 44f.) Es ist ein formloser Streifen Land, ein gewöhnlicher Landschaftsausschnitt, der nicht von vornherein auffällig war, sondern eben erst durch das und im Zeichnen begann, sich

*Trogtäler, Lavafladen oder Gletschermilch aus Gletschergärten: hier über ›seiner‹ Landschaft verstand er solch übliche Formenbezeichnungen, welche ihm doch so oft als unzulässige Verkindlichungen erschienen waren. Wie er hier ein Gesicht erlebte, so war es auch denkmöglich, dass andere Forscher, in ihrer Gegend, gleichsam fromme Traumhäuser sahen, mit Säulen, Toren, Treppen, Kanzeln und Türmen, ausgestattet mit Schüsseln, Näpfen, Kellen und Opferkesseln, gelegen zum Beispiel in einem Trompetentälchen, das vielleicht gesäumt wurde von Hügelchwärmen; und er hatte nun Lust, den Gattungsbezeichnungen jedes einzelnen Gebildes noch einen freundlichen Eigennamen beizugeben – denn die wenigen Namen auf der Landkarte stammten entweder aus der kurzen Goldsucher-Geschichte der Region (›Trugbildschlucht‹, ›Fiaskosee‹, ›Erfrorener-Fuß-Hügel‹, ›Halber-Dollar-Bach‹, ›Bluff-Insel‹), oder es gab bloße Zahlen als Namen, wie den ›Sechs-Meilen-See‹ vor dem ›Neun-Meilen-See‹ hinter dem ›Achtzig-Meilen-Sumpf‹. Wie Vorbilder waren da die paar indianischen Ortsbezeichnungen: die ›Großen Verrückten Berge‹ im Norden der ›Kleinen Verrückten Berge‹, oder der ›Große Unbekannte Bach‹, der die ›Kleine Windige Schlucht‹ durchlief und in einem namenlosen Sumpf verlorenging. Obwohl der Strom selbst im Sommer unzugänglich kalt war, hatte Sorger auf einmal ein Bild, wie er darin schwamm, untertauchte und selig badete. [...] ›Schönes Wasser‹, sagte er, und merkte dann, dass er den Strom gerade getauft hatte.« (LH 61f.)*

von der Umgebung abzuheben und beschreibbar zu werden. Dieser Streifen, der sich zwischen einer »Erdbeben-Bruchlinie im Vordergrund« und einem »Lößterrassenfragment[ ] weit hinten« befindet, gleichsam zwischen zwei Natur-Ruinen, wird als »Mittelgrund« benannt. Dieser Mittelgrund erscheint Sorger als Beispiel »für ein menschliches Tal in einem möglichen ewigen Frieden« (LH 45), mithin als idealer Ort, an dem die Menschen vollkommen in der Gegenwart leben können, ohne Zugehörig- und Abhängigkeiten, ohne Aus- oder Eingrenzung, ohne Krieg, geschichtslos. Der Mittelgrund kommt im weiteren Werk Handkes immer wieder vor und verweist auf einen Zwischenraum, zwischen zu nah und zu fern, den Handke als das »Reich der Literatur« ansieht.<sup>9</sup>

Jedoch selbst dieser Schauplatz menschlichen Lebens und Handelns, Beispiel für einen Ort des Friedens und somit ideal für die Erzählung eines Friedensepos, wird schal und mangelhaft: Im »eigengewichtslosen Dasein« seiner Tage im geschichtslosen Hohen Norden entdeckt Sorger auch auf dem Mittelgrund, dass etwas fehlt: »in all den auf einem Mittelgrund ohne Geburt und Tod sich gewaltlos abspielenden Bildern fehlte ihm doch [...] das Bewusstsein seiner selbst als Gefühl einer Form« (LH 55); Geschichts- und Schicksalslosigkeit gebiert mit der Zeit ein Gefühl des Mangels – an Geschichte und Schicksal.

Im Kapitel »Das Raumverbot« verlässt Valentin Sorger die namenlose Siedlung und fliegt »in die Welt der Namen« (LH 75) zurück, zu einer Universitätsstadt an der Küste des Pazifischen Ozeans. Als er auf dem ungewohnten Asphalt zu seinem Haus geht, hat er eine Vorstellung von sich als einer »von Anonymität strahlenden Figur in den zwischen Ankunfts- und Abflugsebenen kreuz und quer strebenden, wie er jeder Herkunft ledigen Weltbürgerscharen«. (LH 78) Kaum in sein Haus eingetreten, im noch zugeknöpften Mantel sitzend, fällt Sorger jedoch urplötzlich aus diesem strahlenden Gefühl des kosmopolitischen Weltbürgertums heraus in eine Starre, eine Bewegungslosigkeit. »Aufrecht sitzend, war jemand zugleich umgekippt«. Aus dem Hohen Norden der Namenlosigkeit »in die westliche Welt« (LH

<sup>9</sup> Dazu mehr in Kapitel III 2. c).



80) zurückgekehrt, fühlt er sich schockartig ohne Blut, von der Sprache und jeder Tonfähigkeit verlassen und vor Schwäche zittern. Innerlich stumm, kommt Sorger ein Bild vor Augen, in dem er den Grund seines plötzlichen Umkippens erkennt:

[E]r saß weit hinten in den niedrigen, leeren ›Hallen der Kontinente‹ und in der ›Nacht des Jahrhunderts‹ als einer, der dabei war, sich und seinesgleichen mit dem verfluchten Jahrhundert zumindest zu beweinen – und dem dies zugleich untersagt wurde, weil er ›selber schuld‹ sei. Ja, nicht einmal ein ›Opfer‹ war er und konnte so auch nicht mit den Opfern dieses Jahrhunderts sich zur Großen Klage zusammenfinden [...]. Er, der ›unbekannt Sitzende‹, war vielleicht schwach, aber ein Nachkomme von Tätern, und sah sich selber als Täter; und die Völkermörder seines Jahrhunderts als Ahnherren. Von den geschlossenen Vorhängen umstellt, von dem Briefhaufen bedroht wie von einem feindlichen Wappenschild, bemerkte Sorger in dieser Stunde, wie er, ohne auch nur einen Finger zu spreizen, jeden einzelnen der ihm aufgezwungenen Vorväter verkörperte: seine entgeisterte Erstarrung wiederholte die Starre der gewalttätigen Ungestalten; und er glich ihnen nicht nur äußerlich, sondern war mit ihnen eins, und so einig mit ihnen, wie sie es selbst wohl niemals hatten sein können. Schicksalslos, beziehungslos, ohne Recht zu leiden, ohne Kraft zu lieben [...], war er nur noch treu: in Treue der Todeskultmeister Ebenbild. Er roch den Krieg, war in seiner Hütte schon von ihm umzingelt. (LH 80f.)

Der Wiedereintritt aus der (imaginierten) Geschichtslosigkeit des »Hohen Nordens« in die Geschichte der (›westlichen‹) Welt ist ein Sprung vom Frieden in den Krieg und lässt Sorger erstarren. Die Arbeit am Selbstentwurf als herkunfts- und geschichtsloser Weltbürger wird gleich nach den ersten Schritten auf (zivilisations-)geschichtlichem Boden wieder kassiert, im Moment des Aufschließens seiner Wohnungstür sieht sich Valentin Sorger sofort mit seiner Herkunft und seiner Geschichte konfrontiert. Er ist ein Nachfahre von Tätern. Vater und Stiefvater sind Deutsche, und einen Teil seiner Kindheit hat er im Berlin der Nachkriegszeit verbracht, »später fast ein Jahrzehnt lang an verschiedenen Orten der Bundesrepublik« gelebt. Sein Hass auf dieses Land, die »immer böser und wie versteinerte Bundesrepublik«, wo hinter den Türen Hundeketten klirren, ist »so enthusiastisch« wie sein Hass auf den deutschen Stiefvater, »den in [s]einer Vorstellung oft ein Beilhieb traf«. Der Geologe verabscheut eine Zeit lang sogar »die deutschen Erdformen: die Täler, die Flüsse und Gebirge;

ja, der Widerwille ging bis in den tiefsten Untergrund«. Sein einziger Gedanke ist »der von der ›fehlenden Entsöhnung««. <sup>10</sup> Diesem Gedanken und der Tatsache, Nachfahre von Tätern zu sein, ist nicht zu entkommen.

Zwar findet Sorger im Hass seine Sprache wieder, verkündet: »Ich habe keinen Vater mehr« (LH 81) und versteht, nachdem er sich gewaschen hat, die Sprache als »»Spiel«, in dem er wieder ›beweglich«« wird, und als »Friedensstifterin«, die es ermögliche, sich von der aufgezwungenen Nachkommenschaft zu befreien. Genau dies ist die Stelle, für die Handke immer wieder kritisiert wurde. Aber man muß diese Stelle in ihrem Kontext lesen; d. h. man muß vor allem *weiter* lesen, denn *Langsame Heimkehr* endet nicht mit der Reinwaschung eines Tätersohns zu einem Sohn. Das Reinwaschen von der Schuld, die Abkehr von der in die NS-Zeit verstrickten Vätergeneration, die Befreiung von den Ahnherren und ihren Verbrechen durch Sprachspiele gelingt nicht. Sorger kann vor wie nach seinem verkündeten Vatermord nicht vergessen, »dass die Erstarrung sich ihm als *unausweichliche Bestimmung* eingebrannt hatte, als sein wahrhafter Zustand, neben dem alles andere (Sprechen, sich Bewegen) zu einem unwirklichen Getue entrückt war.« (LH 82, Hervorhebung von mir) Noch in der Nacht allerdings dreht sich sein Haus – ist es ein Traum? – um die eigene Achse und senkt sich auf dem Landende am Meer nieder »wie eine hölzerne Arche« (LH 83).

Gleich am nächsten Tag, sozusagen nach der Sintflut, beginnt Sorger, in der Welt der Namen die Erstarrung hinter sich zu lassen und weiterzuzeichnen, um Frieden zu stiften. Beim Zeichnen eines »Erdbebenparks«, eines bei einem Erdbeben zerrissenen und weggerutschten Areals, gelingt ihm die Darstellung eines Zusammenhangs der Naturkatastrophenfragmente. (LH 90ff) Später kommt ihm die Stadt wie ein nicht mehr ortbarer Stadtplanet vor, der jeden Bezug zu irgendeiner Geschichte und Vergangenheit verloren hat. Dort hatte sich einmal etwas ereignet – »als Glücksfall liebende Vereinigungen und als Ernstfall Kriegausbrüche –, was in diesem Teil Welt nicht einmal mehr die Vorstellung reizte. (Die in die Steilküstenteile betonierten Befestigungen aus dem

<sup>10</sup> Handke: *Die Lehre der Sainte-Victoire*, S. 218ff.

Weltkrieg waren unverständlich gewordene Zeugensteine einer gemeinsamen Vorgeschichte.)« (LH 94) Das Leben in vergangenheitsvergessener, permanenter Gegenwart, fern der Wechselfälle der Geschichte, deren Spuren nicht mehr verstanden werden, erscheint Sorger negativ, als bezugs- und eigenschaftslos, als ein Durcheinander (LH 96), die Stadt künstlich wie »eine Maschine, von der die Verwicklungen ferngehalten« werden und in der es nicht mehr Glück und Ernst, sondern nur noch »eine Art Glück« – das der Folgenlosigkeit – und »eine Art Ernst« in automatisierten Abläufen gibt (LH 94).

Von allen abgewandt, seine Zeit mit niemandem teilend, empfindet sich Sorger in der Folge »zuweilen umgeben von einer magischen Schönheit.« (LH 98) Aber im Alleinsein wird ihm seine eigene Person immer unwirklicher; er, der mit niemandem mehr redet, fühlt sich zunehmend von Stummheit bedroht, alle Sprachspiele versagen. Auf einer Passhöhe oberhalb der Stadt erfährt er angesichts von Busfahrgästen, die sich ihm episch, »frei von allen persönlichen Merkmalen«, als einfach bloß Sitzende, Betrachtende, Lesende und Ruhende zeigen, noch einmal eine vergessene Friedenszeit – jedoch bereits als Schock. (LH 107) Daraufhin geschieht ein jäher Absturz, ein totaler Zusammenbruch; ihm ist, als sause er »wie in einer Sprachlosigkeitskanzlei aus dem Raum hinaus, der sich verzerrte und dann ganz weg war. ›Raumverbot!‹« (LH 108) Jede Weltvertrautheitsübung und jeder Friedensstiftungsversuch scheitert, all seine Vorstellungsräume verschwinden ihm, jedes Lebensprogramm scheint zerstört. »Es gab keinen ›Bereich‹ mehr, nirgends; nicht einmal die Orientierung an der Bodenschichtung unter den Fußsohlen.« Sorger sieht sich und seine geplante Abhandlung »Über Räume« rettungslos verloren. Die Unmöglichkeit der Darstellung beständig gegenwärtiger, friedlicher Räume bzw. ihre verstörend mangelhaften Realisierungsansätze in der Universitätsstadt an der Pazifikküste lassen Sorger erkennen: »›Deine Räume gibt es nicht. Es ist aus mit dir.‹« Durch diesen »Niederbruch einer Konstruktion«<sup>11</sup>, den Verlust der selbst entworfenen, idealen Räume, durch ihr Scheitern im ›Kampf‹ mit den Räumen der ›wirklichen Wirklichkeit‹, ist

11 Handke: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, S. 26.

der Versuch, der Welt seinen eigenen Schwindel unterzuschieben, missglückt. Dem »stümperhaften Fälscher« (LH 109), wie sich Sorger nun benennt, möchte auf Dauer keine gefälschte Gegen-Geschichte gelingen; er unterliegt.

Doch auch an dieser Stelle ist die *Langsame Heimkehr* noch nicht zu Ende. Die Bastellei an einer Geschichte im Konjunktiv geht trotz totalem Raum- und Ichverlust weiter. Denn am Boden revoltiert Sorger. Dabei hilft ihm ein Trick: Er grenzt den Gedanken, dass es seine Räume gar nicht gebe, aus seinen eigenen Gedanken aus und schreibt ihn einer Stimme zu, die ihn niederredet, »seit er ein Bewußtsein hatte«: »Wer sprach da eigentlich?« (LH 109) Diese Stimme wird von Sorger »Weltrichter-Stimme« genannt, die ihm zunehmend lächerlich erscheint, weil sie ihm auch Unterlassungen vorwirft, die ihm nicht vorzuwerfen sind, wie beispielsweise diejenige, in der Epoche der Gewaltherrschaft keinen Widerstand geleistet zu haben – Sorger war damals kaum geboren gewesen. (LH 110) Auf diese Distanznahme hin wird er von seinem Nachbarn im Auto mitgenommen und in dessen Haus eingeladen. Hier begegnet ihm eine Familie, »die in Bescheidenheit ein mögliches Leben führte; und er gehörte zu diesem Haus, wo die Dinge schön waren und die Menschen unschuldig.« (LH 111) Sorger wendet sich von nun an von den großen Räumen ab und vertieft sich, wie einst im Hohen Norden, »in die kleinsten«. (LH 112) Aus den Details heraus erfährt er wiederum die mögliche Harmonie in der Jetztzeit und erhebt von Neuem »Anspruch auf die Welt und dieses Jahrhundert – denn es ist meine Welt und mein Jahrhundert.« Doch schon im Moment des Aussprechens dieses trotzigen Beharrens auf einer möglichen Befriedung seines Jahrhunderts sieht sich Sorger die Ellbogen pumpen »wie ein komisches, aber auch stolzes Tier«, das kläglich einen Flügel-schlag in die Freiheit versucht. (LH 116) Die Befreiung gelingt nicht: Auf dem Rückweg vom Nachbarhaus am Meer entlang verwandelt sich das Ozeanrauschen für Sorger in Geräusche seiner Vergangenheit, u. a. in das Rasseln von Weihrauchfässern, aber auch in Manövergeschrei. »Panzergedröhn; Splittern und Krachen; kurze Zeit herrschte Krieg. Nachher die Stille des Friedens; oder?« (LH 118)

Mit der Unsicherheit, ob Krieg oder Frieden herrscht, verlässt Valentin Sorger die Pazifikküstenstadt und fliegt in eine Weltstadt im Osten des Kontinents, nach New York, weiterhin in der »Sehnsucht nach einer erfundenen Welt, welche die wirkliche, diese durchdringend, in Erfindung aufhöbe.« (LH 126f.) Diese unlöschbare Sehnsucht scheint sich dann endlich doch noch einzulösen, und zwar in einem New Yorker Coffee Shop. Was ihm dort wiederfährt, schreibt Sorger auf, um das Gesehene, bevor es sich verflüchtigt, »rechtskräftig« zu machen:

›Was ich hier erlebe, darf nicht vergehen. Das ist ein gesetzgebender Augenblick: mich lossprechend von meiner Schuld, der selbstverantworteten und auch der nachgefühlten, verpflichtet er mich, den einzelnen und immer nur zufällig Teilnahmsfähigen, zu einer so stetig wie möglich geübten Einmischung. Es ist zugleich mein geschichtlicher Augenblick: ich lerne [...], daß die Geschichte nicht bloß eine Aufeinanderfolge von Übeln ist, die einer wie ich nur ohnmächtig schmähen kann – sondern auch, seit jeher, eine von jedermann (auch von mir) fortsetzbare, friedensstiftende *Form*. [...] Die Nacht dieses Jahrhunderts, wo ich zwanghaft in meinem Gesicht nach den Zügen der Despoten und Weltherrscher forschte, hat für mich damit ein Ende genommen. Meine Geschichte (unsere Geschichte, ihr Leute) soll hell werden [...]; – sie durfte bisher ja noch nicht einmal anfangen: als Schuldbewußte, zu niemandem gehörend, auch nicht zu den anderen Schuldbewussten, waren wir außerstande, in der friedlichen Menschheitsgeschichte mitzuschwingen, und unsere Formlosigkeit bewirkte nur immer neue Schuld. Zum ersten Mal sah ich soeben mein Jahrhundert im Tageslicht, offen zu den anderen Jahrhunderten, und ich war einverstanden, jetzt zu leben. [...] So sei es.« (LH 137f.)

Sorger, der es für sein eigenes Leben nie dulden würde, wie Rousseau öfters in seiner Selbstbiographie auf »die Fadenzieher [s]eines Schicksals« oder »die Verursacher [s]einer Leiden« verweisen zu müssen,<sup>12</sup> gibt also nicht auf. Obwohl sich ihm die Erstarrung eines Täternachfahren als unausweichliche Bestimmung eingebrannt hat, ermächtigt er sich ein zweites Mal selbst und spricht sich in einem Coffee Shop von seiner Schuld frei. Damit soll diesmal aber nicht nur seine eigene Geschichte zu einer Friedensgeschichte werden, abgekappt von der »Nacht des

12 Vgl. Handke: *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 109.

Jahrhunderts«, sondern gleichzeitig – die Gesetzgebung wird zur Predigt – auch die Geschichte aller anderen gegenwärtig Lebenden. »So sei es.« Es fehlen allerdings immer noch 25 Seiten bis zum Ende der *Langsamen Heimkehr* ...

Zurückgekehrt ins Hotel, bricht dort auch prompt eine noch »tiefere Nacht« in den Raum hinein, als Sorger den Nachtportier zur Telefonistin sagen hört: »Er ist ein Tier [...]. Und die einzige Möglichkeit, mit verrückten Tieren umzugehen, ist, sie auszuroten.« Schlagartig werden alle Gesichter »zu Schlagetot-Masken, aus denen, unveränderbar böse, die Parolen der Gewaltvergangenheit [...] nachtönten«. Die Hotellobby verdunkelt sich zu einem »Nachbild des Dschungels [...], in das von allen Seiten die Schatten von Bajonettspitzen ragten.« (LH 153) Hat die Predigt also auch nichts genutzt? Gibt es kein Entkommen vor der Schuld, dem Krieg, der Gewalt?

Es stellt sich heraus, dass der Portier ›bloß‹ aus der Zeitung vorgelesen hatte. Sorger fragt sich daher: »Was ist für mich wirklich?« Seine programmatische Antwort: »Wirklich war, was friedlich war.« (LH 154) – Der Erdforscher entpuppt sich als wahres Stehaufmännchen: Obwohl es mehrmals mit der gefälschten Gegen-Geschichte nicht geklappt hat, macht sich in ihm doch wieder die »triumphale Vorstellung« breit, »ein Fälscher unter Fälschern zu sein«, der irgendwann das »Evangelium der Fälschung« schreiben und gleichzeitig sein Scheitern ertragen würde. (LH 156) Während der Abschiedsstunden in New York vor seiner Rückreise nach Europa, zu seinen Vorfahren, bekommt Sorger gar noch die Ahnung einer »Idee von einem geglückten Tag« (LH 158). Doch auch dieser Ahnung und seiner »aus dem innersten Selbst bis hin zur äußersten Welt sich aufschwingende[n] Sehnsuchtskraft«, die das Einzelne und das Weltganze »ein für alle Male zusammenhalten wollte«, folgt sofort ein bleicher, lautloser Blitzstrahl, in welchem sich »die Leere eines erdumspannenden Todesstreifens zeitigte« (LH 162).

#### d) Das Zeichen der Schwermut

Das Kind der *Kindergeschichte* (1981) wird eines Tages eingeschult, und zwar in eine Schule, die »nur den Kindern jenes einzigen

Volkes bestimmt« war, »das auch so genannt werden konnte, und von dem schon lange vor seiner Zerstreuung in alle Länder der Erde gesagt worden ist, daß es [...] ein ›Volk‹ bleiben werde«<sup>13</sup>. Dieses Volk ist das »einzige tatsächliche Volk, dem der Erwachsene«, also der Vater des Kindes, »je anzugehören gewünscht hatte.« Da das Kind – wie Valentin Sorger – »durch Geburt und Sprache ein Nachfahr jener Schandtäter« war, »die doch dazu verdammt schienen, bis ins letzte Glied und bis ans Ende der Zeiten nur noch freudlos und ziellos, metaphysisch tot, kreuz und quer zu zappeln«, fühlt sich der Vater als »Zeuge eines historischen Augenblicks«, als er erstmals das vom Kind geschriebene andere Schriftbild des Hebräischen sieht. (Kg 297) Für das Kind und seinen Vater stellt sich in ihrem Leben durch die Aufnahme auf die jüdische Schule in der Folge eine »schöne Ordnung« (Kg 298) ein. Jedoch: Am Ende des Schuljahrs schlägt die Schulvorsteherin dem Vater vor, das Kind wieder auf eine andere Schule zu nehmen, da nun die religiöse Erziehung anstünde und diese der »grundverschiedenen Überlieferung« des Kindes nicht entspräche. Alle Gegengründe und Argumentationen des Vaters nützen nichts, am letzten Tag des ersten Schuljahrs geht er mit dem Kind von der Schule weg »wie mit einem schuldlos Ausgestoßenen; und die Verantwortung dafür hat er [der Vater], als der Abkömmling eines Unvolks, als der würdelose Ohne-Volk.« (Kg 299)

So muss der Gang zur Schule einen anderen Weg nehmen, und nach einem Ortswechsel führt der Schulweg eines Jahres durch einen Laubwald. In diesem den Weg des Kindes säumenden Wald sind fast alle Vogelhäuschen mit Hakenkreuzen bezeichnet, die niemandem aufzufallen scheinen; aber das Kind weiß »jede einzelne böse Stelle«. Als im Winter die Bäume keine Blätter mehr haben, wird der Anblick »unzumutbar«, und also verbringt man, Vater und Kind, Nachfahren der Schandtäter, »einen Vormittag mit Lack und Pinsel zwischen den Bäumen«. (Kg 332)

Auf Hakenkreuze trifft auch der Protagonist des Buchs *Der Chinese des Schmerzes* (1983), Andreas Loser, dem die Swastika »das Urbild der Ursache all meiner Schwermut – all der Schwermut,

<sup>13</sup> Handke: *Kindergeschichte*, S. 296. Dieses Buch wird in Folgendem unter der Sigle »Kg« direkt im Text zitiert.

des Unmuts und des falschen Lachens hierzuland«<sup>14</sup> ist. Loser, Lehrer für alte Sprachen, weist einige Ähnlichkeiten mit Valentin Sorger auf: ebenfalls sehr an Bodenformen interessiert, ist er ein »Schwellenkundler«, der an Ausgrabungsstätten im ganzen Land mitarbeitet und an einer Abhandlung über die Freilegung einer römischen Villa schreibt, die im Jahrbuch der Salzburger Landeskunde erscheinen soll. (CS 23). Außerdem sieht er sich, wie Sorger (und der Hakenkreuze übermalende Vater des Kindes), immer wieder als Täter – wobei unklar bleibt, ob Losers Vater, der gleich zu Kriegsbeginn umgekommen ist, auf einem Foto »anders als so viele Gesichter [...] nicht den dunklen Schnurrbartstempel unter der Nase« hat, weil er dagegen oder »bloß zu jung dafür gewesen« war (CS 220f.).

Beim abendlichen Gehen durch die Landschaft, über weitgeschwungene Wiesenhänge und -mulden, an dicht verschlossenen Fliederknospen, wie kleine Räder ineinandergreifenden Löwenzahnblüten und emailgelbem Hahnenfuß vorbei, erblickt Loser dann am Stamm einer Buche »zwei dickschwarze Krummbalken«. (CS 96) Von seiner Grabungsarbeit eigentlich an alte Darstellungen gewohnt, »wo dieses Zeichen eine ganz unschuldige Bedeutung hat, oder auch nur ein bloßes Ornament ist« – er erinnert sich an »die Kraniche eines frühchristlichen Mosaikfußbodens, welche die Swastika im Schnabel tragen« –, reagiert Loser anders als der Vater mit seinem Kind: Da das Hakenkreuz auf dem Hinweg noch nicht dagewesen war, die Farbe noch frisch ist, denkt er nur: »Jetzt!«, bückt sich nach einem Steinbrocken und rennt los. In einem Hohlweg erfasst sein Blick als erstes die Spraydose, bei der er »Bombe« denkt, danach den Finger am Druckknopf, und zuletzt den Leibhaftigen, den »Hinderer«, den »Erzfeind«. (CS 101) Dann ist der Stein geworfen und der »Feind« liegt niedergeschmettert auf dem Boden. »Ich hatte nicht blind geworfen, sondern mit offenen Augen, wobei ich aber nicht die Umgebung sah, sondern seltsamerweise, übergroß, das eigene Gesicht. Es erschien mir weder verzerrt noch ruhig; glich eher dem eines unbekanntes Dritten oder, besser gesagt, eines bis dahin unbe-

<sup>14</sup> Handke: *Der Chinese des Schmerzes*, S. 97. Dieses Buch wird in Folgendem unter der Sigle »CS« direkt im Text zitiert.



kannten, jetzt endlich aufgetaucht, ganz nahen Verwandten.« (CS 102) Loser zieht den Toten auf eine Böschung und lässt ihn über den Felsrand in die Tiefe fallen.

Der Schwermut ist jedoch nicht zu entkommen. Mit dem Mord an einem Hakenkreuzsprayer ist nichts erreicht. Der Versuch, auf gewaltsame Weise das schlechthin Böse und somit die Schwermut zu vernichten, scheitert. Loser trifft im Täter sich selbst und fühlt dementsprechend einen Teil von sich »mit dem Gesteinigten über den Felsen gestürzt«. So bleibt für ihn die Schwermut weiterhin »Tatbestand der Welt« und »in der Welt« (CS 231) – noch 1997, Jahrzehnte nach dem ›Dritten Reich‹, trägt eine österreichische Autobahn, die mit anderen Verkehrslinien Taxham, den Ausgangspunkt der Erzählung *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* (1997), einriegelt und nur schwer zugänglich macht, den Reichsadler in einer Unterführung eingemeißelt, »in den Klauen das Hakenkreuz«<sup>15</sup>.

Nicht nur Loser kennt die Schwermut. Auch sein ortssuchender ›Bruder im Geiste‹ Valentin Sorger ist mit ihr konfrontiert. Im Haus der ›unschuldigen‹ Nachbarn, kurz nach dem absoluten Raum- und Ich-Verlust, gerät sie ihm in der Formel »der schwermütige Spieler« sogar zum »Leitwort nicht nur für diesen Augenblick seiner Existenz« (LH 112). Man könnte also sagen, dass das gesamte Leben Sorgers wie Losers im Zeichen des Hakenkreuzes steht.<sup>16</sup>

»Sogenannter herzlieber Planet, sogenannte friedensstiftende Erde,  
enttarne dich endlich als geheime Superwaffe,  
die sich brüllend im Kreis dreht«  
(Über die Dörfer)

#### e) Bomben, Bomber, Bombentrichter

Der Ich-Erzähler in *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972) ist »wie geboren« für Entsetzen und Erschrecken, und diese Sensibilität wird zurückgebunden an eine Bombardierung, die in

<sup>15</sup> Handke: *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus*, S. 11.

<sup>16</sup> Vgl. dazu auch Huber: *Versuch einer Ankunft*, S. 208.

frühester Kindheit erlitten wurde: »Holzscheite lagen weit verstreut, still von der Sonne beschienen, draußen im Hof, nachdem ich vor den amerikanischen Bombern ins Haus getragen worden war.«<sup>17</sup> Der erste Bombentrichter erscheint in Peter Handkes erster Erzählung, *Über den Tod eines Fremden*. In seinem ersten Roman, *Die Hornissen* (1966), wird immer wieder von Bombern, Bomben, Blindgängern und bomber-/bombenähnlichen Geräuschen berichtet, wobei auch Autos bomberähnlichen Krach machen, der die Protagonisten erstarren und nur noch mit Mühe atmen lässt,<sup>18</sup> und sich selbst kleine Wolken, »die über den ganzen Himmel heranstürmen«, als Bomber entpuppen können.<sup>19</sup> Die Blindheit des Helden des Romans im Roman, die auf Homer hinweist und die ihn, den Gehenden, zu einem Menschen-Blindgänger macht, befällt ihn an einem Kriegstag, während Kriegszustand herrscht.<sup>20</sup>

Bomben, Bomber und Bombentrichter durchziehen das gesamte Werk Handkes, und alles, selbst das Friedvollste, ist davon bedroht, von Bombern über- und in Bombentrichter hineingezogen zu werden. Nicht nur haben dichte, schwarze Zeitungsschlagzeilen für den Bewohner des Elfenbeinturms die Form von Bomben,<sup>21</sup> sondern auch Predigten werden von donnernden Kriegsflugzeugen gestört,<sup>22</sup> der Schrei eines Igels kann sich bis zu einem »Bombenalarmdröhnen«<sup>23</sup> steigern, und es kommt sogar vor, dass selbst das Schreibpapier, sozusagen das Allerheiligste eines Schriftstellers, vom Schatten eines Bombers verdunkelt wird<sup>24</sup> und ein Buch wie eine »gerade ausgegrabene unkrepierte Granate aus dem letzten Krieg«<sup>25</sup> erscheint.

– Auf ihrem Weg in die Sierra de Gredos begegnen der Heldin des Romans *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* (2002)

17 Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied*, S. 9.

18 Vgl. Handke: *Die Hornissen*, S. 44.

19 Handke: *Die Hornissen*, S. 264.

20 Vgl. Handke: *Die Hornissen*, S. 272.

21 Vgl. Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1972), S. 15.

22 Vgl. Handke: *Kali* (2007), S. 157.

23 Handke: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* (2002), S. 34.

24 Vgl. Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994), S. 207.

25 Handke: *Die Kunst des Fragens* (1989), S. 89.

Serien von Tanks und Panzern. Ebenso jäh erscheinen dann »Flugzeuge am Himmel, ziemlich tief, [...] dunkle, gar massige, schwerbauchige Vier-Propeller-Bomber [...], im Näherkommen noch tiefer fliegend [...], ein jeder mit dem gleichen Geräusch, zwischen Dröhnen, Grollen, Knurren und Schnarren, Manöver, das, anders als bei den Tanks, untrennbar war vom Krieg.«<sup>26</sup> In der der Sierra de Gredos vorgelagerten Sierra de Paramera taucht erneut ein Bomber auf, vor dem alles, »was auch immer sich, ob im Himmel oder auf dem Boden, in Bewegung befand«, wegflüchtet (Bv 316). Ein Erdröhnen des gesamten Gebirgshorizonts kündigt in der innersten Sierra dann den nächsten Bomber an, ein »schweres dunkles Flugzeug [...], so nah am Boden, dass es mit dem dicken Bauch fast die rundlichen Felsköpfe streifte«. Ihm folgt ein ganzes zwölfgliedriges Geschwader: »Ein Kriessflieger [...] nach dem andern überquerte so den Horizont [...]. Keiner der zwölf aber nahm die Luftlinie seiner Vorflieger. [...] kein Fleck, kein rindengedecktes Dach, kein Rauchfang, keine Satellitenschüssel, kein Obstkiosk [...], nichts wie auch immer unten Bewohntes sollte unberührt und unverdunkelt bleiben«. (Bv 459f.) Auch im heiter blauen Himmel über Hondareda, einem, wie im zweiten Teil dieses Buches (»Arbeit am Ort II: Das Lokale und das Globale«) ausgeführt wird, ganz besonderen, utopischen Enklavenort in der Sierra de Gredos, an dem Zugezogene aus allen Weltgegenden eine Art nach-nationales Zusammenleben versuchen, liegt ein »Geschwaderdröhnen« von Bombern und ihrer Schwerlast (Bv 720), und der Jagdbomber, »drohnah am Tafelland, war das nicht der schon lang erwartete offene Krieg gegen das legendäre Volk [...], das sich angeblich zurückgezogen hatte in die hinterste Sierra de Gredos?« (Bv 112)

– Auf dem Rückweg von der Montagne Sainte-Victoire gerät der Ich-Erzähler ihrer *Lehre* (1980), wenige Zeit nach der »vollkommenen Stunde« des gleichmäßigen Gehens, der »Freude auf der Hochfläche«<sup>27</sup> des Berges, und nachdem ihm unter den Pla-

<sup>26</sup> Handke: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*, S. 225f. Dieses Buch wird in Folgendem unter der Sigle »Bv« direkt im Text zitiert.

<sup>27</sup> Handke: *Die Lehre der Sainte-Victoire*, S. 195. Dieses Buch wird in Folgendem unter der Sigle »LSV« direkt im Text zitiert.

tanen eines provençalischen Dorfes ein alter Mann noch zärtlich seinen Wacholderstock gezeigt hatte, an eine Kaserne der Fremdenlegion, wo ihn das Gebrüll eines großen Ketten-Hundes anfällt, »Todes- und Kriegsschrei zugleich« (LSV 197): »Als der böse Lärm wieder einsetzte, verschwand die Landschaft in einem einzigen Strudel aus Bombentrichtern und Granatlöchern« (LSV 198). Die Schönheit des Berges ist schlagartig zunichte gemacht und nur noch das Böse scheint wirklich (LSV 201) – selbst harmlose Windstöße schlagen in einen Baum ein wie eine Bombe (LSV 203).

– Das Laufen der Kinder, das Pendeln der Platanenkugeln, das Rauschen des welken Eichengestrüpps, das helldunkle Aufglänzen beim Wenden der Schwalben im Sommerhimmel, die S-Linie an Schulter, Nacken und Kopf des Evangelisten Johannes beim Letzten Abendmahl über der Pforte von St.-Germain-des-Prés, die Schuhbürste auf der Holzterrasse bei Sonnenuntergang, der Blaumoment des Boots in dem einen Waldteich, der Schwarzmoment des Boots in dem nächsten, allesamt Augenblicke eines geglückten Tags, führen im *Versuch über den geglückten Tag* (1991) zum »glorreiche[n] Vergessen der Historie«<sup>28</sup>. Doch alle Augenblicke und das von ihnen ermöglichte Vergessen der Geschichte werden nur wenig später vom sich von Tag zu Tag, »mit dem heranrückenden Krieg« verdichtenden »Donnern der startenden Bomber vom Militärflughafen Villacoublay«<sup>29</sup> kassiert, der *Versuch* daraufhin abgebrochen.

– Nah am Militärflughafen Villacoublay liegt auch der nach langem Suchen gefundene Ort, an dem das Erzählen eines Friedensepos versucht wird: die Niemandsbucht; und auch das *Jahr in der Niemandsbucht* (1994) wird vom »Landungsheulen«<sup>30</sup> in Villacoublay und den »Übungsschleifen« der »Kriegsflugzeuge« (MJN 796) über der Ile-de-France nachhaltig in Mitleidenschaft gezogen (in bzw. auf der Ile-de-France liegt ebenfalls, wie schon aus Kapitel I bekannt, der Garten, in dem Don Juan erzählt, und auch über diesem Garten bricht eines Tages unvermittelt »ein

28 Handke: *Versuch über den geglückten Tag*, S. 299.

29 Handke: *Versuch über den geglückten Tag*, S. 302.

30 Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, S. 258. Dieses Buch wird in Folgendem unter der Sigle »MJN« direkt im Text zitiert.

Tornado in Gestalt von Bombergeschwadern« herein – an sich ist das nichts Besonderes, weil sich oberhalb des Gartens und der »unversehrten Bachtälchen« eben: Villacoublay befindet, doch an jenem Tag des Erzählens des Don Juan trotzdem ungewohnt, weil »immer neue Staffeln und andere Abwurfmodelle beinahe baumwipfelniedrig den Luftraum aufwirbelten und den blauenden Maihimmel verfinsterten«. [DJ 27f.]

Einzelne, spezielle Friedens-Orte der Bucht sind von Kriegs-orten nicht (immer) zu unterscheiden oder gar erst durch Krieg entstanden: Der Erzähler seines Jahres in der *Niemandsbucht* sieht auf einmal einen Ort, und zwar einen veritablen Ort, den Ort schlechthin: die Erzählung.

Von dem Fenster aus, an dem ich sitze, sehe ich jeden Morgen die Erzählung, und wie sie im großen weitergehen sollte. Es ist ein Ort. Schon zu Anfang des Winters ist er mir aufgefallen, zum ersten Mal in all den Jahren hier: Eine Stelle in dem Hügelwald, welche mir seitdem, mit der täglichen Betrachtung, zum Ort geworden ist [...]. Es stehen da Bäume wie überall, nur zeigen diese sich deutlicher als sonst hügelab und hügel auf. Zum einen kommt das aus meinem Abstand zu ihnen: Sie wachsen auf halber Höhe, etwa in der Mitte zwischen dem Waldrand unten, auf den die anderen Häuser nur kleine Durchblicke erlauben, und der Horizontlinie weiter oben, mit dem das Plateau von Vélizy anfängt [...]. So wirkt die Stelle auf mich als das Innere des Waldes, abgerückt vom Vordergrund mit dem Rauch aus den Rauchfängen, aber auch entschieden noch nicht weg in der Ferne. [...] Ich habe in diesem besonderen Waldbereich dann eine Aue gesehen [...] und ihr den Namen eines Malers gegeben, »Poussin-Aue«. (MJN 228ff)

Dieser Ort, in der Mitte zwischen Waldrand und Horizont liegend, abgerückt vom Vordergrund, aber noch nicht weg in der Ferne, erinnert an den schon bekannten Landschaftsausschnitt, den Valentin Sorger in *Langsame Heimkehr* als »Mittelgrund« benennt und an dem sich ihm ein menschlicher Ort in einem möglichen ewigen Frieden gezeigt hat. Der Mittelgrund »Poussin-Aue«<sup>31</sup>, der ideale Ort, die Erzählung verschwindet allerdings oft mit dem Morgenlicht und kann dann bereits mittags derart geschrumpft

<sup>31</sup> Zur Verbindung von Mittelgrund und Nicolas Poussin vgl. auch Goethe: *Italienische Reise*, S. 354.

erscheinen, dass die Erzählung und ihr Ort auch »zu einem der tausend Trichter von den Bombenangriffen auf Vélizy 1944 gehören« könnte, »dessen Opfer auf dem Friedhof weiter oben an der Flanke begraben sind«. (MJN 233)

Ein anderer idealer Ort ist der namenlose Weiher im Wald der Niemandsbucht. In seiner Nähe, mit Blick auf ihn, findet der Erzähler »eines schönen Frühlingstages« seinen Stammplatz für das ganze Jahr, »bis zu den ersten Frösten«. Hier geht ihm auf der Stelle das Schreiben »kinderleicht« von der Hand. »Ich bildete mir ein, die Sätze folgten [...] dem freien Himmel [...] als Spiegelung vom Weiher.« (MJN 823ff) Wie sich später herausstellt, ist dieser Weiher durch eine amerikanische Bombe entstanden, »bestimmt für den damals deutsch besetzten Kriegsflugplatz Villacoublay und fehlgegangen wie die zehntausend anderen auch« (MJN 880). Der gesamte Wald, in dem das *Jahr in der Niemandsbucht* geschrieben wird, war, wie dem Erzähler beim Pilzesuchen von einem alten Mann berichtet wird, »zur Zeit der deutschen Besetzung [...] voll von Kanonen [...], Zutritt gesperrt; und in einem Bombentrichter habe er [der Alte] noch nie einen guten Pilz gefunden«. (MJN 881)

Zwischen vielen Bombentrichtern im Wald verschwindet auch der gehende Mann, der einen schwarzen Anzug mit offenem Rock und »um die Knie flatternden Hosen« (MJN 259) trägt.

Nimmt man noch den Wald aus der *Lehre der Sainte-Victoire* (1980) hinzu, dem ihr letztes Kapitel – »Der große Wald« – gewidmet ist, in dem der »gemeinsame Schrei eines [...] Vogelschwarmes [...] wie eine Salve knallen« (LSV 245) kann und sich ebenfalls ein großer Bombentrichter, ein Bunker und ein Kammweg findet, der, zumindest flüchtig, an eine Heeresstraße erinnert, dann sind drei wichtige Orte in Handkes Werk, an denen das Epos des Friedens stattfinden soll bzw. zu erzählen versucht wird – der Wald der *Lehre*, die Niemandsbucht und die Sierra de Gredos – überwölbt, durchsetzt und markiert von, so scheint es, unlöschbaren Spuren des Kriegs.

## 2. Verheerungen

Nicht nur im *Versuch des Exorzismus der einen Geschichte durch eine andere* oder im Film *Der Himmel über Berlin* gerät das Erzählen von Friedens-Orten in Konflikt mit deren Gewaltvergangenheit. Die Lektüre einzelner Stellen in ihren Zusammenhängen mit dem Gesamtwerk macht deutlich, dass dieser Konflikt nicht singulär, sondern vielmehr als grundlegend für Handkes Poetologie anzusehen ist. Der Rückzug in den geschichtslosen Augenblick geht immer wieder fehl, und zwar, so lässt sich an dieser Stelle festhalten, programmatisch. Als literarisches Ideal ist hier weniger die Geschichtslosigkeit als jene ›andere‹ Geschichte auszumachen, die sich als eine Art Gegen-Geschichte zur ›realen‹ Geschichte verstehen lässt, die diese im selben Moment zu befrieden wie zu verstärken sucht.

Bevor diese spezifische »Arbeit am Ort« weiter ausgefaltet wird, sei zuvor jedoch noch einmal auf die Kriegsspuren eingegangen; denn mit den einzelnen Passagen, die im letzten Kapitel zitiert wurden, kann noch mehr angefangen werden.

### a) Das Kippen der Natur

So wie Glockengeläute zu einem Nachtkampfgeschwader, die ovalen, schwärzlichen Öffnungen von Schuhen zu Mündern beim Todesschrei, ein Schmerzensschrei und das Entsichern einer Waffe zu einem harmlosen Knacken im Aktenschrank und rieselnde Brunnen zu Barrikaden kippen können, kippen Äpfel zu Handgranaten, Igelschreie zu Bombenalarm, kahle Weinstockreihen zu Friedhofskreuzen, der Flügelschlag von (Friedens-)Tauben zu Gewehrknattern, novemberlich schwarze Sonnenblumenfelder zu Weltkriegsfriedhöfen, das Liebesspiel der Wildbienen zu einem Gemetzel mit Massengräbern, ein Holzstoß zu einem militärischen Unterstand, gelbe Flechten auf Felsen zu gelber Tarnfarbe auf Panzern, eine Reisigbahn zum Schützengraben, das Grasniemandsland im Dorfzentrum zu einem Gräberfeld.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Vgl. in der Reihenfolge der Zitate: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, S. 1053 und S. 492; *Langsam im Schatten*, S. 78; *Über die Dörfer*, S. 418; *Phantasien der*

Alles kippt. Sogar der blaueste (»L'Azur! l'Azur! l'Azur! l'Azur!«<sup>33</sup>) Himmel wird immer wieder verdunkelt von Bombergeschwadern, jedes Himmelsbild gefolgt von der Hölle, und auch die Erzählung eines geglückten Tags »in jedem Moment umschlagen können in eine Geschichte von Mord und Totschlag, von Amoklauf, Verwüstung, Verheerung«<sup>34</sup>.

*Wiederholung*, S. 129; *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*, S. 34; *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, S. 269; *Lucie im Wald mit den Dingsda*, S. 56; *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus*, S. 196; *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, S. 793f.; *Die Abwesenheit*, S. 140; *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*, S. 328; *Die Abwesenheit*, S. 140; *Die morawische Nacht*, S. 69.

<sup>33</sup> Mallarmé: *L'Azur* (1864), S. 152: »que sans répit les tristes cheminées / Fument [...] Le Ciel est mort. [...] En vain! l'Azur triomphe«; »der Himmel (wie Stifter in seinen Erzählungen noch so ruhig hinsetzen konnte) war blau.« (LSV 169) Vgl. auch *Falsche Bewegung*: »Das Meer. Wilhelms Notizbuch, in das er weiterschreibt: »Das Meer. Das Meer. Das Meer, das Meer, das Meer.« (FB 9)

<sup>34</sup> Handke: *Versuch über den geglückten Tag*, S. 250. »Jedes Himmelsbild, das sich ereignete, wurde im Innern sogleich leicht verzerrt durch die in Gedanken angrenzende Hölle.« (Handke: *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 138) Vgl. auch das Motto zu *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina*: »»Was macht es uns aus, drei Millionen Menschen zu töten. Der Himmel ist überall der gleiche, und blau, so blau.« (S. 35) – So you think you can tell Heaven from Hell? Vgl. Bataille: *Das Blau des Himmels*: Dem Ich-Erzähler verlangt unter einem von Sternen strahlenden Himmel danach, dass es Tag würde und die Sonne aufginge; dabei fällt ihm ein, dass er in Paris einmal nachmittags bei schönstem Sonnenschein einen Fleischerwagen gesehen hat: »die kopflosen Häuse der enthäuteten Hammel hingen unter der Plane hervor [...]: der Wagen fuhr langsam im hellen Sonnenschein.« (S. 117) Seine Blicke verlieren sich darüber »in dem Blau des südlichen Himmels. Ich schloß die Augen, um in diesem strahlenden Blau unterzugehen«. Und so, wie in diesem strahlenden Blau des Himmels »tausend dicke schwarze Insekten« (S. 118) Wirbelwinden gleich auftauchen, wird am folgenden Tag das Flugzeug mit Dorothea ins helle Mittagslicht, in den unendlich weiten, reinen Himmel hereinbrechen – jener zum Skelett abgemagerten, schwefelfarbenknochigen Dorothea, deren leuchtendrotes Seidenkleid rot wie die Hakenkreuzfahnen (S. 163) ist und mit der der Erzähler Wochen später in Deutschland, bei Trier, an Allerseelen, nachdem sie in einem herbstlich braunen Wald einer Hitlerjungengruppe begegnet sind, über einem auf die Erde umgekippten, umgestülpten, von Grablichtersterne funkelnden Himmel Sex haben wird: »Während wir uns über einem sternenfunkelnden Friedhof der Liebe hingaben, waren wir wie betäubt. Jedes der Lichter kündete von einem Skelett in einem Grab. Sie bildeten dergestalt einen flackernden Himmel« (S. 158).



Auffallend ist dabei, dass es vor allem die Natur ist, in die der Krieg hineinbricht, die sich als Kriegsort, als Kriegsmaschine entpuppt.<sup>35</sup> Gilt die Natur dem ehemaligen SS-Kommandanten in *Falsche Bewegung* als reinigend von jeder Erinnerung (beispielsweise an die eigenhändig vernichteten Juden), als das besänftigende Vergessen und die von allen Geschichtsverläufen unberührte Unschuld, als Gemeinschaftsgefühl stiftend, so ist die auf den ersten Blick meist friedliche Natur in Handkes Texten von Krieg und Tod durchzogen, nachhaltig gestört, unterminiert; bzw. ist oft gar nicht mehr zu unterscheiden, ob man es mit friedlicher Natur oder kriegerischer Kultur zu tun hat. Nicht Frieden, sondern Krieg scheint der »Naturzustand« dieser Erzähl-Welt zu sein.<sup>36</sup> Das betrifft auch, wie in Kapitel III 1. b) bereits angedeutet, die in der Sekundärliteratur meist als »Epiphanien« bezeichneten Bilder,<sup>37</sup> wie zum Beispiel die im Gesamtwerk wiederholt auftretenden spiegelnden Pfützen.

<sup>35</sup> »Stifter gab das ewige Gesetz der Kunst bekanntlich so wieder: ›Das Wehen der Luft das Rieseln des Wassers das Wachsen der Getreide das Wogen des Meeres das Grünen der Erde das Glänzen des Himmels das Schimmern der Gestirne halte ich für groß ... Wir wollen das sanfte Gesetz zu erblicken suchen, wodurch das menschliche Geschlecht geleitet wird.‹ Dabei ist es dann aber auffällig, daß Stifters Erzählungen fast regelmäßig zu Katastrophen ausarten; ja daß oft schon der bloße Stand der Dinge, ohne dramatische Überstürzung, eine Bedrohung wird.« (LSV 209)

<sup>36</sup> Vgl. Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, S. 780.

<sup>37</sup> Als Epiphanien werden die Bilder u. a. von Bartmann: *Suche nach Zusammenhang*; Huber: *Versuch einer Ankunft*; Peters: »Epiphanien des Alltäglichen«; und Zschachlitz: »Epiphanie« ou »illumination profane«?, gelesen. Da bei Handke aber niemals irgendeine Gottheit in den plötzlich aufleuchtenden Dingen erscheint, ist der Begriff problematisch; Stefan Hofer sieht hier auch eher den Versuch am Werk, eine »gleichbleibende[ ] Aufmerksamkeit der Außenwelt gegenüber« zu erreichen, was antrainiert, eingeübt werden kann und wozu es einer »consistent routine of inspection«, einer besonderen Sichtweise, eines bestimmten Blickes bedarf (vgl. Hofer: *Die Ökologie der Literatur*, S. 260f.). Vgl. auch folgende Stelle in *Die morawische Nacht*, S. 63: »Entrückung, das hieß freilich nicht Entwirklichung. So entrückt zu werden, hieß nicht, der Welt, oder meinetwegen der Gegenwart, abhanden zu kommen. Wie real alles, alles?, ja alles erschien in dieser Entrückung [...]. Das ist es. Das wird es gewesen sein. Solche Entrücktheit, sie rückte die Dinge an ihren Platz.«

## b) Das Kippen der Himmelslicht spiegelnden Pfützen

In Handkes Journal *Das Gewicht der Welt* (1977) wird ein Traum im Februar 1977 festgehalten: »Im Straßengraben war eine Was-serlache, in der die Wolken zogen und der blaue Himmel war. Ein paar Schneeflocken fielen in die Lache und trieben auf ihr, ohne zu zerschmelzen. Die Zeit verging auf einmal nicht mehr. Im Traum erlebte ich das als Erlösung.«<sup>38</sup> Das Bild von der Was-serlache oder Pfütze, die den Himmel spiegelt<sup>39</sup> – ein Bild, das hier das Vergehen der Zeit und somit die Geschichte anhält, das Gewicht der Welt verringert, ein Bild, das dadurch für Handke im Traum eine Erlösung bedeutet –, wird seit *Wunschloses Unglück* (1972) bis in *Die morawische Nacht* (2008) beständig eingesetzt. Da kann sich einmal in der Mündung eines Flusses der nördliche Himmel spiegeln, da scheint ein anderes Mal in den Löchern, »in die gewöhnlich die Marktstangen eingesetzt wurden«, im öligen Wasser der noch ein wenig lichtere Himmel wider, da können ein ganz anderes Mal Pfützen weit weg noch im Nachtlicht zittern oder in der letzten Sonne im Sand blinken.<sup>40</sup>

Gemeinsam mit weiteren, im Gesamtwerk Handkes wiederholt variiert auftretenden Bildern wie demjenigen der Blätter durchscheinenden Sonne, demjenigen der durch die Gegend dahinvagabundierenden Pappelsamenflocken oder demjenigen der zu kleinen Kugeln im Staub zusammengeschrumpften Regentropfen, ist das Bild der den Himmel spiegelnden Pfützen ein ideal-episches, das nichts bedeuten möchte als sich selbst, das, im Aussetzen der Geschichte des Menschenbestiariums, als erreichte Form ein »Sein im Frieden« (LSV 176) weitergeben und episodisch für geglückte Tage sorgen soll. Diese Bilder wirken in Handkes Werk zudem gleichsam katalysatorisch für die Möglichkeit des Schreibens, für die Möglichkeit von Literatur. In ihrer Umgebung kann das Schreiben anfangen und immer wieder gelingen; die

<sup>38</sup> Handke: *Das Gewicht der Welt*, S. 26.

<sup>39</sup> ... ist natürlich, vor allem (oder: aber eher), wenn es ein See ist, auch ein alter Topos der (nicht nur romantischen) Literatur.

<sup>40</sup> Vgl. in der Reihenfolge der Zitate: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*, S. 705; *Die Stunde der wahren Empfindung*, S. 87; *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, S. 246; *Die Stunde der wahren Empfindung*, S. 77.

Sätze des Erzählers, wie es, bereits zitiert, in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* heißt, folgen den Natur-Bildern (MJN 825); der Natur nachfolgend knüpft sich der Text.

Allerdings ist der namenlose Weiher der Niemandsbucht durch eine Weltkriegs-Bombe entstanden. Und das Sommergrün von Büschen kann sich auch in Pfützen spiegeln, die sich auf dem Boden eines Wirtshauses gebildet haben, das »einmal als Bunker gedient hatte«<sup>41</sup>. Dem Spiegelbild der Fledermäuse bei Sommervollmond in den Dorftümpeln kann sofort das Bild der zerfetzten Kadaver der Mutterbrüder im Dünengrab folgen.<sup>42</sup> Neben dem Waldrandweiher, in dem sich der eigene Umriss vor den Sternen am Himmel im Wasser still spiegelt, kann das Ufergras »durchfurcht von Panzerspuren« sein (MJN 932). Es können sich auch – zur triumphalen Einfahrt Hitlers in den Straßen Klagenfurts am 10. April 1938, unter den Klängen des Badenweiler Marsches – »Tausende von Hakenkreuzfahnen« im »bereits eisfreien Wörthersee«<sup>43</sup> spiegeln. Und wenn in *Falsche Bewegung* der ehemalige SS-Mann zwischen seinem Geständnis, Juden umgebracht zu haben, und der Ankündigung, als letzter Mensch jeden anderen Menschen zertreten zu wollen, Natur-Bilder erzählt wie das Bild von den Himmel spiegelnden Pfützen; wenn Pfützen also auch das Zeichen der NS-Zeit spiegeln können und ihr ideal-episches, Himmelslicht wiedergebendes Bild ebenso als ideales Naturbild eines SS-Manns herhalten kann, dann sind die von Geschichte »gereinigten« Naturbilder und »Epiphanien« nachhaltig und folgenreich durch die Geschichte, vor allem durch die Nachgeschichte des Nationalsozialismus, kontaminiert. Die idealen Bilder einer friedlichen, heilen Welt stehen bei Handke im Kontext der desaströsen, der »faktischen« Geschichte und sind in diesem Kontext, in dieser Umrahmung lesbar.

Im Mitlesen des Werkkontextes können einzelne Szenen einen weiteren Horizont, einen größeren Resonanzraum erhalten, so beispielsweise diejenige, an der der ehemalige Autor in *Die*

41 Handke: *Die Abwesenheit* (1987), S. 153.

42 Vgl. Handke: *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* (1997), S. 130.

43 Handke: *Wunschloses Unglück* (1972), S. 22.

*morawische Nacht* beim ersten Besuch der deutschen Vaterstadt, die in der »Harzwaldbucht«<sup>44</sup>, im früheren Zonengrenzgebiet liegt, völlig gedankenlos durch ein anscheinend befriedetes, sehr friedliches, zeichenloses, europäisches Allerwelts-Deutschland geht und unvermittelt auf den Gestank, den Verwesungsgeruch eines toten Rehbocks stößt, dessen weit offene Augen den noch hellen Himmel spiegeln.<sup>45</sup>

So wie die Orte der Natur von Krieg durchzogen und grundiert sind, ist eine idealepische ›Epiphanie‹ von einem Judenmörder und von Hakenkreuzen zerstört; nun wird noch gezeigt, dass bei Handke die gesamte Literatur aus dem Grund von Bombentrichtern und im Zeichen des Hakenkreuzes erwächst.

»als sei dieses Buch eine von mir gerade ausgegrabene  
unkrepierte Granate aus dem letzten Krieg«  
(*Die Kunst des Fragens*)

### c) Das Kippen der Literatur

#### *Das »Reich der Literatur«: ein Bombentrichter*

In *Mein Jahr in der Niemandsbucht* ist der namenlose Weiher, dessen freien Himmelsspiegelungen die Schrift nachfolgt, Resultat einer amerikanischen Bombe, ein Bombentrichter aus dem Zweiten Weltkrieg. In bzw. zwischen Bombentrichtern könnte auch der »Poussin-Aue« genannte Mittelgrund und ein gehender Mann, dem die Hose um die Knie flattert, verschwinden. Damit droht mehr zu verschwinden, als auf den ersten Blick zu vermuten ist:

In *Langsame Heimkehr* zeigt sich Valentin Sorger, wie in Kapitel III 1. c) gesehen, eines Tages in der namenlosen Landschaft des Hohen Nordens ein Ort, in dessen Geschichte »nichts Gewaltames oder auch nur Jähes mehr vorkam«. (LH 44f.) Dieser Ort erscheint ihm als ideal »für ein menschliches Tal in einem möglichen ewigen Frieden«; Sorger nennt ihn »Mittelgrund« (LH 45).

<sup>44</sup> Handke: *Die morawische Nacht*, S. 287.

<sup>45</sup> Handke: *Die morawische Nacht*, S. 286.

Als ein solcher Mittelgrund tritt in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* die Erzählung in Erscheinung, vom Erzähler »Poussin-Aue« getauft, idealer Ort für das Schreiben eines Epos des Friedens. Wenn diese Aue und also die Erzählung mit dem Morgenlicht verschwindet und am Mittag »zu einem der tausend Trichter von den Bombenangriffen auf Vélizy 1944 gehören« könnte, »dessen Opfer auf dem Friedhof weiter oben an der Flanke begraben sind« (MJN 233),<sup>46</sup> dann ist es nicht nur die Aue/die Erzählung (und mit ihr der mögliche ewige Frieden), die unrettbar in Bomben-trichtern verschwinden könnten. Die gesamte Kunst und Literatur könnte sich als einer dieser Trichter enttarnen, denn für Handke *sind* Kunst und Literatur dieser Mittelgrund:

Der Mittelgrund als Schwelle<sup>47</sup>, als ein dritter Ort zwischen einem nahen und einem fernen – in *Langsame Heimkehr* ein formloser Landstreifen zwischen zwei Naturruinen –, sei, so Handke in seinem Journal *Am Felsfenster morgens*, der ideale Ort für die Phantasie des Erzählers, da der Vordergrund zu nah, die Ferne hingegen unerreichbar für die Einbildungskraft liege.<sup>48</sup> Für diesen Ort setzt Handke das Wort »Reich« ein und verbindet es mit »Literatur«: »Das Reich der Literatur ist das Zwischenreich: nicht ich, nicht du, sondern das Dazwischen, als Reich; nicht dieser Ort und jener, sondern der Bereich dazwischen« (AFm 113). Dieses Zwischen-Reich – das Reich der Schrift, der Erzählung, gedacht als Drittes zwischen »Trostpflaster« und »Begleitgesang der Zerstörung«<sup>49</sup> – soll das letzte und einzig nicht metaphysische Reich sein.<sup>50</sup> Jede Kunst habe, so Handke weiter, keine andere Aufgabe, als für dieses Reich, für den Mittelgrund zu sorgen.<sup>51</sup> Die Friedens-Sorge bleibt jedoch stets verbunden mit der Sorge, dass dieses Reich des Friedens in das Reich des

<sup>46</sup> Vgl. Kapitel III 1. e)

<sup>47</sup> In *Der Chinese des Schmerzes* ist dem Schwellenkundler Andreas Loser die Schwelle der die Erzählung stiftende Grund und der Erzähler diese Schwelle (CS 133 und 242).

<sup>48</sup> Vgl. Handke: *Am Felsfenster morgens*, S. 127. Dieses Buch wird in Folgendem unter der Sigle »AFm« direkt im Text zitiert.

<sup>49</sup> Handke: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, S. 162.

<sup>50</sup> Vgl. Handke: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, S. 158.

<sup>51</sup> »Die Kunst sorgt für den Mittelgrund« (AFm 301).

Krieges abkippen, der Friedensort zum Bombentrichter, zum Kriegsort werden könnte.

*Die epische Figur als Schreiebegründung:  
verloren zwischen Bombentrichtern*

Diesem »Reich« des Friedens, dem »Reich der Formen«, der Literatur, weiß sich auch der Erzähler der *Lehre der Sainte-Victoire* verpflichtet – »als einer anderen Rechtsordnung« (LSV 180) gegenüber der *einen* Rechtsordnung der *einen* Geschichte. Die Berechtigung, an der »anderen Rechtsordnung« der Kunst, dem Zwischenreich der Literatur mitzuwirken, aus der Passivität des Lesers in die Aktivität des Schreibers überzuwechseln, das Recht zu schreiben gibt dem Erzähler der *Lehre* das Bild eines am Rand einer Landstraße mit flatternder Hose beständig dahingehenden Mannes.

Dieser Gehende, dem zwischen den Beinen die Hosenbeine flattern, erscheint bereits im ersten Roman Handkes, *Die Hornissen*:

Einmal, an einem Sonntag, hat er einen auf der Straße gehen sehen. Er ist mit seinem Vater in diese Richtung gefahren, der andere ist ihnen begegnet; zwischen den Beinen dieses andern hat der Knabe die Hose flunuschen und flattern sehen. Sie sind mit der Kalesche in den Ort gefahren. Auf der Rückfahrt aber hat er noch immer diesen Mann dort auf der Straße mit seiner flatternden Hose dahingehen sehen, und er hat seinen Vater gefragt, und sein Vater hat ihm geantwortet; ohne Unterlaß und unentwegt ist dieser Mann an diesem Sonntag über das Land gegangen.<sup>52</sup>

Der über das Land, über die Dörfer Gehende wird, bevor ihn über 30 Jahre später die Heldin des *Bildverlusts* zum Geliebten erklärt (Bv 436), für den Erzähler jeweils zur Initiation in die Welt der Literatur, der Gemeinschaft der Schriftsteller, zum »Spiel der Regel« und zur »Regel des Spiels« (LSV 195), des »ernsthaften Spiels«<sup>53</sup> der anderen Rechtsordnung und der anderen Topographien des nicht-metaphysischen Reichs der Literatur. Noch bevor er überhaupt

52 Handke: *Die Hornissen*, S. 241f.

53 Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, S. 44.

etwas geschrieben hat, wird dem künftigen Schriftsteller der am Straßenrand Dahingehende zur Möglichkeitsbedingung, Autor zu werden, selbst zu schreiben und anderen andere Geschichten zu erzählen (LSV 180):

Jetzt denkt er, daß dies alles es wert wäre, mit einem besprochen zu werden: wie ein Mann unentwegt über das Land geht, mit der flatternden, flunschenden Hose zwischen den Beinen, und er denkt, dass er nicht aufhören könnte zu reden, wie die Leute hausten und abhausten, und wie sie ein wenig umhergingen, und wie es ihnen sehr umeinander zu tun sei, und daß ihm davon entweder der Mund werde überlaufen oder verdorren, und daß einer über alles so reden könnte wie über einen Mann, der mit seiner flatternden Hose beharrlich über das Land geht.«<sup>54</sup>

Einer Literatur, die an die Tradition des Epischen anzuknüpfen versucht, an einem Epos des Friedens in postmodernen Zeiten schreibt und sich als immerwährendes Langumherschweifen<sup>55</sup> versteht, gerät der beständig am Rand der Straße Gehende zur idealen Begründungsfigur. Ihr Gehen versinnbildlicht ein Schreiben, in dem die einzelnen Geschehnisse »so weiter gehen« sollen, »mit möglichst viel Nichts«<sup>56</sup>, das lange Folgen von (Orts-)Bildern zu verknüpfen wünscht, in denen »keine Extra-Story mehr eine Psychologie dazu setzt.«<sup>57</sup> Es verbürgt als aneinanderreichende Bewegung die Möglichkeit epischen Erzählens, das eine Gleichheit der Geschehnisse voraussetzt, das mit Konjunktionen – »nie ein Begründungswort, nie ein relativierendes Einräumungswort, kein ›Weil‹, kein ›Obwohl‹ [...], immer nur die uralten ›Und‹, ›Dann‹, ›Wenn‹ und ›Als‹«<sup>58</sup> – Begebenheit auf Begebenheit auf eine gleiche Ebene zu setzen hat und das »im letzten Strukturverhältnis« keine »bloß durch den Sprung überwindbaren Unterschiede«<sup>59</sup> der Orte aufweisen darf (sondern nur gehend miteinander zu verbindende).

54 Handke: *Die Hornissen*, S. 242.

55 Vgl. Handke: *Gestern unterwegs*, S. 510.

56 Handke/Lenz: *Berichterstatter des Tages*, S. 255.

57 Handke/Lenz: *Berichterstatter des Tages*, S. 165.

58 Handke: »Das plötzliche Nichtmehrwissen des Dichters«, S. 146.

59 Lukács: *Die Theorie des Romans*, S. 24; vgl. Kapitel II 3. c).

Die Körperbewegung des Gehens und die Körper- und Sprachbewegung des Schreibens werden bei Handke folgerichtig parallelisiert und ineinanderprojiziert; Schreiben ist Gehen, Gehen ist Schreiben, »Ans-Schreiben-Gehen« (MJN 589). Beiden Bewegungen eignet Langsamkeit, Bedächtigkeit und Zögern: »Das im fortwährenden Gehen sich ereignende Zögern ist die dem Denken (Bedenken) am meisten entsprechende Bewegung.« (AFm 330) Das Gehen verschränkt sich auch mit der Kulturtechnik des langsamen, buchstäblichen Lesens, das die einzelnen Wort-Orte nicht aus dem Blick verliert; denn: »[M]an muß die Schauplätze ergehen, man muß sich annähern, langsam, und dann wird man vielleicht auch mehr die Orte als Wirklichkeit erleben«<sup>60</sup>. Gehen ist darüber hinaus eine Übung im episodischen Weltvertrautheit-Schaffen<sup>61</sup> an Nicht-Orten, in Ortslosigkeiten, die außerdem, wie Kapitel IV 1. noch genauer zeigen wird, in der Lage sein soll, Kriegsgebiet zu befrieden und Kriegsorte zu Friedensorten umzuschreiben. Sollte aber jede Übung vergeblich sein und dem Schriftsteller trotz aller Bemühungen und Anstrengungen bei seiner Arbeit (an den Orten) letztlich nichts gelingen, so will er »am Ende wenigstens gut den Gehenden am Rand der Landstraße darstellen« (AFm 357).

Die für Handkes episches Programm ideale Figur ist also nicht nur Anfang, sondern auch Ende des Schreibens, Anfang und Ende zugleich. Sie verschwindet in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* nach knapp 30 Jahren relativ unversehrten Gehens mitsamt ihrem idealen Zwischen-Raum in Bombentrichtern eines idealen Waldes, der nah an einem leicht verwilderten, tief in das Plateau der Ile de France eingeschnittenen Garten liegt.

Und den Schriftsteller befällt die Schwermut.

<sup>60</sup> Handke: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, S. 30.

<sup>61</sup> Vgl. Handke: *Langsame Heimkehr*, S. 15; Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, S. 49; vgl. auch de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 29. Zum Gehen vgl. des weiteren Teil II, Kapitel II 2. b).



»Nenne mir, Muse, den armen, unsterblichen Sänger, der, von seinen sterblichen Zuhörern ... verlassen, die Stimme verlor ... wie er vom Engel der Erzählung zum unbeachteten oder verlachten Leiermann draußen an der Schwelle zum Niemandsland wurde«  
(*Der Himmel über Berlin*)

### *Der Schriftsteller: hakenkreuzgezeichnet*

Für Andreas Loser, dem Protagonisten in *Der Chinese des Schmerzes*, ist das Hakenkreuz Urbild der Ursache all seiner Schwermut und der Schwermut Österreichs. Die Schwermut und ihr »Urbild« sind mit keinem Denken, mit keinem Handeln aus der Welt zu schaffen, sondern »Tatbestand der Welt« (CS 231). Mit diesem Bestand sieht sich auch Valentin Sorger in *Langsame Heimkehr* ständig konfrontiert, so dass ihm die Schwermut in der Formel »der schwermütige Spieler« zum Leitwort seiner Existenz gerinnt; sein gesamtes Leben sieht er im Zeichen des Hakenkreuzes und dessen (Nach-)Geschichte stehen.<sup>62</sup>

Doch nicht nur Sorgers und Losers Leben sind von der Swastika bezeichnet. Denn das Bild des »schwermütigen Spielers« gebraucht Handke für die Beschreibung seines eigenen Verständnisses des Künstlers in der Nach-NS-Zeit: »Das ist für mich überhaupt die Metapher für den Künstler: der schwermütige Spieler, der sich auf ein Spiel eingelassen hat, wo er überhaupt nicht weiß, was es ihn kosten wird.«<sup>63</sup> Den Künstler, den Schriftsteller in der Zeit nach dem Nationalsozialismus, also auch sich selbst,<sup>64</sup> sieht Handke in der Schwermut tief von der (Nach-)Geschichte des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs geprägt. Er muss sein Literatur-Spiel, dessen Ausgang er nicht kennt und das somit nur auf Vorläufigkeit geschehen kann, in dieser nicht überschreibbaren Prägung spielen, als schwermütiger Spieler. Handkes ernsthaftes und schwermütiges »Spiel«, dessen Kosten dem Spieler nicht bekannt sind; sein Spiel, ein Friedens-epos zu konstruieren, mit der epischen Figur des Gehenden als

<sup>62</sup> Vgl. Kapitel III 1. d).

<sup>63</sup> Handke: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, S. 47.

<sup>64</sup> Vgl. Handke: *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 245; vgl. auch den Dokumentarfilm *Der schwermütige Spieler: Peter Handke* von Peter Stamm, Deutschland 2004, 30 min.

dessen Regel; ein Spiel, das mit »gefälschten« Topographien die andere »Rechtsordnung« der Literatur als eine die Schrecken der realen Geschichte zugleich zu befrieden wie zu verstärken suchende »andere Geschichte« aufstellen und zur Anschauung bringen möchte; dieses Spiel wird auf einem Schauplatz ausgetragen, dem die Spuren der NS-Zeit eingeschrieben sind. Sie grundieren das Spiel des hakenkreuzgezeichneten Spielers, der sich mit seiner Arbeit am von der NS-Zeit geprägten Ort der Literatur der möglichen Unmöglichkeit und Lächerlichkeit seiner fälschenden poetischen Gegengeschichte vollkommen bewusst ist: »Ich muß immer erst die Lächerlichkeit überwinden, mich überhaupt poetisch auszudrücken«<sup>65</sup>. Am Rand des Geschehens, in den Zwischenräumen, in den Niemandsbuchten der Literatur läuft der schwermütige Schreiber eines Friedensepos angesichts der Gewaltgeschichte nicht nur des 20. Jahrhunderts Gefahr, wie die Figur des Homer im *Himmel über Berlin* zum verlachten, ausgestoßenen Spielmann, zum an den Rand der Orte gedrängten Leiermann zu werden, dessen epische Schrift-Gesänge die Leser nicht mehr lesen oder als »Harmonisierungen«<sup>66</sup> schmähen werden. Aber diese Gefahr ist Teil des Spiel-Einsatzes.

65 Handke: *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 63.

66 Handke: *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 8.

## IV

# Exorzismusversuche

»Ich schloß die Augen und sah, quer über den Himmel,  
ein gigantisches Weltzerstörungsinsekt daliegen,  
aber noch verpuppt.«  
(*Die Geschichte des Bleistifts*)

Die ausführliche Darstellung des Konflikts zwischen dem literarischen Entwurf friedvoller Orte und ihrer geschichtlichen Wirklichkeit macht einen von einer in der NS-Zeit gründenden Schwermut gezeichneten Schriftsteller sichtbar, dessen Erzählwelten von »Nazi signs«<sup>1</sup>, von Verheerungen geprägt und umstellt sind, deren Friedensorte immer wieder zu Kriegsorten umkippen. Die von Spuren des Zweiten Weltkriegs und der Zerstörung gezeichneten Orte und Schauplätze sind nicht singulär, sondern vielmehr als Ausgangspunkt, wenn nicht gar als Grund von Handkes Schreiben zu betrachten. Aus ihnen erwächst erst das Programm der systematischen Hervorbringung eines Friedens-Epos.

Auf welche Weise dieses Programm in Handkes Texten konkret umgesetzt ist, wurde bislang noch nicht herausgearbeitet. Folgende Seiten widmen sich der Beschreibung dieser Umsetzung. Sie zeigen, dass die Befriedung der Orte insbesondere durch Praktiken des Gehens und Lesens sowie mithilfe der Natur zu erreichen versucht wird.

»Nur was der Geher denkt, gilt.«  
(*Die Abwesenheit*)

### 1. Die Kunst des friedensstiftenden Gehens

Wie der mit flatternden Hosenbeinen am Rand der Landstraße beständig Dahingehende, gehen die Protagonisten und Protagonistinnen in Handkes literarischer Welt unentwegt, und nicht nur sie, sondern auch das Schreiben, das Lesen, die Worte, die Blicke,

1 Vgl. Barry: »Nazi signs«.

die Gedanken und die Spiele gehen.<sup>2</sup> »In der Regel ist [alles] in einer Bewegung.«<sup>3</sup> Als aneinanderreihendes Prinzip gehört das Gehen zum epischen Programm, die erzählten Begebenheiten gleichförmig und Schritt für Schritt miteinander zu verketten, zu einer Poetologie, die nicht genealogisch-hierarchisch gebaut ist, sondern als (episches) Prinzip die Reihung disparater Teile als gleichrangige Komponenten erreichen möchte.<sup>4</sup> Gehen ist außerdem eine Übung im Weltvertrautheit-Schaffen<sup>5</sup> und wird bei Handke zur Wiedergewinnung von ›vermintem‹ Gelände eingesetzt – wobei es verschiedene Formen, verschiedene Typen des Gehens gibt: Wind machendes, eitles, gefährliches, friedfertiges, kriegerisches, verzagtes, hässliches, absichtsvoll schönes (mit rollenden Schultern), phantasieanregendes Gehen.<sup>6</sup> Jedoch nur eine dieser Geh-Formen ist als »Kunst des Gehens«, und zwar als eine »jeden irgendwie kriegerischen Gedanken abschließende[ ] Kunst« ausgewiesen, nämlich die Gehform der »friedensstiftenden Geher: vollkommen in ihrem Dahingehen, in ihrem Unterwegssein aufgegangen«<sup>7</sup>. Mit dieser friedensstiftenden Kunst des Gehens versuchen die Protagonisten, verheerte Orte, (ehemaliges) Kriegsgebiet zu befrieden, wie zum Beispiel Bombentrichter, Berlin oder den Mont Valérien.

#### a) Auf dem Mont Valérien

Zur Hügelkette, die sich am Westrand von Paris an der Seine entlangzieht, im Vorort Suresnes, gehört der Mont Valérien. Er ist mit einem Fort befestigt, »das im zweiten Weltkrieg von den deutschen Besatzern als große Hinrichtungsstätte benutzt wurde«. (LSV 216) Auf diesen Hügel geht an einem schönen Sommertag unter blauem Himmel der Erzähler der *Lehre der Sainte-Victoire* (1980), der gerade vom Begehen der Sainte-Victoire, von dem

2 Vgl. allein *Die Hornissen*, z. B. S. 68, S. 129, S. 180, S. 233, S. 235, S. 246 etc.

3 Handke: *Der Hausierer* (1970), S. 8.

4 Vgl. dazu auch Mohr: *Das nomadische Subjekt*, S. 25.

5 Vgl. Kapitel III 2. c).

6 Vgl. Handke: *Die morawische Nacht*, S. 415ff.

7 Handke: *Die morawische Nacht*, S. 415f.

»Blau des Berges« und dem »Braun der Wälder« (LSV 202), nach Paris zurückgekehrt ist. »Ich war nie oben gewesen, aber nach der Sainte-Victoire drängte es mich hinauf«. Auf seinem Weg über den Mont Valérien pflückt der Gehende »Brombeeren, die hart und süß waren«, und auf der Hügelkuppe, mit »Blick auf die mit vielen kleinen Häusern bebauten Hügelausläufer, wo hier und da ein Hund bellte und vereinzelt der Rauch aufstieg«, erfährt er »nichts als die gespensterlose Gegenwart«, nichts als blauen Himmel, süße Brombeeren, kleine Häuser, ab und an bellende Hunde und vereinzelt »freundlich«<sup>8</sup> aufsteigenden Rauch.<sup>9</sup> Das Gipfelerlebnis könnte ähnlich auch auf der Sainte-Victoire stattfinden. Es wird von keinem Fort, keiner Hinrichtungsstätte, keinem Opfer, keiner NS-Geschichte,<sup>10</sup> überhaupt keiner Geschichte mehr durchkreuzt: auf dem Mont Valérien herrscht geschichts- und gespensterlose Gegenwart. »Langsam ging ich wieder ostwärts bergab, über die Flußbrücke zurück ins Stadtgebiet« (LSV 216).

## b) Berlin

In einer »Zwischenzeit«, einem Jahr »ohne Ortsansässigkeit« (LSV 190), wohnt das Ich des Erzählers der *Lehre* vorübergehend in Berlin und liest dort in Hölderlins *Hyperion*. Ihm fällt auf, dass Berlin in einem »breiten Urstromtal« aufgebaut ist. Einige Straßenzüge entfernt vom Ort seiner *Hyperion*-Lektüre befindet sich »eine der wenigen Stellen der Stadt [...], wo einst das schmelzende Eiswasser einen deutlichen Hang gebildet hatte.« Auf der Kuppe dieses Hangs erreicht Schöneberg »seine größte Meereshöhe« – wobei das Ich »die künstlichen Trümmerberge

<sup>8</sup> ... rauchen die Kamine um 1850, vgl. Keller: *Der grüne Heinrich*, S. 117.

<sup>9</sup> »Nie werde ich die kleinen Gesichter der Kinder vergessen, deren Körper vor meinen Augen als Rauchspiralen zum blauen Himmel aufstiegen« (Wiesel: *Die Nacht*, S. 41).

<sup>10</sup> Zwischen 1941 und 1944 haben die Deutschen auf dem Mont Valérien, dessen Festungsanlage zwischen 1840 und 1844 erbaut wurde, über 1000 Menschen ermordet (vgl. die Datenbank auf <http://www.memoiredeshommes.sga.defense.gouv.fr/spip.php?rubrique73>); heute ist das dortige »Mémorial de la France Combattante« als Hommage an die gefallenen Widerstandskämpfer Frankreichs eine zentrale Gedenkstätte für die Opfer von Verfolgung, Gewalt und Widerstand, an der jedes Jahr am 18. Juni eine Gedenkfeier stattfindet.

aus dem Krieg« (LSV 221) nicht gelten lässt und nicht mitzählt. An dem vom schmelzenden Ur-Eiswasser gebildeten Hang liegt auch der Matthäusfriedhof, zu dem der Erzähler sich an einem Nachmittag – es ist schwül, in der Ferne donnert es: wieder ein Sommertag – auf den Weg macht. Er geht den Hang hinauf bis auf die Kuppe, setzt sich dort neben den Grabstein der Brüder Grimm, blickt von dort in die große Senke unter ihm, »wo sich die Stadt jetzt ganz anders erstreckte«, und geht wieder hinab. Beim Zurückgehen fühlt er »an der leicht abschüssigen Langenscheidtstraße das Spülen des Vorzeitwassers nach«. Der Hang wird wieder zum Geländesprung des Teltow, zur Grundmoränenplatte, und dem Ich wehen »die Fahnen am ›Kaufhaus des Westens‹ in einem Talgrund.« In der Folge begeht der Erzähler ebenso den Havelberg Westberlins. Ihm begegnen auf einer Lichtung im Gras »große graue Säcke, aus denen sich dann schlaftrunkene Soldaten aufrichteten.« Am Gipfel legt er sich unter eine Kiefer und atmet »den Wind der Gegenwart«. (LSV 222)

So wird es auch in Berlin möglich, mit Gehen die realen, von deutscher Geschichte beladenen Topographien (des Terrors) in andere Topographien, in Orte der reinen Gegenwart bzw. der Vorgeschichte umzuschreiben. Auf dem Alten St. Matthäus-Friedhof<sup>11</sup> wird zielsicher ein Platz neben dem Grab von Märchensammlern angesteuert, von dem aus der Blick und der Gang in ein ungefähr 18 000 Jahre altes Urstromtal<sup>12</sup>, in Vorzeitlandschaft gelingt, in der die Geschichte noch nicht angefangen hat, wo alles noch einmal neu, friedlich beginnen könnte – wie im »Hohen

11 Der Alte St. Matthäus-Friedhof ist insofern ein von der NS-Zeit ›belasteter‹ Ort, als zum einen dessen Grabstätten von 1938 bis Anfang der 1940er Jahre zu einem Drittel auf den Südwestkirchhof Stahnsdorf umgebettet wurden, da er im Rahmen der nationalsozialistischen Pläne für die »Welthauptstadt Germania« der 120 Meter breiten »Nord-Süd-Achse« weichen sollte, und zum anderen auf ihm die »Männer des 20. Juli 1944« um Claus Schenk Graf von Stauffenberg kurz nach ihrer Tötung begraben worden sind, bevor sie von der SS ein paar Tage später exhumiert, im Krematorium Wedding verbrannt und auf Rieselfelder verstreut wurden; vgl. Barthelmeus: *Gräber, Gründer und Gelehrte*, S. 112–121 und S. 126.

12 Immerhin wurde Berlin gegründet, um das »Verkehrshindernis« Urstromtal mit seinen Sanden und Mooren an einer geeigneten Stelle vergleichsweise bequem durchqueren zu können.

Norden« des anderen Kontinents der *Langsamen Heimkehr* oder am Wannsee im *Himmel über Berlin*. Die Fahnen vor dem Kaufhaus des Westens sind andere als diejenigen, die in den 1930er und 1940er Jahren auf dem Potsdamer Platz geweht haben; sie flattern im Talgrund vor der Geschichte. In diesem Wind atmet der Erzähler auf dem Havelberg wie auf dem Mont Valérien eine gespensterlose Gegenwart – oder zumindest eine fast gespensterlose: Die großen grauen Säcke auf der Lichtung, die auch Felssteine sein könnten, entpuppen sich zwar als Schlafsäcke von Soldaten, diese sind allerdings schlaftrunken und somit, vorerst jedenfalls, fern von Kampf- und Tötungsfähigkeit.

Doch wer geht da eigentlich? Dem friedensstiftenden Geher wird seine Identität in dem Moment klar, als er am Westrand der Hochfläche der Montagne Sainte-Victoire, auf der Landstraße nach Puylobier (wo die Hundebestie und in ihrer Folge die Bombentrichter und Granatlöcher warten) geht. »Ich ging bewußt langsam, im Weiß des Berges. Was war? Nichts geschah. Und es brauchte auch nichts zu geschehen. [...] Das gleichmäßige Gehen war schon der Tanz.« Hier geht jemand, der »wie einst der Gehende mit der flatternden Hose« (LSV 195) über die Landstraße dahingeht. Bevor diese ideal-epische Figur, Anfang und Ende des Schreibens, zwischen Bombentrichtern verschwindet, geht sie über einen kleinen Hügel bei Paris und bei Berlin. Sie weiß jedoch, dass sie nur »wie« der Gehende mit der flatternden Hose geht, jedoch nicht der Gehende mit der flatternden Hose ist; dazu fehlt die flatternde Hose. Die Frage bleibt also: Wer geht?

Da geht ein »ich«, in das sich jemand zurückverwandelt hat (LSV 220); es ist der Völkermördernachkomme Valentin Sorger. Nachdem sich ihm die Leere eines erdumspannenden Todesstreifens gezeigt hatte, war er nach Europa zurückgefliegen; auf dem Flug kam er sich endgültig abhanden und wusste nicht mehr, wer er war, außer: ein Niemand. (LH 163) Mit der Heimkehr nach Europa endet die *Langsame Heimkehr*, mit dem Heimgekommenesein beginnt die *Lehre der Sainte-Victoire*: »Nach Europa zurückgekehrt, brauchte ich [...]« (LSV 169).

Derjenige, der hier den Mont Valérien, dessen NS-Geschichte in der *Lehre* nicht verdrängt, sondern explizit festgeschrieben

wird, und Berlin gehend zu befrieden sucht, ist ein Nachfahre eines Tätervolks, das unter anderem den Mont Valérien zur Hinrichtungsstätte missbrauchte und von dessen Hauptstadt Berlin aus die meisten Massenvernichtungen und Terrorakte der NS-Zeit geplant und gelenkt wurden.<sup>13</sup> Es ist jemand, der über die NS-Geschichte schwermütig geworden ist, der zwischen Friedensstiftungsversuch und Kriegserinnerung, zwischen versuchter Verantwortungsverweigerung und unhintergebarter Schuldübernahme hin- und hergerissen wird, der sich mit seiner Geschichte gehend in die ideale Begründungsfigur einer schwermütigen Literatur in der Nachgeschichte der Judenvernichtung verwandelt und im Gehen, das Orte verbindet, ohne einem bestimmten Ort anzugehören, Kriegsorte zu befrieden sucht. Das gelingt ihm manchmal, aber nicht immer: Als er nach dem Mont Valérien im Park des Bois de Boulogne den Mont des Fusillés besteigt, dessen Name sich ebenfalls vom Krieg her schreibt, sind an den Baumstämmen, unter denen »die Sonntagsausflügler lagerten« (LSV 216), die Kugelspuren nicht zu übergehen und auch nicht zu übersehen.

### c) Über Bombentrichter

Ein weiterer Gehender in Handkes Erzählwelten ist der Ex-Autor, der in *Die morawische Nacht* (2008) im gleichmäßig-epischen Erzählfluss seine Rundreise erzählt, auf seinem nicht verankerten, nur vertäuten, schnell zur Flucht lösbaren Boot auf der Morawa, das mit der übergroßen Flagge eines »längst versunkenen« Landes ausstaffiert, von oben bis unten in den »ominösen Farben« dieses »abgestunkenen« Landes bemalt ist und sich als Enklave, als »autoproklamierte Exterritorialität«<sup>14</sup> sehen lassen möchte. Dieser anscheinend jugophile Provokateur weist gewisse Gemeinsamkeiten mit dem Erzähler der *Lehre* auf. Nicht nur, dass er in Alaska einen Unfall hatte (MN 49) und den Drang zu zeichnen,

<sup>13</sup> Vgl. z.B. die Darstellungen in der von der Stiftung »Topographie des Terrors« herausgegebenen Dokumentation *Topographie des Terrors*.

<sup>14</sup> Handke: *Die morawische Nacht*, S. 35. Dieses Buch wird in Folgendem unter der Sigle »MN« direkt im Text zitiert.



Konturen nachzuziehen verspürt (MN 61); sondern der Ex-Autor bildet auch eine ähnlich ambivalente Figur wie Sorger: Auf der einen Seite ist er sowohl der ideale epische Erzähler, der gleichmäßig und zittrig-still die Begebenheiten seiner Reise eine ganze Nacht des Erzählens lang aneinanderreihet, als auch der ideale Geher, dem Verzögern und Retardieren »seine zweite Natur« (MN 60) sind, der am Straßenrand über das Land und quer durch Europa geht und »auf dem Randstreifen« (MN 324) beständig Schritt nach Schritt setzt. Auf der anderen Seite schwankt seine Rundreise zwischen Friedensstiftung, »Rundflucht«, »Irrfahrt«, »Todesfahrt« und »Amoklauf« (MN 14). So schlägt der Erzähler einmal eine Frau derart, dass diese wie tot zusammenbricht und der friedensstiftende Geher zum Fast-Totschläger wird, der sich wie Andreas Loser in *Der Chinese des Schmerzes* »im Moment des Schlags« selber sieht. (MN 452) »Wäre meine Reise eine Bootsreise gewesen, so würde sie von hundert verschiedenen Arten des tagtäglichen Fast-Kenterns handeln.« (MN 375) Die Gewalt bricht immer wieder hinein, nicht nur in die Reise, sondern auch in ihre Erzählung; die an sich mustergültige, ideale Nacht des epischen Erzählens, die im Dialog zwischen Erzähler und Zuhörern stattfindet, kippt immer wieder um, springt in »Wutentbranntes«, in erste Schüsse über, droht von »Gebelfer« weggewischt zu werden (MN 33). Doch der »sonderbare Geher« (MN 332), der zwischen Ideal und Amok schwankt, lässt sich von diesen Vexierbildern nicht quälen und erreicht gehend wie erzählend das Ende – der Reise und der (Nacht der) Erzählung. Kurz bevor er wieder am Ausgangspunkt seiner Reise angekommen ist, übernimmt er jedoch noch eine spezielle Aufgabe:

Ganz am Ende seiner langen Rundreise, in der Abend-Dämmerung, der Fluß ist bereits zu riechen und die Leuchtschrift seines Bootes zu erkennen, zögert der Ex-Autor seine Rückkehr hinaus. Statt geradewegs zum Boot zu gehen, begeht er den allerletzten Teil seiner Reise anders: Er unternimmt eine »Bombentrichterwanderung. Die Trichter stammten aus dem Zweiten Weltkrieg, vom Überfall des Tausendjährigen Deutschen Reiches« (MN 550). Sie sind nicht groß, aber dicht gesät. Und der kreuz und quer durch Europa Gegangene geht am Ende noch einmal los, durch die Bombentrichter hindurch. Das Laub, das sich in

den sechs Jahrzehnten seit dem Bombenabwurf in den Trichtern angesammelt hat, lässt den Gang federnd werden, die Schritte ins Federn kommen. Das sachte Auf und Ab der Krater erzeugt einen bestimmten Geh-Rhythmus, der das Gehvergnügen quer durch die Bombentrichter zusätzlich erhöht. »Kein harmonischeres und friedlicheres Auf und Ab als dieses Gehen von Trichter zu Trichter« (MN 551).

Der Ex-Autor, der anscheinend auch der Autor von *Der kurze Brief zum langen Abschied* ist (MN 204f.) – ein Buch, das in der ›realen Welt‹ dem Vorwurf »Neue Innerlichkeit« und »Rückzug in den geschichtslosen Augenblick« ausgesetzt war und ist – geht demnach als Geübter einer »Kunst des Gehens« und befriedet am Ende seiner Reise eine Kriegsortform, in die auch der friedvollste Ort, der Mittelgrund, das Reich der Literatur und der friedensstiftend gehende Epiker, also auch er selbst, stets (um-)kippen kann. Wenn man so will, ist damit der Kampf zwischen Frieden und Krieg am Ende der Wanderung und der morawischen Nacht entschieden: Die Begründungsfigur für das Schriftsteller-Dasein, die ideale Figur für das epische Programm, Anfang und Ende der Schreibbewegung, die in der Niemandsbucht noch zwischen Bombentrichtern verschwindet, kehrt hier unversehrt aus den Bombentrichtern zurück – um fortan »von Ewigkeit zu Ewigkeit«<sup>15</sup> weiterzugehen. Sie hat sich gleichmäßig gehend aus ihrer Kriegsumrahmung befreit und dabei die beständigste Spur des Krieges gelöscht. Aus einem Bombentrichterfeld wird ein Weg, auf dem das friedensstiftende Gehen besonders federnd, vergnüglich, harmonisch und friedlich ausfällt. Die Bombentrichter kippen nun ihrerseits in Friedensorte um, können zu federnd friedlichen Böden umgegangen, umgeschrieben und umerzählt werden. Ein ehemaliger Autor, der mit dem Schreiben aufgehört hat, wird damit zum Retter des Mittelgrunds, der Literatur. Gehend holt er sie aus den Bombentrichtern zurück.

15 Handke: *Immer noch Sturm*, S. 124 und S. 136.

#### d) In Deutschland

Der in der »Kunst des Gehens« bewanderte Erzähler der morawischen Nacht, der es versteht, wie das Ideal des Mannes mit den flatternden Hosenbeinen am Rand einer Landstraße dahinzugehen und selbst Bombentrichter zu befrieden, möchte auf seiner langen Rundreise auch in die kleine deutsche Stadt an den südlichen Ausläufern des Harzes gehen, in der sein Vater, den er nie kennen lernte, gelebt hatte. Er versucht mithin, ebenfalls eine Gegend zu befrieden, die in einem Land liegt, das für die Schwermut verantwortlich ist, von dem der hakenkreuzgezeichnete Salzburger Schwellenkundler Andreas Loser »jedesmal wegstrebt [...] – so als begänne dort, unverjährbar, das Nichts« (CS 221), und in dessen Sphäre(nlosigkeit) der Erzähler der *Niemandsbucht* auf keine Weise geraten will – er vermeidet es gar, als er in einem Grenzfluss schwimmt, »über die Mittellinie« und somit auf deutsches Terrain zu gelangen (MJN 487). Außerdem ist die Gegend Karst- und früheres »Zonengrenzgebiet«; »die ehemalige Grenze zwischen West- und Ostdeutschland war nahe«. Hier bzw. eine »Mittelgebirgsmeile ostwärts« war die Mutter des Ex-Autors vor seiner Geburt in einem »frühsommerlichen Morgengrauen«, »ohne, daß auf sie geschossen wurde, über die unsichtbar durch einen hügeligen Fichtenwald verlaufende Grenze geflüchtet«. (MN 283) In diesem Land, in dieser von deutsch(-deutsch)er Geschichte geprägten Gegend, möchte der Ex-Autor friedensstiftend gehen, »[k]reuz und quer [...] streunen«. (MN 281f.)

Er geht vom Bahnhof aus nordwärts »auf die in den Ausläufermulden des Harzes versteckte kleine Stadt zu«. Beim Gehen verliert die Gegend für ihn jede konkrete Spur. »Schritt für Schritt« (MN 286) wird sie »zeichenloser«, ist nicht mehr zuzuordnen, weder einer einzelnen Nation noch einer bestimmten Geschichte. Sie wird zur »Allerwelt« (MN 285), in der sich nichts hervorhebt, in der die Dinge einander gleich sind: »Nichts erschien groß, und nichts erschien klein«. Alles, was der Gehende sieht, hört, riecht, de(kon)textualisiert sich »im Gehen stadteinwärts« (MN 286); durch die Zeichenlosigkeit des Orts wird es möglich, allem gedankenlos und ›rein‹ innezuwerden. Darüber kommt der Erzähler ins Staunen und »aus dem Staunen nicht mehr heraus«.

In dieser spurlosen Gegend, die ihm weder Deutschland, noch Westen, noch Osten, sondern »fortwährend die Grenzzone«, eine Schwelle ist, findet er sowohl »das gewisse, das langvermißte Staunen« (MN 290) wieder, als auch die Fähigkeit, zu lesen: »Erstmals auf seinem Unterwegssein fand er zum Lesen, wurde dazu fähig und dessen bedürftig. Und indem er las, erweiterte sich das Zonengebiet doch noch zu ›Deutschland‹, freilich nur, indem und während er das Buch las, das einzige, das er mit auf die Rundreise genommen hatte« und von dem man weder Titel noch Autor erfährt. »Staunen und Lesen und sich so in Deutschland fühlen: doppeltes Staunen. Ein friedlicheres Land als dieses sollte er nicht durchwandert haben, weder vorher noch nachher.« (MN 291)

Diese Erfahrung teilt der lesende Erzähler der morawischen Nacht mit einem der Protagonisten aus *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, einem Leser, von dem behauptet wird, dass er beim Gehen und Lesen nicht nur erlebt, wie ein Ort, der »gestern zu dem verdammten Deutschland gehört hatte, [...] jetzt zur großen Welt« (MJN 482) mutiert, sondern auch das Epos erfährt: »Ja, was sich dem Leser da auftut, das war nicht mehr bloß eine kleine Mär, oder ein Märchen, vielmehr das Epos, und dieses spielte sogar hier in dieser grunddeutschen Gegend. Spiele?, nein, würde erst noch da spielen.« (MJN 482) Diese grunddeutsche Gegend, in der sich das Epos (des Friedens) auftut, ist allerdings nicht mehr das Zonengebiet am Harz. Der Leser geht im winterlichen Deutschland den Stationen der »Rundreise eines Schriftstellers«, einem Buch seines Freundes, des Erzählers der *Niemandsbucht*, nach. Er heißt Wilhelm, und die grunddeutsche Gegend ist die Millionenstadt München.

Auch dieser Wilhelm ist gezeichnet. Sein ganzes Leben ist »von Aussichtslosigkeit« (MJN 478) bestimmt. Denn seine Kindheit und Jugend »hatte er in Deutschland verlebt, im Reich, dann im Oststaat, dann in der Westrepublik, auf dem Land und in den Städten, vom Mittelgebirge hinunter in die Urstromtäler und zurück und hinauf in die Alpen.« (MJN 479) Er ist also mit jeglicher deutschen Topographie vertraut, wie auch der Erzähler des Jahres in der *Niemandsbucht*, der Autor der Rundreise, die Wilhelm nachgeht und auf dessen Spur selbst das »Muster [...] der

Beschränktheit«, das Fachwerk, sich ihm als großzügig zeigt und der deutsche »Seitengassenhund« (MJN 480) ihn nicht anfällt, sondern ihm die Hand leckt.

Diesem Erzähler versagt die Vorstellung und sträuben sich die Bilder, wenn er »aus der Ferne«, von der bombentrichterzerklüfteten, unweit des Mont Valérien und des Militärflughafens Villacoublay gelegenen Niemandsbucht aus »an Deutschland« denkt. (MJN 490) Ihm graut derart vor einer Berührung mit diesem Land, dass er, wie schon gesagt, im Grenzfluss zu Deutschland nur auf der nicht-deutschen Seite schwimmt.

Nennt man den Erzähler der Niemandsbucht, trotz seiner großen »Ich«-Unsicherheit« (MJN 199), Gregor Keuschnig,<sup>16</sup> dann ist er nicht nur Sohn eines Deutschen und »Kollege« (MN 43) des episch erzählenden und gehenden Ex-Autors, der von seiner Rundreise erzählt, sondern dann heißt er wie der Protagonist der *Stunde der wahren Empfindung*, der im Jahr 1975 Pressereferent der österreichischen Botschaft in Paris ist bzw. war; ein Mörder im Traum, der der Zeitung »L'Aurore«, die immer wieder den Antisemitismus in Österreich erwähnt, »gemäß den Richtlinien [...] korrigierende Briefe«<sup>17</sup> schreibt, der eines Tages in der Rue Mirabeau unter einer Gedenktafel für einen

<sup>16</sup> »Denn [...] es kommt mir fraglich vor, wenn ich den, der ich in der Vergangenheit war, ›ich‹ nenne, nicht nur das Kind, sondern auch den erst vom letzten Jahr. Meine ›Ich‹-Unsicherheit ist gleich groß für alle die Jahre, und zwar bei fast sämtlichem, was ich tat, was mir angetan wurde und was mir zustieß. Es ist, als müßte ich mich in meinen Erinnerungen immer wieder unter Anführungszeichen setzen.« (MJN 199) Meist steht der Name folglich auch in Anführungszeichen, oder der Erzähler wird lediglich als »Gregor Keuschnig« angedeutet (MJN 182), oder der Name wird abgekürzt in »Gregor K.« (MJN 403) oder in »G. K.«, ebenfalls in Anführungszeichen (MJN 900). – K.? Der Landvermesser? Valentin Sorger? Gregor? Die Verwandlung? Kafka? Tatsächlich hebt die *Niemandsbucht* wie folgt an: »Einmal in meinem Leben habe ich bis jetzt die Verwandlung erfahren. [...] Plötzlich fand sich an meiner Stelle kein Mensch mehr, statt dessen ein Auswurf, für den es, im Unterschied zu der bekannten Alt-Prager Grotteske, nicht einmal die Flucht in die wenn auch noch so schrecklichen Bilder gab.« (MJN 11) – Allerdings heißt es in *Die morawische Nacht* dann einmal vom »aus der Niemandsbucht unlängst heimgeflüchtete[n] Gregor Keuschnig« (MN 306). Aber vielleicht ist es auch einfach und schlichtweg »müßig zu fragen, wer K. ist« (Deleuze/Guattari: *Kafka*, S. 116).

<sup>17</sup> Handke: *Die Stunde der wahren Empfindung*, S. 20.

aus Österreich stammenden Partisanen, der als Mitglied einer französischen Widerstandsgruppe gegen die Nationalsozialisten gekämpft hatte und von den Deutschen erschossen worden war, einer zum Gedenkort gehörenden Blechbüchse einen Fußtritt gibt und dabei »[d]ieses Arschloch«<sup>18</sup> denkt, und der, als er einmal am Elyseepalast von einem Offizier abgetastet wird, sein Gesicht vor ängstlicher Selbstbeherrschung leer werden fühlt: »Der leere, pompöse Ernst eines Faschisten, dachte er selber«<sup>19</sup>.

Dieser sich als Faschist denkende Gregor Keuschmig, der sich wie der zum Judenmordkommandanten von Wilna umgeschriebene Harfner in *Falsche Bewegung* lediglich unter der Bedingung als Toten ertragen könnte, dass im selben Moment auch die übrige Welt mitaufhören würde,<sup>20</sup> ist, so scheint es, der Erzähler der *Niemandsbucht*, in der er unter anderem davon berichtet, wie ihm beim Besuch einer psychiatrischen Anstalt Mitleid mit einem dort einsitzenden Judenmordkommandanten von Wilna zustößt, »der sich für den Autor von ›Wer nie sein Brot mit Tränen aß ...‹ nahm« (MJN 133). (Dieses Lied, das berühmte *Lied des Harfners*, das nicht das Lied eines ermordeten Juden, sondern das Lied eines »Leiermann[s]«<sup>21</sup> ist, der manchmal als Jude verdächtigt wird,<sup>22</sup> endet mit dem Satz: »Und über seinem schuldigen Haupte bricht / Das schöne Bild der ganzen Welt zusammen.«<sup>23</sup>) Er ist Autor der »Rundreise eines Schriftstellers«, auf deren Spur der von deutschen Topographien in Aussichtslosigkeit gesperrte Wilhelm in Deutschland geht und sich ein Epos an einem grunddeutschen Ort aufuft, in der ehemaligen »Hauptstadt der Bewegung«<sup>24</sup>.

Offensichtlich versuchen hier von deutscher Geschichte geprägte Söhne deutscher (Täter-)Männer von deutscher Geschichte gezeichnete Orte zu befrieden. Alle drei die Kunst des Gehens ausübenden Geher, die dabei in die Rolle der Figur schlüpfen, die

18 Handke: *Die Stunde der wahren Empfindung*, S. 16.

19 Handke: *Die Stunde der wahren Empfindung*, S. 69.

20 Vgl. Handke: *Die Stunde der wahren Empfindung*, S. 156.

21 Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 128.

22 Vgl. Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 129, und: Goethe: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, S. 208.

23 Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 216.

24 Vgl. z. B. Large: *Hitlers München*.

Regel des Spiels einer schwermütigen Literatur ist, haben deutsche Vorfahren, sind Nachfahren des Tätervolks, das für die Judenvernichtung, die Hinrichtungsstätten und die Bombentrichter verantwortlich ist. Mitsamt dem Erzähler der *Niemandsbucht*, ebenfalls Nachfahre des Tätervolks, gehören sie zu einer Erzählwelt, die von einem Schriftsteller konstruiert wurde, der Sohn eines deutschen Vaters und Stiefsohn eines deutschen Stiefvaters ist, die beide Soldaten in der Wehrmacht waren, der im Ost-Berlin der Nachkriegszeit und zwischen 1966 und 1973 in verschiedenen Städten der Westrepublik gewohnt hat. Deutschland wird in dieser Welt im und durch das Gehen zu einem zeichenlosen Land, zu einer Allerwelt im Frieden, in der – trotz oder in der Prägung der NS-Zeit – ein vor-philosophisches Staunen und das Epos des Friedens möglich wird bzw. sein soll. Dabei wird das zögernde Gehen und vor-philosophische Staunen eng an das Lesen gekoppelt: »Staunen und lesen und sich so in Deutschland fühlen: doppeltes Staunen.« (MN 291). Das Lesen wird seinerseits zu einem friedensstiftenden:

## 2. Die Kunst des friedensstiftenden Lesens

Der Erzähler der morawischen Nacht findet im Rhythmus des Gehens von einem Lesen, das er nicht Lesen nennen möchte – zu schnell, unaufmerksam, sprunghaft –, zu einem Lesen, das die einzelnen Wörter sieht, buchstäblich ist, »befreit von sämtlichen Automatismen« (MN 383). Durch dieses Lesen eröffnen sich ihm »Zwischenräume«, in denen Deutschland »nach einem Jahrhundert in einer farb- und formlosen Vorhölle« (MN 292) wieder erblüht, in denen aus dem (geschichts-)zeichenlosen Grenzland ein Deutschland wird, das ihm friedlicher erscheint als alle anderen Länder, die er durchgegangen ist.

Auch dem Niemandsbucht-Schreiber Keuschnig wird über das Lesen und über seinen Freund, den Leser Wilhelm, aus dem »Nicht-Ort« Deutschland wieder ein »Land« (MJN 184). Das geschieht, indem er die Briefe Wilhelms, die dieser ihm voller Erzählungen und Berichte über Deutschland in Abständen schickt, auf seine Wanderungen mitnimmt und »ein jedes Wort« studiert.

Auf seinen Gängen als Schreiber den »Expeditionen des Lesens« seines Briefe über Deutschland schreibenden Leser-Freundes nachfolgend, gewinnt er zu Wilhelm ein Vertrauen, wie er es sonst nur zu »den Dichtern Goethe und Hölderlin, Heraklit und Johannes Evangelist« hat. (MJN 185)

Wilhelm, der da ist, »um zu lesen«, dem das »ihm gemäßige Arbeiten [...] das Lesen und das Buchstabieren« ist (MJN 187), teilt dieses Vertrauen. Es ist die Literatur, und zwar eine ganz bestimmte, durch lange Jahre des Lesens ausgewählte, der das Vertrauen entgegen gebracht wird, Frieden zu stiften. Sie muss dazu allerdings bedient, gelesen werden, immer wieder und in die Gegenwart hinein. Erst dann lässt sich die Frage stellen, ob »die deutschen Märchen, der Geschichte zum Trotz, weiter in Kraft« seien, und ob es in »des Lesers Macht« stünde, dass »ein totgeglaubter Ort« wie Deutschland »wieder zum Leben erwache« (MJN 481). Dem Erzähler der morawischen Nacht passiert es, wie beschrieben, für eine Weile des Lesens, dass in den Zwischenräumen der Literatur ein friedvolles Deutschland aufblitzt. Wilhelm zeigt sich im lesenden Gehen in Deutschland, in München, das lang erwartete Epos: Aus dem gleichmäßigen, langsamen Gehen wird ein langsames, buchstäbliches, wiederholendes Lesen: Wilhelm »las und buchstabierte, buchstabierte und las weiter und weiter« (MJN 505). Das Lesen wird Wilhelm zum Schreiben, ist geschrieben, Schrift, in Briefform. Dieses Schreiben wird im gleichen Modus vom Empfänger Keuschnig gelesen, wovon dieser wiederum schreibt. Im Beschreiben des Gehens Wilhelms, von dem er lesend durch das Schreiben Wilhelms erfährt, kann Keuschnig auch Wilhelms Lesen beschreiben, bei dem Deutschland zu einem Literatur-Land, dem »Reich der Erzählung« wird. Denn das Epos, das Wilhelm in München plötzlich als möglich erscheint, folgt der ausgewählten Literatur seines (und Keuschnigs) Vertrauens. Es sind die Bücher – der Intertext ist im Text markiert – *Parzival*, *Der grüne Heinrich*, *Der Nachsommer*, *Die Wahlverwandtschaften* und, selbstredend, *Wilhelm Meister* (MJN 482f.); des weiteren – nimmt man *Falsche Bewegung*, deren Protagonist (ein) Wilhelm ist, mit hinzu – *L'éducation sentimentale* und *Aus dem Leben eines Taugenichts*. (FB 12) Die Topographien des Epos folgen dabei den Topographien dieses



Kanons: »Und war der Ort der ›Wahlverwandtschaften‹ und des ›Wilhelm Meister‹ [...] nicht, statt ein Tatsachen-Deutschland, die so erfinderisch wie energisch freigeräumte Provinz eines einsam gewaltigen Kopfes, zur Entfaltung, Dramatisierung und Zuspitzung [...] von dessen Idealen?« Wie die idealen Vorfahren einer idealen deutsch(sprachig)en Literatur eine Art gefälschte Gegen-Topographie zum »Tatsachen-Deutschland« erfanden, verhält sich das erahnte Epos gegenüber einem »gewisse[n] Deutschland« so, »als gäbe es dieses gar nicht«; gleichzeitig geht es aber über die Vorbilder hinaus, indem es das Geschehen nicht mehr »in einem einzelgängerisch ausgedachten Idealland« ansiedelt, »sondern eben in jenem weltweiten Deutschland, unter Verwendung von noch und noch deutschen Sachen und Ortsnamen, den wenigen unschuldig gebliebenen gleichwie den belasteten, gerade diesen!« (MJN 483)

In der Zwischenwelt, die das aufmerksame, bedächtige Lesen öffnet, das an der vor dem 20. Jahrhundert liegenden Welt einer kanonisierten deutschsprachigen Literatur entlang geht, kann immer wieder für Momente ein »anderes Deutschland« er- und aufscheinen: »nicht die Bundesrepublik und ihre Länder, und auch nicht das grausige Reich, oder das Fachwerk der Kleinstaaten«, sondern ein anderes Land, das für Valentin Sorger einmal »schöne Mitte« heißt und »Mittelsinn« (LSV 223) – ein Sinn, der zum Mittelgrund und zum Reich der Literatur zu gehören scheint. Diese Zwischenwelt heißt ihm – folgerichtig? – auch einmal wie ein anderer »Zwischenraum«<sup>25</sup>: »Atemwende« (LSV 224), also wie eine Sammlung von Gedichten Paul Celans, dem in *Der Meridian*, seiner am 22. Oktober 1960 gehaltenen Büchner-Preis-Rede, »Atem« »Schicksal« bedeutet und »Atemwende« »Dichtung« bedeuten kann, jedenfalls für einen »einmaligen kurzen Augenblick«.<sup>26</sup>

25 Neumann: *Zur Lyrik Paul Celans*, S. 76.

26 Celan: *Der Meridian*, S. 3 und S. 7. »Der ›Atem‹ ist [...] in seiner Materialität zugleich Medium und direktes Element des (dichterischen) Sprechens. Er umfasst die Artikulation und Intonation ebenso wie die ›Säume‹ des in sie hineingebildeten Schweigens [...]. In diesem Sinn ist die ›Gestalt‹ der ›Sprache‹ jenseits der instrumentellen Mitteilungen [...] eine Gestalt gewordene Atembewegung, ein ›Atemkristall‹.« (Menninghaus: *Paul Celan*, S. 49.) – Zur Problematik dieser

Es scheint in der Macht einer Kunst des Gehens und des Lesens zu stehen, nicht nur einzelne ehemalige Orte des Kriegs gegenwarts- und zukunftsöffnend zu befrieden, sondern gleich das gesamte Deutschland. Mit ihr kann an ein Deutschland angeknüpft werden, für das Goethe, Hölderlin, Eichendorff, Stifter und Keller Pate stehen. Deutschland wird zum Literatur-Land, in dem lesen und staunen (wieder) möglich ist, zur Dichtung umgeschrieben (-gelesen, -gegangen), in deren Mittelgrund sich das Friedensepos ahnen lässt. Die lesenden und gehenden deutschen Söhne erhalten dabei für ihre zwischen Amoklauf und Friedensstiftung pendelnden Exorzismusversuche der einen durch eine andere Geschichte Unterstützung von der »Natur«.

### 3. Die friedensstiftende Kunst der Natur

Nicht nur Sonne, blauer Himmel und lau wehende Sommer-sonntagswinde wie in Lyon oder an den Hügel-Begehungstagen, nicht nur größere Landschaftsformationen wie der Mittelgrund des Hohen Nordens – »eine von Baumwerk oder Unterholz fast freie, glatte Steppenfläche« (LH 45) – oder der Mittelgrund der Niemandsbucht – die Poussin-Aue – oder Urstromtäler fördern in Handkes literarischen Welten die Friedensarbeit am Ort. Es sind vor allem kleinere Natur-Größen, auf den ersten Blick unscheinbare literarische Natur-Details<sup>27</sup>, die an wüsten Orten und auf ehemaligen Kriegsgebieten eine Befriedung erfahrbar werden zu lassen versuchen:

Zum Beispiel befrieden den friedlichen Sonntag im Hotel Terminus zusätzlich die Schwalben, die über der Saône kurven und »im Flug Faltnäpfe in den Himmel« (NfT 87) machen, und die Schmetterlinge, die durch die Luft torkeln, in der Sonne blinken und sich im Halbkreis drehen. Damit dreht sich hier mehr, als man bei einem Schmetterling anfangs vermuten würde; denn Schmetterlinge hat »der Dichter Christian Wagner als die

Umbenennung von »Deutschland« in »Atemwende« durch Handke vgl. Kapitel VI 2.

<sup>27</sup> Vgl. zum Detail Kapitel V 3.

›erlösten Gedanken der heiligen Toten‹ gesehen« (LSV 191), und in der *morawischen Nacht* wippt ein Falter auf und ab »als der leibhaftig gewordene, dabei zugleich schwerelose Mittelgrund« (MN 302f.). Auf dem Mont Valérien wachsen Brombeeren, die der Gehende pflückt und die süß schmecken. Die Episode in Ceuta beschließen über das Mittelmeer wandernde Pappelsamenschwärme, die das ganze Werk von Handke durchstößern, die ein friedliebendes Volk – »ist im Lateinischen das Wort für ›Pappel‹ nicht das gleiche wie für ›Volk‹: *populus*?«<sup>28</sup> – und keine (oder umgewandelte) Schwerter sind: »Alles Schwere, Lastende, Steinige, Festverfugte, ins Erdreich Gerammte schienen diese luftigen [...] Flugscharen zu lockern« (DJ 27). Eine besondere Friedens-Kraft entwickeln in vielen Handke-Büchern außerdem Pilze, »die geraden Gegenstücke zu Granaten«<sup>29</sup>, die überall im Wald der Niemandsbucht, nur nicht in den Bombentrichtern wachsen, und Schnee, der die Zeit und die Geschichte anzuhalten vermag, als er in die den Himmel spiegelnde Pfütze fällt und auf ihr treibt, ohne zu zerschmelzen.

### *Schnee*

So wird in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* auch das friedensstiftend ergangene und erlesene Deutschland des Friedens, die Dichtung, die immer nur für kurze Augenblicke aufscheinen kann, zum Beispiel in Form eines Epos, ermöglicht durch den und aufblitzend erahnbar am Schnee.

Der Schnee sank damals so monatelang vorbei an einer Gaststätte in der Schellingstraße, wo oft Hitler gegessen hatte und im Augenblick die Hand eines jungen Kellners aus Bari beim Trüffelraspeln durch die fast blinden Glasfenster schien, sank vorbei an der Amalienstraße an einer Frau, die ihr Kind anherrschte: ›Hiergeblieben!‹, sank vorbei auf dem Adalbertfriedhof an der Statue der Tänzerin Lucille Grahn, in entsprechender Pose, die von einem vorbeikommenden jungen Mädchen jetzt nachgestellt wurde, sank vorbei weit draußen am Dachauer

<sup>28</sup> Handke: *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 238.

<sup>29</sup> Handke: *Lucie im Wald mit den Dingsda*, S. 85. Dieses Buch wird in Folgendem unter der Sigle »LWD« direkt im Text zitiert.

Moos an jener Bank, auf der der Leser vorzeiten, als Halbwüchsiger, nach dem Durchirren des Konzentrationslagers, bis knapp vor dem letzten Zug in ›Katz und Maus‹ vertieft gewesen war, sank vorbei an einem Lodenmantel, dem Mailänder Dom, der Wüste Kalahari, den Fleischerhaken, den drei Königen aus dem Morgenlande, den unbetätigten Schneeschaufeln, den Zeitungsautomaten, wie überall in München, auf den Gehsteigen, mit den von morgens bis abends gleichen Schlagzeilen. (MJN 484)

Die Zeiten und die Orte erfahren hier durch den Schneefall eine Verbindung, der immer gleiche fallende Schnee stiftet zwischen den verschiedenen Zeiten und Orten Verbindung. Daher schneit es in den Büchern von Peter Handke immer wieder, zum Beispiel am Ende von *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* (1997): »Schneie!« sagte einer von uns beiden. Und tatsächlich blitzte nun eine Flocke. ›Da ist er, der Schnee!« sagten wir gemeinsam<sup>30</sup>, oder auch am Ende von *Lucie im Wald mit den Dingsda* (1999): »Doch was die Mutter dann noch sagte, kam das nicht von ihnen dreien, oder vieren?, gemeinsam, fast einstimmig?: ›Noch nicht ... und noch immer nicht ... und auch jetzt noch nicht ... aber: Jetzt! Schnee! Es schneit.« (LWD 90)

»When snow appears in a work of literature, [...] [i]t may have qualities of radiance, freshness, beauty, [...] and associations with purification, protection, communion, erasure of the past, and completion of a cycle.«<sup>31</sup> Das Gemeinschafts-Stiftende des Schnees wird auch in den Texten Handkes eingesetzt, um Totalität und All-Umfasstheit zu suggerieren; zwischen Orten des Schreckens und Orten des Friedens wird ein Zusammenhang gestiftet, der ihre bisher unaufhebbaren Unterschiede überwinden und somit ihr (sprungloses) friedlich-episches Begehen und Beschreiben ermöglichen soll.

<sup>30</sup> Handke: *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus*, S. 315. Dieses Buch wird in Folgendem unter der Sigle »INH« direkt im Text zitiert.

<sup>31</sup> Hope: »Snow as Deformity, Decoration, and Disguise«, S. 37.

## Pilze

Dem Friedensboten Schnee und seiner weißen Magie wächst dabei ein gleichgesinntes, »nicht vom Himmel gefallenes, sondern [...] aus der Erde getauchtes« »Manna« (MJN 881) entgegen: »Dingsda«, die man wohl, zumindest ab und an, auch Pilze nennen darf. Der Vater von Lucie zum Beispiel, die manchmal *im Walde mit den Dingsda* ist, sucht und findet die Dinger bloß zufällig, also episch-beiläufig (LWD 47).<sup>32</sup> Lucie hingegen kann die »Waldwichte« nicht ausstehen. Sie kostet nie von den Dingen, bis auf einmal, wo sie ihr – die Wichte, »versunken in die Lektüre eines Buches«, für Schokolade haltend – offenbar sehr gut schmecken, »wie hätte sie sonst mehrmals geschmatzt und sich die Lippen abgeleckt?« (LWD 43). Die Dingsda erhalten vielfältigste Namen, ohne dass sie tatsächlich »Pilze« genannt werden, weshalb es möglicherweise verfehlt ist, sie hier einfach als Pilze zu bezeichnen. Doch in Anbetracht der eindeutigen Pilz-Thematisierung in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* und in *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* scheint es doch erlaubt, »Krimskrams«, »Dingsbums« (LWD 35), »Waldwichte« (LWD 38), »Waldherrlichkeiten« (LWD 40), »Wäldersattsamkeiten« (LWD 42) und »Morgenlandschatz« (LWD 77) unter dem Zeichen »Pilze« zu subsumieren, zumal sie auch in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* u. a. mit »Waldbodenkönig« (MJN 876) und »Morgenlandkönige« (MJN 895) tituliert werden.

Dort bilden sie »um die Bucht herum«, also um den Ort, dem Zwischenraum, in dem das Erzählen, das »Spiel der Sprache« (MJN 733) noch geschehen kann, »ein Reich« (MJN 712); kreisförmig schirmen sie die Niemandsbucht nach außen hin ab. Mit ihnen bereitet Keuschnig ein erfolgreiches »Versöhnungssessen mit der Katalanin« (MJN 867) zu; er schreibt nicht, bevor er »einen Hut voll eßbarer Pilze« (MJN 871) in der Nähe seiner Schreibblätter findet; wegen der Pilze in seinem Hut richten zum ersten Mal in dem Jahrzehnt, in dem er in der Niemandsbucht

<sup>32</sup> Im idealen Epos sind die Umstände ebenso tätig wie die Helden. Das, was den Helden bei Gelegenheit begegnet, wird sogar als Hauptsache herausgestellt (vgl. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 362).

schreibt, »die einen und die andern Ureinwohner der Bucht ein Wort an [ihn]«; ein »alter Alleingeher« (MJN 880) gerät über den Anblick der Pilze ins Erzählen; und beim Braten der Pilze wird dem Erzähler »die seit langem verwaiste Küche [...] wieder zum Ort« (MJN 882).

In *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* ist der Schwellenkundler gleichzeitig auch »Pilzkundiger« (INH 38). Des weiteren wird dort die Überzeugung ausgesprochen, dass

das letzte gemeinsame Gesprächsthema der Menschheit, außerhalb der aktuellen Zeitungs- und Fernsehthemen, [...] die verschiedenen Pilzsorten sein [werden], das letzte, wo jeder miteinstimmen wird, selbst unter Grundfremden, aufhorchend, freundschaftlich. Vielleicht unser letztes heutzutage noch mögliches gemeinsames Abenteuer [...]. Und mein Pilzbuch wird eines sein, bei dem die Leute ausrufen werden: Ja, genauso ist es, das habe ich auch immer gesagt! – selbst wenn sie es nie gesagt haben (INH 253f.).

Durch die Pilze und die Orte, die sie schaffen, findet Erzählung und Austausch wieder statt; sie lassen aufmerken. Der die Pilze Anschauende wird zum gegenübergesetzten epischen Betrachter, zum aufmerksamen Zuhörer; außerdem stellen die Pilze in ihrer Besonderheit keine Ausnahme dar, sie sind episch-allgemein. So können sich auch in dem Pilzbuch *Lucie im Wald mit den Dingsda* die Hauptstädter, sich erinnernd, »von Tisch zu Tisch« (LWD 77f.) viel und begeistert über die Pilze erzählen; ein Paar hört über ihren Anblick zu streiten auf (LWD 78); über die Pilze werden alle einig: »Ich, du, er, sie, es, wir, ihr, sie hatten einmal, vor sehr langer Zeit, mit diesen Sachen oder Wesen zu tun gehabt, es nur vergessen. [...] Es gab nur noch einen Gesprächsstoff. Endlich ein gemeinsames Thema. [...] Einig im Handumdrehen auch mit den zufällig Vorbeikommenden« (LWD 80). Handkes Pilze, »die geraden Gegenstücke zu Granaten« (LWD 85), versöhnen, verbinden selbst »Grundfremde«, stiften Frieden, auch an kriegsmächtigstem Ort. Der letzte Pilz des Jahres in der Niemandsbucht wird dort, wo das Suchen »bisher vergeblich gewesen war« (MJN 1042) gefunden: in einem Bombentrichter.

# V

## »Jetzt erst recht«: Verstärkung des Grauens durch Kontrast

### 1. Schimären

Mit beständigem, wiederholtem Gehen, beständigem Wiederholungs-Lesen und wiederholtem Schneefall oder Schwalbenflug wird in Handkes Erzählwelt versucht, an Kriegs-Orten Frieden zu stiften. Der ›Teufel‹ der einen Geschichte soll dabei so unterschiedlichen Orten wie Berlin, Ceuta, Dachau, der Münchner Maxvorstadt, dem Hôtel Terminus oder dem Mont Valérien ausgetrieben werden bzw. sein. Ist bei Handke der ewige Friede also, wo selbst die Bombentrichter befriedet sind, nicht nur möglich, wie es Nova in *Über die Dörfer* prophezeit,<sup>1</sup> sondern auch Wirklichkeit geworden?

»Wenn man gut durch geöffnete Türen kommen will, muß man die Tatsache achten, daß sie einen festen Rahmen haben.«<sup>2</sup> Der Rahmen des »ewigen Friedens« ist ein Zitat: Immanuel Kant holt sich den Titel seiner Schrift *Zum ewigen Frieden* von einem holländischen Gaststättenschild, »worauf ein Kirchhof gemalt war«<sup>3</sup> – der Friedhof, auf dem die Hoffnung des Menschen auf ewigen Frieden Wirklichkeit geworden ist bzw. werden kann. »Satirisch« nennt Kant diese Überschrift: Friede ist dem Menschen erst mit und nach dem Tode vergönnt – »Wir werden sterben müssen / Dann kann wohl Friede sein«<sup>4</sup>. Das Irdische ist Krieg. Außerdem, so fährt Kant fort, sei »ewiger Frieden«

1 Vgl. Handke: *Über die Dörfer*, S. 419.

2 Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 16; das ist zumindest der Grundsatz des »Wirklichkeitssinns«. Aber wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muss es bekanntlich auch Möglichkeitssinn geben.

3 Kant: *Zum ewigen Frieden*, S. 3.

4 Biermann: *Mit Marx- und Engelszungen*, S. 27.

ein »schon verdächtiger Pleonasm« – verdächtig insofern, als mit der Beifügung des Adjektivs »ewig« bereits eher den realen Bedingungen des Konzeptes ›Friede auf Erden‹ nachgekommen zu sein scheint als der reinen Idee des Friedens, die »das Ende aller Hostilitäten bedeutet«<sup>5</sup>, mithin auf Ewigkeit angelegt ist und nicht die Beifügung »ewig« benötigt, im Gegensatz zu einem bloßen Waffenstillstand – womit die meisten Frieden der Geschichte letztlich nur als »Waffenstillstand« zu bezeichnen wären. Mit diesem Doppelschlag gleich zu Beginn des philosophischen Entwurfs ist jegliche Emphase hinsichtlich des ewigen Friedens sofort als Utopie entlarvt, als »Weibergeschwätz«<sup>6</sup>, und auf ›Realität‹ zurechtgestutzt; pessimistisch hebt Kant an, gewürzt mit einer Prise schwarzen Humors.

In Handkes Literatur ist der Friede nie von Dauer, sondern stets nur möglich; er bleibt Episode. Auf der Bombentrichterwanderung des Ex-Autors erweist sich schon der letzte der Bombentrichter als »ungleich größer und vor allem tiefer als die zweihundertachtundvierzig vorigen« (MN 552), ihn zu durchgehen als nicht ratsam, da in ihm noch etliche »Sohnes- und Tochterbomben [...] des Explodierens harrten«. (MN 553) Dem Befriedungsgeher bleibt kurz vor dem definitiven Ende seiner Reise nichts anderes übrig, als vor dem allerletzten Trichter, dem zweihundertneunundvierzigsten, zu kapitulieren und ihn zu umkurven. Der Ort bleibt vom Krieg gezeichnet, an den entferntesten Baumstämmen haften noch immer »als Zement« (MN 553) die beim Bombenaufschlag aus dem Erdinnern herausgeschleuderten Lehmklumpen; die Bäume sind bis in die Kronen hinauf von Steinbrocken durchdrungen. Wie auf dem Mont des Fusillés sind diese Spuren nicht zu übergehen.

Der Frieden in Deutschland, der sich den deutschen Söhnen im Gehen und Lesen und Wilhelm zusätzlich im Schnee zeigt, kippt ebenfalls – nicht nur Wilhelm ist ein Meister aus Deutschland,

5 Kant: *Zum ewigen Frieden*, S. 3.

6 ... erscheint dem alten Fürsten Nikolaj Andrejewitsch Bolkonski die Rede vom ewigen Frieden (allerdings ist für das Weib Anna Pawlowna Scherer der Krieg eine Notwendigkeit, während der Mann Pierre, Sohn des Grafen Besuchow, den ewigen Frieden als nötig erachtet): vgl. Tolstoi: *Krieg und Frieden*, S. 481, S. 5 und S. 31.



sondern auch der Tod. Just in dem Moment, als dem ehemaligen Autor der *morawischen Nacht* der Nichtort Deutschland im Gehen zum geschichtslosen und friedlichsten (Allerwelts-)Land der Welt gerät, stößt er, wie schon gesehen, auf die den noch hellen Himmel spiegelnden, weit offenen Augen eines verwehenden Rehbocks, mithin auf die ideal-epische ›Epiphanie‹, die gleichzeitig das Naturideal eines SS-Manns repräsentiert. Als eine solche ›Epiphanie‹ erweisen sich ebenso die zwischen Bomben-trichtern wachsenden und unter Bomberdröhnen gefundenen Pilze, in denen sich wie in den Pfützen »die Vorbeigehenden, die Reklambilder, die Flugzeuge hoch im Himmel« (LWD 78) spiegeln. Und der Schnee, in dessen dichten Staub der Bruder in den *Hornissen* noch einbricht, weil er »aus dem geordneten Ablauf der Bewegungen«<sup>7</sup> einer Kunst des Gehens ausbricht, womit er die vernichtende, ungeheuerliche Seite des Schnees, das tödliche »Zugedecktwerden durch hexagonale Regelmäßigkeit«<sup>8</sup> erfährt, fällt desgleichen in eine himmelspiegelnde Pfütze.

Wilhelm kann das im Schnee erahnte Deutschland-Friedens-epos folglich in keiner Schrift finden:

[W]o war das Deutschland-Epos jetzt? Die Bücher, die inzwischen von dem Land erzählten, hatten ihn wieder, wie seit je, kleinmütig werden lassen – und zwar, so hoch es auch in manchen zugeht, doch wieder wegen der deutschen Namen darin. Allein ihretwegen konnte er selbst dem weitesten Ausschwingen nicht glauben. Ihm war, als sei auf ›Berlin‹ und ›Flensburg‹, auf ›Weser‹ und ›Zugspitze‹, auf ›Schwarzwald‹ und selbst ›Helgoland‹ [...] ein epischer Fluch. (MJN 485)

Ohne Schnee und ohne das Lesen erscheint Deutschland Wilhelm, dem einmal in der Nähe eines seitwärts abgestellten Waggons, der ein Röcheln ausstößt, die ovalen schwärzlichen Öffnungen seiner Schuhe »mehr und mehr die Form von Mündern beim Todesschrei annahmen« (MJN 492), »verheerter denn je«. Die Deutschen werden für ihn wieder zu »Usurpatoren, die entweder mit ihren zu lauten Stimmen den Luftraum zerhackten oder tuschelten als Ohrhindwürmer.« (MJN 504) So bricht im Roman

<sup>7</sup> Handke: *Die Hornissen*, S. 276.

<sup>8</sup> Mann: *Der Zauberberg*, S. 664.

im Jahr 1997 ein wilder, mörderischer Bürgerkrieg in Deutschland aus, in dem »fast jeder gegen fast jeden« (MJN 782) kämpft und Brüder von ihren Brüdern sagen, dass sie »nicht bloß verrecken, sondern unbegraben bleiben« (MJN 781) sollen. Am Ende dieses Kriegs hofft zwar der idealistische Wilhelm, der weiterhin an die Möglichkeit nicht nur des Epos, sondern auch des Friedens glaubt, in Deutschland auf einen »Anfang, gespensterlos«, und dass nun tatsächlich die »ganz andere Geschichte in Kraft« (MJN 782) trete; denn statt kriegerischer würden sich »die verheißungsvollen Zeichen« (MJN 783) mehren, und Deutschland sei den restlichen Völkern der Erde nun gar »Weltbewußtsein« und Vorbild für einen »einmal nicht faulen Frieden« (MJN 782). Aber auch die »Epoche eines nicht faulen, sondern kerngesunden, kräftigen und zuversichtlichen Friedens, da viele [...] sich ihrer Zeit [...] gefreut hatten«, geht vorbei, ist bloß Episode.

In *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* herrscht – so erzählt es zunächst der »Rat der Idioten« (Bv 106/107), dann der Autor aus der Mancha – »wieder das Dunkel einer Vorkriegszeit.« (Bv 106) Die »in der Regel jahrhunderte-, wenn nicht jahrtausendealten« Völkerfeindschaften flammen hier neu auf. In Europa brechen sämtliche Erbfeindschaften durch, nach einer längeren Periode, »da wir«, wie der Idiotenrat sagt, »zumindest auf unserem Kontinent, uns endlich und endgültig davon erlöst geglaubt hatten« (Bv 107). Zwischen den Völkern würden nur noch die bösesten Erinnerungen gelten, »als fast ausschließliche Gegenwart«. Obwohl der Erdteil, auf dem die Sierra sich erhebt, als Rechts- und Wirtschaftsraum geeint ist, die Geschichtsbücher keine »gegen die anderen Länder feindseligen Daten« mehr enthalten und es keine »innerkontinentalen Grenzen« mehr gibt, denke jedes Volk vom anderen »so schlecht wie in der Geschichte noch nie« (Bv 108), würde es »Begrenztheiten und Ausgrenzungen wie vielleicht noch nie« geben. Es tauchen Menschen auf, die sich untereinander »die Führenden« nennen und als Sprachrohr für die »Böswilligkeiten, Mordlüste, Lynchphantasien und Bestialitäten« ihres jeweiligen Volks dienen. Alles kippt in die »Nacht des Jahrhunderts«, die Nazi-Zeit zurück. Die »Führenden« stehen ihrer »Vorgängermasse« »an Gesetzesverachtung, Blindwütigkeit und Totschlägerhaß« nicht nach. (Bv 110)

Ist Handkes friedensstiftende Arbeit am Ort also im Gegenteil vollkommen fruchtlos geblieben, ist auch in der Literatur nur der ewige, unbefriedbare Krieg und die *eine* (faschistische) Geschichte möglich und wirklich?

In Handkes Werk sind Krieg und Frieden nicht mehr klar zu unterscheiden. Krieg kann nicht nur zu Frieden und Frieden zu Krieg umkippen, sondern »Krieg« kann »Frieden« und »Frieden« »Krieg« bedeuten. Es sind manipulierbare Wörter, mit denen, wie mit jedem Wort, »buchstäblich jedes Ding«<sup>9</sup> gedreht werden kann. Der »Vorkrieg« des *Bildverlusts* ist

ein Vorkrieg, wie es ihn vielleicht noch nie zuvor gegeben hatte. Der Frieden bestimmte weiter das Bild, allgegenwärtig das Wort ›Frieden‹, von Flugzeugen in den Himmel geschrieben, von Fackelträgern in die Nacht gebrannt, genauso wie die ›Liebe‹. Und zugleich war schon der Krieg im Gang, sowohl der alte der Völker untereinander als auch ein neuer, eines jeden gegen jeden, der zweite rücksichtsloser noch auf Vernichtung bedacht als der erste. [...] Dieser Krieg eines jeden gegen jeden – oft grausamsten gegen meinesgleichen, gegen meinen Nächsten – wurde nie förmlich erklärt. [...] Der jetzige Krieg wurde ausgetragen ohne vorausgegangene Erklärungen. Er geschah wortlos, hinter den Fassaden von pausenlos in Bild, Ton und Piktogramm umlaufenden ›Frieden‹, und nicht bloß als Taube mit Ölzweig im Schnabel. Ein Drohwort, anders als ›Krieg!‹, war inzwischen eher ›Ich liebe dich, und ich werde dich immer lieben!‹; [...] und eine fast schon todbedeutende Drohung war: ›Wir lassen euch nie mehr allein!‹ [...] Duster des Vorkriegs: die Kriege zwischen den nach außen vereinten und entgrenzten Ländern des Kontinents waren noch nicht ausgebrochen; würden vielleicht auch gar nicht eigens ausbrechen; würden nicht mehr erklärt werden und auch nicht mehr ›Krieg‹ heißen, sondern zum Beispiel ›Friedensoperation‹ oder ›Liebesdiktat‹. (Bv 106ff)

Hinter der Medien-Oberfläche, die mit beständig wiederholten Gehirnwäsche-Werbeslogans und Tauben-Piktogrammen Frieden propagiert, im Schatten der Frieden in die Nacht (des Jahrhunderts) brennenden faschistischen Wiedergänger-Fackelträger, breitet sich global ein nicht erklärter, nicht beim Namen genannter Krieg aus. Jede Friedensoperation, jede »Operation Ausgestreckte Hand« (Bv 111) kann hier zur Kriegshandlung

9 Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, S. 30.

kippen oder ist als Krieg gedacht. Völkerfreundschaften und »für ewig gemeinte Versöhnungsfeiern« gelten »höchstens offiziell, und eine bloße Zeitlang, nicht auf die lange Dauer« (Bv 108).

»Frieden« ist bloß ein Wort, unter dessen Propaganda klammheimlich der dritte Weltkrieg beginnt, »der rund um uns«, wie es in *Kali* (2007) heißt, »schon seit langem wütet, unerklärt, wenig sichtbar, aber umso böser.«<sup>10</sup> Die Ununterscheidbarkeit von Krieg und Frieden geht so weit, dass Zunge und Schrift sich widersprechen: In *Kali* tritt ein Zeitungsverkäufer auf, der mit einem Exemplar einer Morgenzeitung in der Luft herumwedelt und in einem fort ins Leere ruft:

›Der Ewige Frieden ist erklärt!«, während die Schlagzeile das Gegenteil besagt: ›Das Grauen!‹ Und ihm folgt ein anderer nächtlicher Rufer: ›Historischer Augenblick: Erster Menschheitstag ohne einen Toten! Rückkehr ins Paradies!«, während die Schlagzeile, mit der er seinerseits fuchtelt, wieder vom geraden Gegenteil kündigt.<sup>11</sup>

Herrscht hier Frieden oder Krieg? Die Frage kann *Kali* ebenso wenig beantworten wie Sorger im Rauschen des pazifischen Ozeans. Es sieht so aus, als ob in Handkes Erzählwelten eher überall Krieg, und Frieden nur punktuell, lediglich für Augenblicke herstellbar ist. Die zwar immer wieder erfolgreichen Exorzismusversuche sind bloß vorübergehende lokale Befriedungen vor globalem Krieg. »Oder war ihnen [...] der Blick so verhext [...], daß sie im Frieden den Krieg sahen?« (Bv 351) Dass »jedes Friedensbild vom Kriegsbild eingeschwärzt, verdoppelt, schwarz umrandet, gesplittert«<sup>12</sup> scheint, die Bilder oftmals nur für Momente, für einen schockartigen Augenblick »zwischen dem Heilsein hier und dessen Gegenteil dort«<sup>13</sup> kippen, lässt vor allem auch auf nachhaltig verunsicherte, traumatisierte Hirne schließen. Niemand weiß mehr, ob der – vermutete? bestehende? – Krieg die eigene Innenwelt oder die Außenwelt oder die Innenwelt der

<sup>10</sup> Handke: *Kali*, S. 111.

<sup>11</sup> Handke: *Kali*, S. 20.

<sup>12</sup> Handke: »Josef W. Janker oder Die Selbstverschränkung der Autor-Kreatur«, S. 260.

<sup>13</sup> Handke: *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise* (1996), S. 246.

Außenwelt oder die *Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* ist. Jedenfalls mutiert für Handkes Helden Frieden andauernd zu Krieg. Beziehungsweise sind hier Krieg und Frieden nur mehr Schimären, hohle Worte, in jeder erwünschten Geopolitik strategisch einsetzbar.

## 2. Die »Unbarmherzigkeit« der Natur

Orte des ewigen Friedens gibt es bei Handke nicht. Genauso wenig sind ›seine‹ Orte aber Orte des ewigen Krieges. Der Krieg ist in seinem Werk omnipräsent, aber selbst von Krieg verheerteste Orte können immer wieder, eine Zeit lang, befriedet werden. Oft hängt es vom jeweiligen Blick auf die Welt ab. Es ist eine Frage der Konstruktion. Die Orte schillern, an ihnen muss ständig gearbeitet werden, damit die Literatur neben »Trostpflaster« (= reine Friedenserzählung) und »Begleitgesang der Zerstörung« (= reine Kriegererzählung) ein »Drittes« sein kann.<sup>14</sup> Solch ein Drittes wäre, wenn die lokalen Befriedungen der einen Geschichte durch eine andere im selben Moment durch den Kontrast das Entsetzliche jener einen Geschichte verstärken könnten.

Im *Versuch des Exorzismus der einen Geschichte durch eine andere* schreibt Handke auf den Schauplatz Hotel Terminus, wie bereits beschrieben, Sommerwinde, sich regendes Platanenblattwerk, das wasserhelle Grün von Bäumen, zuckende weiße Möwensplitter, Faltkniffe in den Himmel zeichnende Schwalben und torkelnde, sich im Halbkreis drehende Schmetterlinge. Es scheint ein friedlicher Ort, wie aus einem Friedens-Bilderbuch, und Handkes Literatur ein weiteres Mal, wie es die Kritik vorwirft, eskapistisch in den Naturraum geflüchtet zu sein.

Nun ist aber die Natur bei Handke nicht als unmittelbares Aufschreiben zu verstehen, sondern sie tritt häufig als Zitat traditioneller literarischer Topoi auf,<sup>15</sup> und beispielsweise am Wald der

<sup>14</sup> Vgl. Handke: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, S. 162.

<sup>15</sup> Vgl. Christians: *Der Traum vom Epos*, S. 218. Außerdem hören die Naturbeschreibungen »durch die fast wörtliche Wiederholung auf, bloße Impressionen zu sein und ordnen sich zu einem Refrain.« (Handke: *Als das Wünschen noch geholfen hat*, S. 90f.)

*Lehre der Sainte-Victoire* oder der *Niemandsbucht* zeigte sich, dass die Natur bei Handke alles andere als heil, friedlich und idyllisch ist. Sie ist von Krieg und Tod unterminiert. Es gibt in Handkes Büchern wohl einige Natur-Beschreibungen, die ohne Konflikt auskommen. Aber die Konfliktlosigkeit wird in der Verknüpfung der Naturbilder zu einer Erzählung jedes Mal aufgehoben. Handkes »Natur« ist kein Ort, in dessen Frieden sich die Handelnden flüchten könnten, ist »weder Zufluchtsort noch Ausweg«<sup>16</sup>:

Ich war auf dem Land aufgewachsen und konnte schwer verstehen, wie einen die Natur von etwas befreien sollte; mich hatte sie nur bedrückt, oder es war mir in ihr wenigstens unbehaglich gewesen. Stoppelfelder, Obstbäume und Weideflächen waren mir unangenehm und hatten etwas Abschreckendes. Ich lernte sie zu sehr aus der Nähe kennen: lief auf den Stoppelfeldern barfuß, an den Baumrinden riß beim Klettern die Haut ab, auf den Weiden ging man in Gummistiefeln im Regen hinter seichenden Kühen her.<sup>17</sup>

Die Natur ist hier keine Wunschprojektionsfläche für einen zivilisationsmüden Großstädter. Sie trägt genauso die Spuren der Geschichte wie die »Kultur«, die »Stadt«. Gerade der Wald

in der Nähe großer Städte: die ödeste, höllischste, menschenfresserischste europäische Allerwelt (mit Reiterzeichen an den Bäumen); nur noch Mundfürze ausstoßen statt reden, sich auf den Bauch werfen und blöken, während wieder einmal Buben mit Platzpatronen durch die Gegend knallen und ein paar griesgrämige Familienspaziergänger mit niedergeschlagenen Augen einander kreuzen; tropfnasse Glitschigkeit, Hundedreck auf den Baumwurzeln, stachlige Maronenfruchtkugeln, Schwärze vor den Augen.<sup>18</sup>

Auch die Natur, die »trägerisch freie«<sup>19</sup>, muss immer erst programmatisch bearbeitet, umgeschrieben werden, damit in der Literatur aus dem höllischsten, menschenfresserischsten Ort die friedlich-epische Idee von einem Ort, aus einem Wald »die Idee von einem Wald«<sup>20</sup> werden kann, wie sie in der *Lehre der Sainte-Victoire* und in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* – beide Wälder

16 Handke: *Über die Dörfer*, S. 412.

17 Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied*, S. 51.

18 Handke: *Das Gewicht der Welt*, S. 206.

19 Handke: *Das Ende des Flanierens*, S. 65.

20 Handke: *Das Gewicht der Welt*, S. 206.

befinden sich »in der Nähe großer Städte« oder zumindest einer großen Stadt: Paris – umzusetzen versucht wird. Auch »Natur« ist bei Handke eine »Realität« fälschende Konstruktion, die einen Blick stark macht, wie ihn in *Die Kunst des Fragens* (1989) die Figur des »Mauerschauers« verkörpert:

MAUERSCHAUER

Eine Vogelfeder, schwarz, mit sechs weißen Punkten, in der Form der Sechs auf einem Würfel.

SPIELVERDERBER

Und die Feder steckt in einem Kadaver, staubgrau. [...] Und das ist auch der Unterschied zwischen uns beiden: Ich sehe zuerst die Zeichen des Unglücks und des Unheils, und du siehst nichts als die auf deinem Weg verstreuten schönen Federn. [...] Und in dem Augenblick, da du der Kielgisch der Wolken nachschaut, frißt in der Atmosphäre ein Chloratom ein Ozonmolekül auf, wird aus einem anderen Himmel das Passagierflugzeug abgeschossen, verröcheln unter wieder anderm Himmel, bei Ausbleiben des Engels für die Heimbegleitung der Seelen, die Tausende [...].

MAUERSCHAUER

[...] Ich weiß, ich spiele eine undankbare Rolle. Aber einer muß sie ja spielen.

SPIELVERDERBER

Schaumensch und Schönheit, das große Lügenduett.

[...]

MAUERSCHAUER

Aber gegen den kleinen Maulbeerbaum dort wirst du doch nichts sagen können, den Wegrandbaum von uns Reisenden, dornlos, ewiger Frühlingsschattens, die Saftbeeren überall in der Reichweite, im Wind dir sogar von weitem entgegenfliegend, der löchrige Stamm das Versteck für die Nachtigallen?

SPIELVERDERBER:

Ja, der Maulbeerbaum: läßt seine schwammfeuchten Früchte beim kleinsten Luftzug schon fallen wie seinen Dreck, mit dem entsprechenden Aufklatschgeräusch, und sowie der Reisende auch nur die Hand ausstreckt nach einer einzelnen Beere, fallen ihm mit dieser gleich drei andre entgegen, und alle durch die Finger, und alles, was ihm von ihnen bleibt, sind die Flecken auf dem Gewand. Und mal dir dazu noch das nachtlange Geträller und Geschluchze der Nachtigallen in den Ohren eines schlaflosen Flüchtlings aus.

MAUERSCHAUER

Aber siehst du nicht wenigstens, wie vor dem Grau all der Baumstämme die Köpfe der Vorbeigehenden erst eine Gestalt annehmen? Wie das Licht dieses klaren vielfältigen Grau den Passanten erst die Gesichter zeichnet?

SPIELVERDERBER

Ich sehe an den Stämmen nur die Einschußlöcher, und das klare vielfältige Grau als die Gehirnspritzer der davor Erschossenen.

MAUERSCHAUER

Bereich eines Baums, besonderer Ort. Anderer Boden, anderes Licht, anderer Schall.

SPIELVERDERBER

Ja, Bereich eines Baums, Sammelort für den Abtransport. Und der andere Schall kommt vom Ast, der deinen Freund erschlägt.<sup>21</sup>

Der andere Blick des Mauerschauers steht stets in Dialog und in Auseinandersetzung mit dem einen Blick des »Spielverderbers« und hat die Argumente nicht auf seiner Seite. Der Spielverderber, der keinem Friedens-Naturbild seinen falschen Frieden lässt, das Spiel des schwermütigen Spielers verdirbt, ihn immer wieder vor den Abgrund stellt und zum Abbruch des Spiels zwingt, konfrontiert den Mauerschauer mit der Mauer, so dass diesem seine Konstruktionen einstürzen und alles widerwärtig wird. Der Mauerschauer kann auf die Auseinandersetzung mit dem Spielverderber hin nicht mehr lesen – »Aber was war es doch, das Lesen? – Etwas wie das Sich-Regen des einzelnen Blattes im Mittelgrund: der bewegliche Mittelgrund« – und wird schwermütig. »Ah, daß ich immer spielen muß! [...] Ich glaube, das einzige, was ich nie spielen mußte und nie werde spielen müssen, ist der Schrecken.«<sup>22</sup>

Der Schrecken und die Schwermut sind außerhalb des Spiels, sind in der Welt, »Tatbestand« und »Leitwort« einer Existenz nach 1945. Das Spiel der Literatur ist von diesem Schrecken durchdrungen und versucht dennoch bzw. gerade deswegen eine andere Geschichte zu erzählen, die zwischen Kriegs- und Friedens Erzählung changiert. Einzelne Befriedungsversuche dieser anderen Geschichte hat das letzte Kapitel aufgezeigt. An welcher Stelle jedoch kann von einer Verstärkung des Entsetzens die Rede sein? Anders gefragt: Wann ist das »jetzt« des »jetzt-erst-recht«-Schreis der Kinder von Izieu, den der *Versuch des Exorzismus der einen Geschichte durch eine andere* behauptet?

21 Handke: *Die Kunst des Fragens*, S. 76–88.

22 Handke: *Die Kunst des Fragens*, S. 88ff.



## Lyon

An dieser Stelle sei der *Versuch* noch einmal gelesen: Es ist ein Sonntagmorgen im Juli. Die Sonne scheint und ein Sommerwind bläst, große Hitze. Ein »Betrachter« sitzt im Hotel Terminus und guckt aus dem Fenster auf das Gleisfeld des Bahnhofs Lyon-Perrache. In einer Lücke zwischen Eisenbahndrähnen und Häuserblöcken sieht er das wasserhelle Grün von Bäumen, das eine Ahnung von der Saône gibt. Das Gleisfeld ist sonntäglich leer, nur ab und an wird es von Eisenbahnern gekreuzt. Im blauen Himmel kurven Schwalben, machen Faltniffe in ihn. Dann ist das Gleisfeld wieder verlassen und auch im Himmel sind keine Schwalben mehr. Nur noch die Spatzen tschilpen und ein weißer Falter torkelt über den Eisenbahnerweg, der an einem Haus vorbeiführt, das mit wildem Wein berankt ist. Über dem riesigen Bahnhof herrscht totale Stille, kein Zug fährt. In diese Stille bricht der Schrei des Schreckens hinein. Der letzte Satz des *Versuchs*, der etwa ein Drittel des gesamten Textes umfasst, sei für sich und das Weitere vollständig zitiert:

Kurz herrschte die Sonntäglichs-Stille auch über diesem riesigen Bahnhof, kein Zug fuhr im Moment, nur in einem Vorhangspalt des Wohnheims zeigte sich jetzt eine Bewegung, allein zum Schließen des Spalts, und diese große Stille und Ruhe über dem Gelände, sie dauerten dann noch lange, während sich vor dem Wildenweinhaus das Blattwerk einer Platane regte, wie aus der Tiefe der Wurzeln herauf, und über dem unsichtbaren Fluß Saône, weit hinten, zuckte der weiße Splitter einer Möwe, und ins ganz offene Zimmer des »Hotel Terminus« blies der Sommersonntagwind, und endlich beging dann wieder ein Kurzärmeliger, im Schaukelgang, mit schwarzer Aktentasche auf der Höhe der Knie, den Eisenbahnweg, seines Ziels gewiß – so schwang auch sein freier Arm aus, und auf einer Schiene landete ein kleiner blauer Falter, blinkend in der Sonne, und drehte sich im Halbkreis, wie bewegt von der Hitze, und die Kinder von Izieu schrien zum Himmel, fast ein halbes Jahrhundert nach ihrem Abtransport, jetzt erst recht. (NfT 88f.)

Würde der *Versuch* mit »wie bewegt von der Hitze« enden, könnte er ein Trostpflaster sein. Man hätte es dann mit einer Friedensdylle an einem heißen Sommertag im Hotel Terminus zu tun; der

Terror des Barbie-Regimes wäre vergessen, das Folter-Quartier der SS befriedet und zu einer sonnigen Gegenwart hin geöffnet, in der geschichtslose Winde wehen. So jedoch schreien die Kinder vom Izieu zum Himmel, und aus der Idylle wird ein Alptraum. Die Schönheit und zeitlose Friedlichkeit der Natur ist an Orten wie Lyon-Perrache unerträglich. Die Natur ist hier die gleiche »unbarmherzige« Natur wie die Natur am Grab der Mutter in *Wunschloses Unglück* (1972):

Der Blick vom Grab, von dem die Leute sich rasch entfernten, auf die unbeweglichen Bäume: erstmals erschien mir die Natur wirklich unbarmherzig. Das waren also die Tatsachen! Der Wald sprach für sich. Außer diesen unzähligen Baumwipfeln zählte nichts; davor ein episodisches Getümmel von Gestalten, die immer mehr aus dem Bild gerieten. Ich kam mir verhöhnt vor.<sup>23</sup>

Einer sich immer mehr oder weniger gleich bleibenden Natur scheint die Geschichte gleichgültig zu sein. Die Menschen sind bloß episodisches Getümmel, »ein bedeutungslos gewordenes Zwischenspiel«<sup>24</sup>. Selbst an Orten der grauenhaftesten Verbrechen kann die Natur schön und friedlich sein. Die um ein ehemaliges Folterzentrum der Gestapo Faltkniffe in den Himmel ziehenden Schwalben, das wasserhelle Grün von Bäumen und der wehende Sommerwind verstärken in ihrer zeitenthobenen Friedlichkeit und Schönheit das Grauen, den Schrei der Opfer. Deutlich wird das an Handkes Beschreibung seiner Fahrt nach Srebrenica:

»Und wie mir einmal eine neuartige geographische Karte unseres Kontinents in den Sinn kam, mit dem Schmauchtal von S. genau in der Mitte.«  
(*Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise*)

### *Srebrenica*

Wie der Betrachter in Lyon steht Handke in Višegrad »am offenen Fenster« eines Hotelzimmers. Es ist tiefe Nacht; aus dem Dunkel glimmt die berühmte wuchtige Brücke über die Drina,

<sup>23</sup> Handke: *Wunschloses Unglück*, S. 98.

<sup>24</sup> Handke: *Die Stunde der wahren Empfindung*, S. 47.

den bosnisch-serbischen Grenzfluß. Ivo Andrić (dessen Statue während des Kriegs in den 1990er Jahren mit abgefallenem Kopf umgestürzt neben der Brückenschwelle liegt) bezeichnete diese Brücke als »unentbehrliche Spange auf dem Wege, der Bosnien mit Serbien und, über Serbien hinaus, auch mit den übrigen Teilen des Türkischen Reiches bis nach Stambul verbindet«<sup>25</sup>. Die Brücke liegt bei Handke unter »sommerlichen, südlich hellen, dabei wie unzugehörigen, mit der Erdgegend darunter durch nichts mehr verbundenen Sternen«. Und wie dem Betrachter in Lyon an der augenblickhaften Leere des Eisenbahnerwegs und des Himmels über dem Bahnhof und am Gekreuztwerden dieser Leere durch das Gleißeln der Schienen in der Sonne Klaus Barbie und dessen Folterregiment in Erinnerung kommen, wird das Bild der vollends entvölkerten Brücke mit den sommerlichen Sternen über ihr ge- oder durchkreuzt von dem (Ge-)Denken an die im Krieg getöteten Muslime Višegrads, viele von ihnen »dort drüben von der Brückenbrüstung gestoßen«<sup>26</sup>.

Am Tag nach einem »Maisonntagmorgen« (SN 200) fährt Handke dann die Drina abwärts nach Srebrenica, also zu dem Ort, an dem das größte Massaker auf europäischem Boden seit dem Zweiten Weltkrieg begangen wurde, als vom 10. bis zum 19. Juli 1995 bosnisch-christliche Soldaten der Armee der Republika Srpska über 7000 bosnisch-muslimische Männer ermordeten.<sup>27</sup> Handke beginnt die Erzählung seiner Reise dorthin mit folgendem Satz: »Und wieder ein Sommerhimmelmorgen, mit den Schwalbenknickflügen hoch und weithin im Blauen.« (SN 220) Auf der Uferstraße entlang der Drina zeigt sich ihm das »Grünwasser des Flusses zwischen den Ufersträuchern«. Im Drina-Seitental, an dessen Ende Srebrenica liegt, stellt sich »Sommermittagsschwüle« ein, »dazu jetzt die heißen Windstöße.« (SN 222) Überall treibt Pappelsamen und Weidenflaum durch die Luft, die vom Nektar der allmählich ergrauenden Akazien duftet.

<sup>25</sup> Andrić: *Die Brücke über die Drina*, S. 8.

<sup>26</sup> Handke: *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise* (1996), S. 196. Dieses Buch wird in Folgendem unter der Sigle »SN« direkt im Text zitiert.

<sup>27</sup> Vgl. u. a. del Ponte: »Der ICTY: richten und erinnern«, S. 141–153, und die dortige »Chronik«, S. 9–15; vgl. auch Suljagić: *Srebrenica – Notizen aus der Hölle*.

Hotel Terminus 1989 und Srebrenica 1996: Beide von Völkermord gezeichneten Orte werden von Handke mit denselben Natur-Motiven, denselben Signifikanten beschrieben: Sommertag, Mittagsschwüle, helles, gleißendes Licht, wehender, heißer Wind, Schwalbenknickflüge im blauen Himmel, das Grün des Wassers der jeweiligen Flüsse. Es sind Friedenszeichen, die selbst Soldaten und »deren Fahrzeuge und Gerätschaften«<sup>28</sup> in einen Frieden inkorporieren können sollen. Ihnen wird in ihrer Diskrepanz zur grauenhaften Vergangenheit zugleich zugemutet und zugetraut, die Qual der Opfer stärker und tiefer ins Bewusstsein zu rufen, in Erinnerung zu halten, als jeder Versuch einer detaillierten, die Hölle(n) bei expliziten Namen nennenden Aufzählung der tatsächlichen Ereignisse. Die Kriege der Realgeschichte sollen erst deutlich werden können am Kontrast der (oberflächlich) friedlich scheinenden Welt einer Literatur. »Wahr ist, dass ich [...] von den blühenden Bäumen erzähle, von den Erdbeeren auf den Hügeln um Srebrenica, aber natürlich (entschuldige, Leser, dass ich mich erkläre, aber die Beschreibung dieser Natur wird mir immer wieder vorgeworfen), um die furchtbare Zerstörung in und um Srebrenica und die Todesstille noch spürbarer zu machen.«<sup>29</sup> Diese Weisen der Erzählung des Hotels Terminus und Srebrenicas (und Kosovska Mitrovicas<sup>30</sup>) sind dabei in einen umfassenderen Kontext zu stellen, der mit der Aufgabe des Schriftstellers in der Nachgeschichte des Nationalsozialismus und mit der Frage zu tun hat, wie sich angemessen Orte beschreiben lassen, an denen die katastrophische Geschichte sich ereignete und Spuren hinterlassen hat.

28 Handke: *Die Kuckucke von Velika Hoča*, S. 23.

29 Handke: »Am Ende ist fast nichts mehr zu verstehen«, S. 509. »Nur die zerfetzten Bäume [...] lassen noch die spezielle Gewalt ahnen – die hier und da inzwischen schon ein wenig [...] weitergrünenden Bäume besonders« (Handke: *Unter Tränen fragend*, S. 124). Vgl. hierzu auch Ebert: *Der Kosovo-Krieg aus pazifistischer Sicht*, S. 127–150, v. a. S. 145.

30 Vgl. Handke: *Die Kuckucke von Velika Hoča*, S. 22 und S. 27.

### 3. Das treffende Detail

Ich bin gezeugt worden. [...] Ich bin geboren worden. Ich bin in das Geburtenregister eingetragen worden. [...] Ich habe gelernt. Ich habe die Wörter gelernt. [...] Ich bin der Gegenstand von Sätzen geworden. [...] Ich bin eine Aneinanderreihung von Buchstaben geworden. [...] Ich bin zu meiner Geschichte gekommen. [...] Ich habe sollen. Ich habe die geschichtlichen Regeln der Menschen erfüllen sollen. Ich habe handeln sollen. Ich habe unterlassen sollen. Ich habe geschehen lassen sollen. [...] Ich habe Regeln für das Verhalten und die Gedanken gelernt. [...] Ich habe die Grundregeln und die abgeleiteten Regeln gelernt. Ich habe zu sollen gelernt.<sup>31</sup>

Peter Handkes Literatur ist von Beginn an ein Versuch des Schreibens gegen jegliche Form des Fremdbestimmt- und Vorgeprägtseins, ein fast schon donquijoteskes Revoltieren gegen das Hineingeborensein in eine Geschichte, in eine Gesellschaft, in die Sprache, in Symbole; gegen die Zwänge, »die auf den immer schon semiotisierenden Körper durch Familien- und Gesellschaftsstrukturen ausgeübt werden«.<sup>32</sup> Mit seinem Schreiben versucht Handke »sich selber Maß und Regeln«<sup>33</sup> zu geben, selbst die Dinge, die Welt zu bezeichnen, den vorgeprägten Bezeichnungen und Beschreibungen zu entkommen. Um nicht »Sklave eines Vorverständnisystems«<sup>34</sup> zu sein, beansprucht er, ausschließlich aus sich, aus seinem »klarsten Kopf und heißestem Herzen« zu schöpfen, aus seinem »für sich den *Anfang* beanspruchenden Leben«.<sup>35</sup> Dabei ist er sich der Aussichtslosigkeit seines Unter-

31 Handke: »Selbstbechtigung«, S. 69ff.

32 Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, S. 36.

33 Handke: *Gestern unterwegs*, S. 83.

34 Handke: *Das Ende des Flanierens*, S. 138.

35 Handke: *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 274. Martin Walser beschrieb bereits 1970 dieses literarische Programm unter Faschismusverdacht und wie folgt: Handke bilde »nicht Welt ab, sondern den Schmerz, den auch schon die geringste Identifikationsbewegung ihm bereitet: die Identifikation mit vorhandenen Wörtern und mit dem vorhandenen Gebrauch der Wörter. Das tut weh. Er wäre am liebsten nur mit sich selbst identisch. Also stumm. Jetzt schreibt er und wird schreiben vom Schmerz und vom Ekel und von der Widerwärtigkeit, die er erleidet, weil er nicht der war, der die Chance hatte, als Allererster Es-werde-Licht zu sagen.« (Walser: »Über die Neueste Stimmung im Westen«, S. 31.)

nehmens bewusst: »Schon mit meinem ersten Satz bin ich in die Falle gegangen«<sup>36</sup>, »und jeder meiner Sätze weiß [...], dass er aus einer dreitausend Jahre alten Tradition kommt«<sup>37</sup>. Dennoch versucht er, mit seiner Literatur gegen die Macht der kulturellen Kodierungen und geschichtlichen Prägungen (von Orten) anzuschreiben. Dem Wunschtraum und der Behauptung nach »das freieste aller Länder«<sup>38</sup>, hat für ihn die Literatur die Aufgabe, die Disziplinierungen, die Dominanz von (Sprach-)Klischees, bildlichen Ikonen, sprachlichen Topoi und auswendig gelernten Formeln aufzuzeigen und gegen das »genormte Bedeutungssehen«<sup>39</sup> oder, mit den Worten Roland Barthes, gegen die »Autorität der Behauptung« und das »Herdenhafte der Wiederholung«<sup>40</sup> anzukämpfen. So aussichtslos und verzweifelt dieser Kampf der Sprache gegen die Sprache, für die vollkommene Selbstbestimmung und individuelle Freiheit, für die Ausgrabung der Orte aus ihrem Verschüttetsein unter Klischeebezeichnungen ist, so wichtig und problematisch wird er für Handkes Ortsschriften, besonders für die literarische Darstellung von Orten, an denen Massenmorde stattgefunden haben, vor allem von Orten des Völkermords und der Vernichtung der Juden.

Hinsichtlich der Schwierigkeit, das ausschließlich Vorstellbare<sup>41</sup> der Judenvernichtung darzustellen, dieses Leid mitzuteilen, in Erinnerung zu rufen, im Bewusstsein zu halten, sagte Handke 1973 in seiner Ingeborg Bachmann gewidmeten Büchnerpreis-Rede *Die Geborgenheit unter der Schädeldecke*:

Vor vielen Jahren schaute ich eines der schon üblich gewordenen KZ-Photos an: Jemand mit rasiertem Kopf, großäugig, mit hohlen Wangen, saß da auf einem Erdhaufen im Vordergrund, wieder einmal, und ich betrachtete das Photo neugierig, aber schon ohne Erinnerung; dieser fotografierte Mensch hatte sich zu einem austauschbaren Symbol verflüchtigt. Plötzlich bemerkte ich seine Füße: Sie waren mit den Spitzen aneinandergestellt, wie manchmal bei Kindern, und jetzt wurde

36 Handke: *Kaspar*, S. 194.

37 Handke: *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 274.

38 Handke: *Nachmittag eines Schriftstellers*, S. 35.

39 Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, S. 92.

40 Barthes: *Leçon/Lektion*, S. 19.

41 Vgl. Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, S. 73.

das Bild tief, und ich fühlte beim Anblick dieser Füße die schwere Müdigkeit, die eine Erinnerungsform der Angst ist. Ist das ein politisches Erlebnis? Jedenfalls belebt der Anblick dieser aufeinander zeigenden Füße über die Jahre hinweg meinen Abscheu und meine Wut bis in die Träume hinein und aus den Träumen wieder heraus und macht mich auch zu Wahrnehmungen fähig, für die ich durch die üblichen Begriffe [...] blind geblieben wäre.<sup>42</sup>

Man kann diese Aussagen skandalisieren und die (Un-)Angemessenheit von Formulierungen wie »schon üblich geworden«, »wieder einmal«, »neugierig«, »zu einem austauschbaren Symbol verflüchtigt« diskutieren. Hier soll es aber um etwas anderes, nämlich um die Frage gehen, wie in einer »übersättigten und vom Markt der Bilder beinahe erstickten Welt«<sup>43</sup> Bilder noch (be-)treffen können. Handkes Reaktion ist ja nicht singulär, sondern wurde auf ähnliche Weise oft beschrieben, zum Beispiel von Ka-Tzetnik 135633, einem Überlebenden von Auschwitz: »Ich habe Filme über Auschwitz gesehen, ich habe Fotografien von Auschwitz gesehen, Fotografien mit Bergen von Leichen, mit Gräbern voller Skelette, und all das hat mich nicht berührt«<sup>44</sup>, oder von Susan Sontag: »Aber je öfter man mit solchen Bildern konfrontiert wird, desto weniger real erscheint das betreffende Ereignis«.<sup>45</sup> Solche Bilder geraten in die Gefahr, unwirksam zu bleiben bzw., so Jean-François Lyotard, »in den Umkreis der sekundären Verdrängung« zu geraten, »zu einem gewöhnlich ›Verdrängten«<sup>46</sup> zu werden. Handke problematisiert in diesem Zusammenhang die Nennung des Namens Auschwitz in literarischen Texten und kritisiert ihre Häufigkeit, ihre oftmalige Unbedachtheit und Unangemessenheit (allerdings kann man auch hier wiederum die Angemessenheit von Handkes Sprache – »heiße Dinge«, »berüchtigt« – diskutieren): »Wagt es jemand, in einer unreflektierten Form über heiße Dinge zu schreiben, so erkalten

42 Handke: *Als das Wünschen noch geholfen hat*, S. 75f.

43 Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, S. 106.

44 Ka-Tzetnik 135633: *Les Visions d'un rescapé*, S. 88, zitiert nach: Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, S. 127.

45 Sontag: *Über Fotografie*, S. 26, zitiert nach: Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, S. 124.

46 Lyotard: *Heidegger und »die Juden«*, S. 38.

diese heißen Dinge und erscheinen harmlos. Den berüchtigten Ort A. [...] bedenkenlos in jede Wald- und Wiesengeschichte einzuflechten, in einem unzureichenden Stil, mit untauglichen Mitteln, mit gedankenloser Sprache, das ist unmoralisch.« (IBE 34) Diese Kritik an der Bedenken- und Gedankenlosigkeit, am unzureichenden, unangemessenen Stil vieler Texte im Umgang mit einem höchst sensiblen Thema teilt Imre Kertesz: »Sehr viel zahlreicher sind diejenigen, die sich den Holocaust unrechtmäßig aneignen, um ihn zu einer Schundware zu machen. [...] Ein Holocaust-Konformismus ist entstanden, ein Sentimentalismus, ein Holocaust-Kanon, ein System der Tabus mitsamt seiner ritualisierten Sprache, Holocaust-Produkte zur Konsumtion des Holocaust.«<sup>47</sup> Der Hinweis auf die Dominanz von Klischees und die Inflation der Verwendung von bestimmten Zeichen steht dabei der überforderten und nicht nur in ihrer Wortwahl äußerst unbedachten Artikulation eines »Überdrusses« am wiederholten Mahnen und Erinnern an Auschwitz, wie ihn beispielsweise Martin Walser in seiner Dankesrede zur Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels in der Frankfurter Paulskirche am 11. Oktober 1998 geäußert hat,<sup>48</sup> denkbar fern. Er macht im Gegenteil die vieldiskutierte Frage nach der Art und Weise der Darstellung angesichts der Ungeheuerlichkeit der Judenvernichtung umso dringlicher.

Die Frage, wie etwas dargestellt werden soll, insbesondere etwas, das sich kaum darstellen lässt, ist eine Frage nach dem Stil, und auf dem Schriftgebiet der Literatur stets auch eine Frage nach ihrer Aufgabe, nach ihrer Ethik. Literatur hat immer schon, doch besonders nach 1945 dasjenige, was sie aufschreibt, sorgfältig zu prüfen; aber nicht nur das: Die Ungeheuerlichkeit

<sup>47</sup> Kertesz: »A qui appartient Auschwitz?«, zitiert nach: Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, S. 122f.

<sup>48</sup> Vgl. Walser: »Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede«. Walser wiederholt in seiner Rede nicht nur das für diesen spezifischen Überdross »gängige« Un-Wort der »Moralkeule«, sondern verliert in diesem Zusammenhang ein Statement zur Sprache der Literatur, das angesichts der allgemein voraussetzbaren Kenntnis der Parole »Arbeit macht frei«, die sich u. a. am Tor zum Lager in Auschwitz befand, an Walsers Verantwortungsbewusstsein und Zurechnungsfähigkeit nur zweifeln lassen kann: »Nichts macht so frei wie die Sprache der Literatur.«



der Verbrechen der Nationalsozialisten zwingt darüber hinaus, so Didi-Huberman, »die Schrift neu zu denken«<sup>49</sup>.

Peter Handkes diesbezüglicher Versuch, die Schrift anders zu denken, sein Schrift-Verfahren orientiert sich dabei an einer Art der Darstellung, deren Effekte auf den Leser oder Zuschauer er an Else Lasker-Schülers 1932 geschriebenen Stück *Arthur Aronymus und seine Väter*, das er auf dem Berliner Theatertreffen 1969 gesehen hatte, beobachtete. Da diese Beobachtung zentral für Handkes Schreibverständnis angesichts einer katastrophischen Geschichte ist, sei sie hier ausführlich zitiert:

Ab und zu liest man davon, daß in einem Film so grausame Sachen gezeigt werden, daß einige Zuschauer, meist Männer, das Kino verlassen. In *Arthur Aronymus und seine Väter* (Else Lasker-Schüler/Hans Bauer) kamen mir die Vorgänge so entsetzlich vor, daß ich in der Pause weggegangen bin. Dieses Stück, 1932 geschrieben, führt eine jüdische Großfamilie am Ende des vergangenen Jahrhunderts vor. Das Stück besteht weniger aus Vorgängen als aus Zuständen; Reden, Kaffeetrinken, Beten, Lustwandeln, Schlafen unterstützen nicht atmosphärisch die Geschichte, sondern sind schon die Geschichte selber. Das Stück ist auf eine rücksichtslose Weise poetisch. [...] Poetisch ist das Stück, weil Lasker-Schüler die Welt mit ihrem Willen, mit Eigenwillen sieht und sie so mit jeder Einzelheit zu ihrer Welt macht; rücksichtslos poetisch ist das Stück, weil noch die entsetzlichsten Tatsachen (Pogrome) verzaubert von dem Eigenwillen der Poetin erscheinen. [...] In einer Szene spielt sich ein Weihnachtsmärchen ab; das jüdische Kind wird vom Kaplan zur Bescherung eingeladen, ganz ausführlich dürfen die Kinder sich freuen, es ist gar nicht kitschig, daß ihre Augen glänzen, es ist nur entsetzlich, so entsetzlich, daß man fast erleichtert ist, wenn jemand hereinschreit: »Judenpfarrer!« [...] Gerade daß es sich um ein Märchen handelte, brachte einen dazu, dieses Märchen auf das zu beziehen, was dann 1933 wirklich kam. Ein realistisches Stück hätte dem Zuschauer die Arbeit, Bezüge und Vergleiche herzustellen, schon dramaturgisch abgenommen. So sorgten gerade die Widersprüche zwischen theatralischer Methode und Historie, zwischen Dramaturgie und Tatsachen, für die notwendige Befremdung des Zuschauers, für Furcht und Schrecken. [...] Grob gesagt: Else Lasker-Schüler macht dem Zuschauer die Dramaturgie des Massenmords deutlich, indem sie für seine Darstellung die Dramaturgie des Weihnachtsmärchens verwendet.<sup>50</sup>

49 Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, S. 95.

50 Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, S. 89f.

Das Kaffeetrinken, Beten und Schlafen einer jüdischen Familie in einem Stück, das 1932 geschrieben worden ist, ist in seiner ungestörten und ausschließlichen Harmlosigkeit und friedlichen Alltäglichkeit für Handke weniger zu ertragen als jeder Text, der Pogrome ›realistisch‹ beschreibt. So verstanden, kann das arglose Aufglänzen von Kinderaugen für einen Zuschauer, der um die ihnen bevorstehenden Pogrome und Ermordungen in Gaskammern weiß, so entsetzlich sein wie für einen Leser das arglose Herumflattern von Schmetterlingen an einem Ort, wo Kinder in Güterwaggons gesperrt und zu den Gaskammern transportiert wurden.<sup>51</sup>

Es sind kleinste, scheinbar marginale oder unbedeutende Details<sup>52</sup>, »Nebensachen«<sup>53</sup>, die wie ein photographisches »punctum« in der Definition Roland Barthes' treffen, verletzen, verwunden können; die wie ein Pfeil durchbohren und Schmerz zufügen, Betroffenheit hervorrufen und die Lektüre unterbrechen.<sup>54</sup> Welche Details in ihrer Intensität hervorstechen, ist abhängig vom Auge des jeweiligen Betrachters. Für Handke sind es zum Beispiel die Kniekehlen spargeldünner Beine eines Kindes in einem Zug durch die Cevennen<sup>55</sup> oder die mit den Spitzen aneinanderge-

51 In einer Szene des Films *Der Himmel über Berlin* stößt die andere Geschichte des Friedens mit der Judenvernichtung direkt aufeinander, indem antisemitischer Diskurs und die Erzählung von friedlichen Naturbildern synchronisiert, parallel geführt werden, als das Denken zweier Statisten eines Films, der in der NS-Zeit spielt, gleichzeitig zu Gehör gebracht werden. Derjenige, der einen »Alten Nazi« spielt, ist auch ›in Wirklichkeit‹ einer: die Statisten mit dem Judenstern betrachtend, denkt er: »Sind echte: oder sehen ganz so aus. Könnten echte sein. Gab's ja welche, ... .. die haben den Hunden das Fressen weggefressen im KZ. Wären euch die Flausen vergangen, ... na, noch ist nicht aller Tage Abend!« Im selben Moment dieses Denkens denkt ein Statist, der einen »Alten Mann mit Judenstern« darstellt: »und der Wind im Gesicht, und die erste Schneeluft, und das Wasser im Rinnstein [...] und die Kamillenbüschel ... auf dem Feldweg. Und der Obstgarten und dann und wann die Sonne ... warm hier hinten im Rücken zwischen den Schulterblättern.« (HüB 70f.)

52 Vgl. dazu u. a. Schöffner/Weigel/Macho: »Das Detail, das Teil, das Kleine«, S. 7.

53 Handke: *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina*, S. 160.

54 Vgl. Barthes: *Die helle Kammer*, S. 35–37 und S. 50f.

55 Vgl. Handke: *Gestern unterwegs*, S. 218.

stellten Füße eines KZ-Häftlings auf einer Photographie, die bei ihm Schmerz, Abscheu, Wut hervorrufen und Eingedenken ermöglichen.<sup>56</sup> In seiner Literatur sind es Details wie Brombeeren, Himmel spiegelnde Pfützen, im Wind wehendes Gras, Schwalbennickflüge, Pappelsamen oder Schuhöffnungen, die im Kontrast treffen sollen. Eine solche Literatur kann in ihrer Schönheit vor dem stets anwesenden Hintergrund des Entsetzens entsetzlicher sein und sensibler erscheinen als eine Literatur, die den Schrecken konkret benennt, wie es etwa Hans Christoph Buch 1967 gefordert hat.<sup>57</sup> Jener, die abwesende Menschen anhand von Details wie einem noch warmen Nebensitz oder dem verrinnenden Atemdunst an der Scheibe eines Busses erinnert,<sup>58</sup> scheint bewusst zu sein, dass selbst »eine ruhige Landschaft, selbst eine Weide mit einem Schwarm auffliegender Raben [...] ganz einfach zu einem Konzentrationslager führen«<sup>59</sup> können. Von ihr ließe sich behaupten, dass sie »das Gedächtnis durch den Widerspruch zwischen den unvermeidlichen Dokumenten der Geschichte und den wiederkehrenden Kennzeichen der Gegenwart zu erschüttern«<sup>60</sup> versucht. Ihr erscheint das konkrete Beim-Namen-Nennen, ein bedenkenloses, ohne sich um eine neue Schrift bemühenes Einflechten beispielsweise von Namen wie »Auschwitz« (oder

<sup>56</sup> Vgl. hierzu auch Wilhelm: »Da wäre es doch viel einfacher zu fotografieren«.

<sup>57</sup> Vgl. Kapitel II 1. Die unterschiedlichen Programme von Buch und Handke wären ebenfalls eines ausführlicheren Vergleichs wert. So stellen für Buch zum Beispiel Handkes Serbien-Texte einen »Amoklauf« dar; gleichzeitig unterzeichnet er 1999 einen Aufruf zu weiteren militärischen Operationen im Kosovo-Krieg, konkret: zu Luftangriffen der NATO auf das Kosovo (vgl. *Der Tagesspiegel* vom 10. April 1999) – Es scheint, jedenfalls in Deutschland und polemisch formuliert, schlimmer zu sein, von Nudeln und Erdbeeren in Serbien zu erzählen, als einen Aufruf zum Bombardement von Menschenleben zu unterzeichnen.

<sup>58</sup> Vgl. Handke: *Die Wiederholung*, S. 65.

<sup>59</sup> Cayrol: *Nuit et brouillard*, S. 17, zitiert nach: Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, S. 185. In diesem Buch berichtet Didi-Huberman u. a. auch davon, dass Alfred Hitchcock, als er von seinem Freund Sidney Bernstein dazu aufgefordert wurde, jene Filmsequenzen zu montieren, die im Auftrag der britischen Armee in den Konzentrations-Lagern, vor allem in Bergen-Belsen, aufgenommen wurden, sofort klar war, dass das Lager nicht von seinem Umfeld isoliert werden durfte, obwohl – oder gerade weil – es so normal und hübsch, ländlich, bukolisch wirkte (vgl. Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, S. 196).

<sup>60</sup> Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, S. 187.

auch, auf einer anderen Ebene, »Vietnam«, »West-Berlin« etc.) zu einfach, in ihrem spezifischen Rahmen unangemessen. Handke steht dabei mit seinem Anspruch auf Autonomie und seinen Be-Denken der Position Adornos nahe,<sup>61</sup> der in seinem Text über Engagement schreibt, dass ein ›engagierter‹ Autor (wie zum Beispiel Hans Christoph Buch) allzu leicht »sich selbst alle edlen Werte« zurechne, »um mit ihnen umzuspringen«: »Indem noch der Völkermord in engagierter Literatur zum Kulturbesitz wird, fällt es leichter, weiter mitzuspielen in der Kultur, die den Mord gebar.«<sup>62</sup> Handkes Literatur versucht dagegen, die Schrift neu zu denken und pocht nachdrücklich auf das »Dritte«, das Andere der Literatur, auf ihr »Anders-Werden der Sprache«<sup>63</sup>.

Diese andere Sprache setzt allerdings wiederum andere Sprachen voraus, die Sprache in anderen Medien. Damit die Details ihre Wirkung haben, damit sie treffen können, muss bereits ein Wissen vorhanden sein, das diese Details in ihren nicht oder allenfalls angerissenen Kontext einzuordnen weiß. So ist auch Handkes Literatur auf das Wissen angewiesen, das sie ablehnt, dem gegenüber sie das Ahnen präferiert.<sup>64</sup> Sie kann nur im Medienverbund funktionieren, ist abhängig von der Sprache der Fakten beispielsweise in den Zeitungen und von der Sprache des Wissens der wissenschaftlichen Texte.

In *Wut und Geheimnis* (2002) reflektiert Handke diese gegenseitige Abhängigkeit angesichts seiner Lektüre von *Gemsen auf der Lawine* von Karel Prušnik-Gašper und von *Für das Leben, gegen*

61 Vgl. Adorno: »Erziehung nach Auschwitz«, S. 679; vgl. auch Hennig: *Intertextualität als ethische Dimension*, S. 92.

62 Adorno: »Engagement«, S. 429 und S. 424; vgl. auch Hennig: *Intertextualität als ethische Dimension*, S. 28 und S. 91.

63 Deleuze: »Die Literatur und das Leben«, S. 17.

64 Vgl. Handke: *Gestern unterwegs*, S. 205: »Nie möchte ich zur hochmütigen Gesellschaft der Wissenden gehören, immer zur kindlichen der Ahnenden. ›Ich will gar nicht wissen, worum es geht, aber ich will eine Ahnung haben, das ist alles«. Vgl. auch Handke: *Am Felsenfenster morgens*: »Was mir an den Wissensbüchern so zuwiderläuft, ist der *Ton* des Wissens, der Tonfall, die Syntax des Wissensgetues, der man beim Lesen nicht entkommt [...], an der Stelle des Tonfalls des Suchens und Ahnens in der Poesie und im poetischen Erzählen« (AFm 412f.).

*den Tod* von Lipej Kolenik, die beide vom Widerstand kärnterisch-slowenischer Partisanen erzählen bzw. berichten:

Zum ersten Mal habe ich beim Lesen von Prušnik-Gašper und Lipej Kolenik anders als ästhetisch gedacht. Zum ersten Mal war ich in Versuchung zu denken: Eigentlich sind die Dichter nicht zuständig. Man darf nicht [...] dichterisch schreiben und immer mit Dichtung, mit Poesie kommen! Dieser krude, grausame, genaue [...] ›Sekundenstil, den Kolenik verwendet, ist fast entsprechender, als den Widerstand zu poetisieren. [...] Und dann habe ich mir wieder gedacht: Eigentlich ein Unsinn. Zuerst, als du jung warst, hast du die Poesie den Tatsachenberichten, der kruden Historie vorgezogen. Und jetzt, als älterer Mensch, bist du versucht, wieder die kruden Tatschengeschichten, wie die der Kärntner Partisanen, auszuspielen gegen das dichterische Sich-Ausdrücken. Das ist genauso falsch. Beides gehört zusammen. Beides sollte und muß zusammen gelesen werden.<sup>65</sup>

Erst das Zusammenspiel von Bericht *und* Erzählung, von Fernsehakten, Lexikonwissen und Literatursprache kann ansatzweise das, was real passiert (ist), repräsentieren. Das Entsetzliche eines friedlichen Schwalbenknickfluges im blauen Sommerhimmel über dem Hotel Terminus kann nur dann aufblitzen, wenn der Leser weiß, was einmal in diesem Hotel passiert ist. Mit den Hinweisen auf Klaus Barbie und den Schrei der Kinder von Izieu im *Versuch des Exorzismus der einen Geschichte durch eine andere* ist von diesem Wissen bereits etwas zu erahnen. Doch in diesen Hinweisen liegt gleichzeitig ein Problem für das literarische Programm Handkes – zumindest für das Programm, wie es bis hierher herausgearbeitet worden ist.

Die Details einer friedlichen Welt zeigt Handke an Orten des Krieges und des Grauens, deren Geschichten und Zusammenhänge er einerseits nicht erzählt; andererseits wird meistens auf sie hingewiesen. Es werden nicht nur die Brombeeren und der schöne Sommertag auf dem Mont Valérien erzählt, sondern es

<sup>65</sup> Handke: »Wut und Geheimnis«, S. 91. Vgl. auch die Ansprache der Schwester der Mutter in Handke: *Immer noch Sturm* (2010), S. 93: »Es ist eine Zeit, zu weinen und weich zu werden durch schöne Verse, und es ist eine Zeit, hart zu werden und auf Linie einzuschwenken kraft einer Sprache, die andere Saiten aufzieht. Es ist eine Zeit für das Geheimnis, und es ist eine Zeit für den Klartext.«

wird auch auf das Fort gezeigt, das im Zweiten Weltkrieg die deutschen Besatzer als Hinrichtungsstätte benutzt haben. Es werden nicht nur die Schwalben und der schöne Sommertag am Bahnhof Lyon-Perrache, sondern auch die Schreie der Kinder von Izieu beschrieben. Und auf das Erzählen der Schwalben und des schönen Sommertags auf der Fahrt nach Srebrenica hin folgt dann doch ein mehrseitiger Versuch, trotz des »Problem[s] des Weitererzählens, der Bilderbeschreibung, des Schilderns, der Bilderfolge: als werde an Orten wie S. nacherlebbar [...] das [...] Verbot der Bilder« (SN 223f.) – womit Handke auch auf den Unsagbar- und Undarstellbarkeits-Topos hinweist, der insbesondere die Erinnerung bzw. Erinnerbarkeit der Vernichtung der Juden belastet<sup>66</sup> –, von diesem Ort und seinen sichtbaren Verwüstungen »konkret« zu erzählen. Man könnte meinen, dass Handke der angestrebten Wirkung seiner Literatur, den Details des Friedens und dem Wissen der Leser nicht ganz (ver)traut. Entschuldigt er sich im Jahr 2006 in seinen Artikeln für die Libération bzw. die Süddeutsche Zeitung beim Leser noch dafür, dass er ihm erklärt, warum er von den blühenden Bäumen und den Erdbeeren auf den Hügeln um Srebrenica erzählt<sup>67</sup> – mithin dafür, dass er das Prinzip seiner Literatur aufdeckt, das Poetische an den Klartext »verrät« –, so »verrät« er dieses Darstellungs-Prinzip in Ansätzen bereits in den Texten selbst, indem er die Detail-Bilder nicht allein für sich stehen lässt. Leser, denen die Geschichte des Hotels Terminus bekannt ist, erhalten durch den Hinweis auf Klaus Barbie und die Kinder von Izieu aber kein zusätzliches Wissen; Leser, die von dieser Geschichte nichts wissen, erfahren durch die wenigen Hinweise nicht genug, um den Rahmen erkennen zu können.

Es scheint, als ob Handke seine Position nicht vollständig durchhält und in seinen Versuchen Hinweise darauf gibt, wie seine Literatur »eigentlich« gemeint sei. Der *Versuch des Exorzismus der einen Geschichte durch eine andere* wäre jedoch konsequenter und in dieser Konsequenz radikaler, wenn er im Interesse und in der Notwendigkeit eines anderen Sprechens und einer neuen Schrift

66 Vgl. dazu u. a. Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*.

67 Vgl. Handke: »Am Ende ist fast nichts mehr zu verstehen«, S. 509.

bei den Sonnenfaltern auf den Bahnschwellen abbrechen würde. Auf diese Weise wären die Details aus einer Friedenswelt an Orten des Völkermords zwar noch missverständlicher, als sie es für viele Leser ohnehin schon waren bzw. sind. Sie würden in ihrer Ungebrochenheit jedoch eine Lektüre verstärken, die schon vor dem Lesen des *Versuchs* die Geschichte des Hotels Terminus kennt, der zwischen dem vorgestellten Wissen um die Geschichte und den dargestellten literarischen Bildern einer bezaubernd friedlichen Gegenwart, zwischen der Schönheit und dem Hintergrund des Entsetzens, zwischen der Arglosigkeit und dem Grauen ein kaum zu ertragender, erschütternder Kontrast aufscheint.

Als ein Beispiel für eine Literatur, die auch eine Friedenswelt vor einem Entsetzenshintergrund beschreibt, diesen Hintergrund aber als beinahe unmerkliches Detail in den oberflächlichen Frieden hineinbrechen lässt, sei eine Szene in Ingeborg Bachmanns Essay *Was ich in Rom sah und hörte* erwähnt:

Hier bricht in Rom um 1960 der Ruf »Spielt weiter!« eines dicken, blonden, Mütze schwenkenden Kindes in die friedliche Szene des jüdischen Versöhnungsfestes in der Nähe der Synagoge hinein, auf dem gegessen, getanzt und musiziert wird. Auf diesen Ruf hin beginnt die Großmutter zu lächeln, »und der, der die Geige spielt, ist ganz weiß geworden und setzt einen Takt lang aus.«<sup>68</sup> Denn mit »Spielt weiter!« hat das Kind ahnungslos »eine Formel aus der Sprache der Vernichtungslager, aus dem Wörterbuch der NS-Schergen zitiert [...]. Nur in der sprachlosen Reaktion des Spielers kommt es zum Ausdruck: in seinem Weißwerden und dem Aussetzen eines Takts.«<sup>69</sup>

68 Bachmann: »Was ich in Rom sah und hörte«, S. 30.

69 Weigel: *Ingeborg Bachmann*, S. 9.

# VI

## Die Unvereinbarkeit von Orten

### 1. Der schwermütige Doktor

Schriftsteller sollen nicht der Schmerz sein, so Handke, sondern die Ärzte.<sup>1</sup> Sie haben sich um die Gesundheit der Leser zu sorgen. »Die Gesundheit als Literatur, als Schreiben«, so Gilles Deleuze, »besteht in der Erfindung eines Volkes, das fehlt. Es gehört zur Fabulierfunktion, ein Volk zu erfinden.«<sup>2</sup> Ein Volk, das Handke unter anderem erfindet, ist ein Volk, das beständig durch die verschiedensten Weltgegenden zieht, als Pappelsamenschwarm, der alles Festverfugte, ins Erdreich Gerammte zu lockern scheint. Es kann als ein friedliebendes Volk, keines, »das zur Weltherrschaft berufen wäre«, beschrieben werden. »Es ist ein kleines, auf ewig minderes Volk [...], stets im Werden begriffen.«<sup>3</sup> Dieses minoritäre, schwache, friedliebende Volk wird am Ende der Ceuta-Episode in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* massakriert. Zwischen Europa und Afrika friedlich aus- und einwandernd, wird es von dicken Maihagelkörnern, »bei deren Einschlägen im Wasser von den Wellen rund um das Fährschiff Myriaden spitzer kleiner Fontänen« (DJ 120) aufspritzen, wie von Maschinengewehrsalven durchschossen. Der Arzt konnte die Gesundheit seines Volkes nicht mehr gewährleisten. Eine entsetzensgraue Fläche (Ceuta, Lyon etc.) lässt sich nicht zu einem Morgendämmerungshimmel umschreiben. (MJN 87) Der Schmerz bricht immer wieder durch. Selbst wenn die ausgewählte Literatur es anders will – die Kriege

1 Vgl. Handke: *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 206.

2 Deleuze: »Die Literatur und das Leben«, S. 14. Vgl. auch Handke: »Franz Grillparzer und der Clochard von Javel«, S. 49f.

3 Deleuze: »Die Literatur und das Leben«, S. 15.



nicht literarisch nachzeichnen,<sup>4</sup> sondern sich als ein anderes, drittes Land behaupten, das seine eigenen Gesetze hat und in dem der Krieg keine Rolle spielt; ein »Sein im Frieden« weitergeben und, obwohl sie es besser (oder schlechter) weiß, behaupten, dass das, was wirklich ist, friedlich ist –: Das Epos des Friedens, in dem die Schlachtenorte ihren Klang verlieren und allein die Orte des Friedens klingen,<sup>5</sup> wo aus Kriegsschauplätzen Orte des Friedens werden,<sup>6</sup> an denen nicht der Krieg, sondern der Frieden spannend ist (MJN 1066), muss Ideal bleiben. Vor einem globalen Krieg (»Es ist immer Krieg«<sup>7</sup>) können nur temporäre lokale Befriedungen gelingen, als »kurze Pause«, »mehr nicht«<sup>8</sup>, wie es in Ingeborg Bachmanns *Malina* heißt.<sup>9</sup> Das Minoritäre, die Details einer anderen Sprache scheitern vor der Macht und dem Grauen der Geschichte.

Keine »Poetik der Verdrängung«<sup>10</sup> also. Schreibt der Arzt Peter Handke im Gegenteil aber an einer »Poetologie des Eingedenkens«, die »weder argumentierend, noch mahnend, noch ideologisierend verfährt«<sup>11</sup>?

»Herr Doktor, das ist schön von Euch.«<sup>12</sup> Entgegen dem ersten Augenschein gibt es in der Erzählwelt Handkes »nichts Harmloses mehr.« Ihr Anschluss an ein »kühlgrünes Deutschland«<sup>13</sup>, an das

4 »Abscham der sogenannten Künstler, welche die ohnedies unübersehbaren Kriegszeichen nachziehen« (AFm 251).

5 Vgl. Handke: *Zurüstungen für die Unsterblichkeit*, S. 122.

6 Vgl. Handke: *Die Wiederholung*, S. 77: Während dem Vater des Ich-Erzählers im Erzählen seiner Weltkriegserfahrungen alle Ortsnamen (Sloweniens) den Krieg verkörpern, verwandeln sich diese Namen in der Phantasie der Mutter in Stätten des Friedens: »Und aus den Orten insgesamt entwarf sie wiederum vor mir [...] ein Land, das nichts gemein hatte mit dem tatsächlichen Gebiet von Slowenien, sondern gebildet wurde rein aus den Namen, den vom Vater, ob schauernd oder auch nur beiläufig, erwähnten Schlacht- und Leidensstationen. Dieses Land [...] wurde in ihrem Mund das Land eines Friedens.«

7 Bachmann: *Malina*, S. 247.

8 Bachmann: *Malina*, S. 193.

9 Vgl. dazu auch Weigel: »Es ist immer Krieg«.

10 Zschachlitz: *Der Mythos des Polyphem*, S. 439.

11 Hennig: *Intertextualität als ethische Dimension*, S. 46 und S. 49.

12 Adorno: *Minima Moralia*, S. 28.

13 Eichendorff: *Aus dem Leben eines Taugenichts*, S. 85.

»Wie schön«<sup>14</sup> der vor dem 20. Jahrhundert liegenden kanonisierten deutschsprachigen Literatur der »Priester des Schönen«<sup>15</sup> scheitert an den belasteten deutschen Sachen und Ortsnamen, an der »Schmach des Daseins« nach 1945, »das anders ist«<sup>16</sup> (schon in diesen Klassikern ist von einem Fluch auf dem deutschen Volk geschrieben,<sup>17</sup> und davon, dass sie keinen Juden mehr unter sich dulden,<sup>18</sup> und von »Heil dem Führer!«<sup>19</sup>, so dass es einem bereits hier, um 1800, »mit dem Halsband eines Hundes [...] die Kehle«<sup>20</sup> zuschnüren kann). Die Brombeeren, die Schwalben, die blühenden Bäume stehen im »Schatten des Entsetzens«<sup>21</sup>. Handkes Literatur hält jedoch immer an der »Möglichkeit des Besseren«<sup>22</sup> fest. Sie behauptet vor dem Hintergrund des Kriegs gleichsam ein »Ja im Augenblick« als Widerstand gegen die Geschichte. Dabei versucht sie entweder wie Sorger in *Langsame Heimkehr* und Homer in *Der Himmel über Berlin* einen Ausweg aus dem Chaos und den Umwälzungen der Geschichte – »durch die Erzählung verschont von den Wirren der Jetztzeit« (HüB 56) – in die Vorgeschichte, zu den Urstromtälern, oder den (bösen) Fakten etwas anderes, Drittes hinzuzufügen, so unverantwortlich es zunächst scheinen mag:

Aber ist es, zuletzt, nicht unverantwortlich [...], mit den kleinen Leiden in Serbien daherzukommen, dem bißchen Frieren dort, dem bißchen Einsamkeit, mit Nebensächlichkeiten wie Schneeflocken, Mützen, Butterrahmkäse, während jenseits der Grenze das große Leid herrscht, das von Sarajewo, von Tuzla, von Srebrenica, von Bihać, an dem gemessen die serbischen Wehwehchen nichts sind? Ja, so habe auch ich mich oft Satz für Satz gefragt, ob ein derartiges Aufschreiben nicht obszön ist, sogar verpönt, verboten gehört [...]. Half, der vom kleinen Mangel erzählte [...], nicht, den großen zu verwässern, zu vertuschen, zu ver-

14 Hölderlin: *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, S. 662, bzw. Adorno: *Minima Moralia*, S. 28.

15 Stifter: *Der Nachsommer*, S. 318.

16 Adorno: *Minima Moralia*, S. 28.

17 Vgl. Hölderlin: *Hyperion*, S. 755.

18 Vgl. Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, S. 410.

19 Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, S. 418.

20 Hölderlin: *Hyperion*, S. 613.

21 Adorno: *Minima Moralia*, S. 28.

22 Adorno: *Minima Moralia*, S. 28.

nebeln? Zuletzt freilich dachte ich jedesmal: Aber darum geht es nicht. Meine Arbeit ist eine andere. Die bösen Fakten festhalten, schon recht. Für einen Frieden jedoch braucht es noch anderes, was nicht weniger ist als die Fakten. Kommst du jetzt mit dem Poetischen? Ja, wenn dieses als das gerade Gegenteil verstanden wird vom Nebulösen. Oder sag statt ›das Poetische‹ besser [...] den Anstoß zum gemeinsamen Erinnern, als der einzigen Versöhnungsmöglichkeit.<sup>23</sup>

Handkes Friedensarbeit am Ort, die zwischen Krieg und Frieden sich ihrerseits eher wie ein Krieg ausnimmt,<sup>24</sup> konstruiert eine Literatur, die – so wie Johannes Vermeer mitten im Krieg seine friedliche Ansicht von Delft<sup>25</sup> – keine Marterbilder mehr malt, die angesichts der katastrophischen Geschichte mit Details des Friedens an Kriegsorten sowohl zu treffen als auch Hoffnung auf eine zukünftige Aussöhnung zu geben und ein gemeinsames, nicht nur einseitiges Erinnern zu ermöglichen sucht.<sup>26</sup> Da sie aufgrund ihres emphatischen Verständnisses einer freien, autonomen Literatur geschichtliche Details wenig berücksichtigt und gerade keine ›wirklichen‹ Topographien aufschreibt, sondern im Abseits der Geschichte Möglichkeiten von Orten erzählt, kann in ihr jedoch keine »Poetologie des Eingedenkens« gesehen werden. Weil ihr die geschichtliche Dimension oft fehlt und sie sich somit von Topographien im ›streng‹ kulturwissenschaftlich-theoretischen Sinn unterscheidet, gerät sie vielmehr, trotz ihres katastrophischen

23 Handke: *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina*, S. 158f.

24 »Auf dem lehmigen Gartenpfad trat er [der Schriftsteller] in die eigenen Fußstapfen. Diese rührten von seinem täglichen, oft stundenlangen Auf- und Abgehen vor der Arbeit. Sie waren jetzt gefroren und zeigten durch die ganze Länge des Gartens ein dichtes, verzahntes, wie in die Erde eingestampftes Muster, so als sei da ein ganzes Heer aufmarschiert, zum Kampf Mann gegen Mann« (Handke: *Nachmittag eines Schriftstellers*, S. 16).

25 Vgl. Handke: *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg*, S. 88f.

26 Vgl. dazu Krimmer: *The Representation of War in German Literature*, S. 164: »To Handke, a literature of war is likely to remain entangled in the same history of violence that it seeks to critique. War narratives are easily co-opted for narratives of revenge and are liable to get caught in a vicious circle of violence and counter-violence. Handke's texts suggest that, even at their best, narratives of war cannot lead the way toward peace. At worst, they are a form of pornography.«

schen Hintergrunds, in Gefahr: An bestimmten Stellen droht sie allzu unbekümmert Differenzen von Orten einzuebnen, die in der Nachgeschichte der NS-Zeit nach wie vor schlicht nicht zu vereinen sind.<sup>27</sup> An dieser Stelle sei auf die problematischen Konsequenzen etwa einer Umbenennung Deutschlands in »Atemwende« eingegangen:

»Den verkieselten Spruch in der Faust / vergißt du, daß du vergißt«  
(Paul Celan: *Atemwende*)

## 2. »Atemwende« und »Angstlandschaft«

In Kapitel IV 2. wurde beschrieben, wie und dass das langsame, aufmerksame, bedächtige Gehen und Lesen der Handkeschen Protagonisten unter anderem immer wieder für Augenblicke ein Deutschland eröffnet, das für Valentin Sorger in *Langsame Heimkehr* neben »schöne Mitte« und »Mittelsinn« auch einmal »Atemwende« heißt. (LSV 224) Diese Benennung Deutschlands kann so gelesen werden, dass hier Deutschland an sein (Klischee-)Bild des Landes der ›Dichter und Denker‹ anschließt und als »Dichtung« erscheint; denn, so Paul Celan in *Der Meridian*, »Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten«, für einen »einmaligen kurzen Augenblick«<sup>28</sup> (wohlgemerkt: »kann«). Doch das Wort »Atemwende« ist kaum von seinem Autor Paul Celan und dessen Gedichtband *Atemwende*, der 1967 im Suhrkamp Verlag erschien, zu trennen. Und es ist davon auszugehen, dass Deutschland für Celan in seinem ganzen Leben nie eine Atemwende bedeutete.

Der Augenblick der Atemwende erfolgt bei Celan »vor einem Abgrund«<sup>29</sup>, vor einem Datum, dem 20. Jänner. »Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein ›20. Jänner‹ eingeschrieben bleibt? Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: daß hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben?«<sup>30</sup> Der 20. Jänner kann

27 Vgl. dazu z. B. Weigel: *Entstellte Ähnlichkeit*, S. 245.

28 Celan: *Der Meridian*, S. 7.

29 Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, S. 253.

30 Celan: *Der Meridian*, S. 8.

wie in Georg Büchners *Lenz* der 20. Jänner 1778 sein, an dem der Dichter Jakob Michael Reinhold Lenz »durchs Gebirg« ging und sich ins All hinein wühlte;<sup>31</sup> es kann aber auch jeder andere 20. Jänner sein. Für eine Literatur nach 1945 ist es vor allem der 20. Januar 1942, »die Hölle unseres Gedächtnisses«<sup>32</sup>, an dem auf der Berliner »Wannsee-Konferenz« die »Endlösung der Judenfrage« beschlossen und der seit Juni 1941 stattfindende Massenmord zu einem systematischen Völkermord an allen europäischen Juden ausgeweitet wurde.<sup>33</sup> Nun ist zwar, wie gezeigt wurde, auch Handkes Werk der Völkermord an den Juden eingeschrieben, aber dennoch scheint in der Setzung des Wortes »Atemwende« für Deutschland kein »Akt des Eingedenkens einer Poetologie des Eingedenkens«<sup>34</sup> liegen zu können, wie es Thomas Hennig in seiner Dissertation, die die intertextuellen Bezüge zu Texten der jüdischen Tradition in Handkes Werk thematisiert, behauptet bzw. lesen möchte. Mit »Atemwende« oder »hinüberdunkeln« zitiert Handke Celan und macht damit dessen Stimme hörbar, und das kann durchaus im Sinne eines Eingedenkens geschehen

31 Büchner: *Lenz*, S. 5. (Celan bezieht sich 1960 in seiner Büchner-Preis-Rede, jedenfalls was den »20. Jänner« bei Büchner betrifft, auf den Beginn von *Lenz*. In Büchners *Lenz* steht jedoch lediglich der Tag des Datums – »Den 20. ging Lenz durchs Gebirg.« –, nicht der Monat (und auch nicht das Jahr). Das ist allerdings erst, sozusagen, seit 1981 so. Beim damaligen Internationalen Georg Büchner Symposium in Darmstadt vom 25. bis zum 28. Juni 1981 konnte Hubert Gersch überlieferungskritisch darlegen, dass bis dahin der *Lenz*-Entwurf nur in entstellter Form zu lesen, ein nicht-authentischer, von Büchners Bruder Ludwig normierter, retuschierter, veränderter war. Der oder das »20.« wurde »je nach Gutdünken der Editoren« ergänzt durch »Jänner«, »Januar« oder »Hartung« [vgl. das Nachwort in: Büchner: *Lenz*, S. 63–86, S. 65f.]. Jahr und Monat stehen in der Hauptquelle des *Lenz*, im Bericht des Pfarrers Johann Friedrich Oberlin: *Herr L.....* [in der Druckfassung von August Stöber in: Büchner: *Lenz*, S. 35–50, S. 35]).

32 Derrida: *Schibboleth*, S. 99.

33 Vgl. v.a. das von Adolf Eichmann, dem Leiter des »Judenreferats der Geheimen Staatspolizei«, verfasste »Besprechungsprotokoll« der Konferenz, u. a. abgedruckt in: Gedenk- und Bildungsstätte Haus der Wannsee-Konferenz (Hg.): *Die Wannsee-Konferenz und der Völkermord an den europäischen Juden*, S. 199–213.

34 Hennig: *Intertextualität als ethische Dimension*, S. 178; zum intertextuellen Verhältnis zwischen Handke und Celan vgl. Hennig: *Intertextualität als ethische Dimension*, S. 171–186.

sein; man muss aber den Kontext der Stelle, des Ortes, an der und an dem ein Zitat eingesetzt wird, beachten. »Atemwende« heißt in *Die Lehre der Sainte-Victoire* ein Deutschland, das das Fachwerk und das Dritte Reich hinter sich gelassen hat. Es ist ein Deutschland, von dem ein geschichts- und gespensterloser Neuanfang ausgeht, das nach einem Jahrhundert in der Vorhölle friedlich erscheint und allen anderen Ländern der Welt zum Vorbild für einen echten Frieden wird. Nun ist das natürlich eine Montage von Deutschland-Topoi, die eine Hoffnung ausdrücken, die sogar auch manche Überlebende des Holocaust hegten. So schreibt beispielsweise Primo Levi in einem Brief an seinen deutschen Übersetzer von *Ist das ein Mensch?*, dass auch er wisse, »daß es in Deutschland etwas gibt, was Gültigkeit hat«, und von einer »Hoffnung für Europa«<sup>35</sup>. Er spricht aber auch von einer »Gefahr«. Diese Gefahr ist das Vergessen, vor allem das Vergessen des Zivilisationsbruchs durch die Judenvernichtung. Der Gebrauch von »Atemwende« für ein neues Deutschland muss einen Großteil dessen, was mit diesem Wort und mit Paul Celan verbunden ist, abschneiden und verdrängen.

Einem Überlebenden wie Paul Celan, der im Arbeitslager Tabăresti Zwangsarbeit leisten musste, dessen Eltern von den Nationalsozialisten im Lager Michailowka östlich des Bug ermordet wurden, der wie so viele Überlebende alle Tage an der »Schuld« des Überlebens litt und sich in der Folge eines unmöglichen Überlebens<sup>36</sup> 1970 in Paris umbrachte, sind die Orte in der Nachgeschichte der NS-Zeit »notwendig andere«<sup>37</sup> als beispielsweise für Peter Handke. Mit Werner Hamacher geschrieben ist Celans Welt »eine der vollkommenen Schändlichkeit«, der Celan, im Unterschied zu Handke, »jede harmonisierende Vermittlung« verweigerte.<sup>38</sup> In ihr suchte er anders und unbedingter, vor dem Hintergrund der Ungeheuerlichkeit der Geschichte des Nationalsozialismus und der Judenvernichtung »die Zeugenschaft,

<sup>35</sup> Brief von Primo Levi an den Übersetzer Heinz Riedt, abgedruckt in: Levi: *Ist das ein Mensch?*, S. 9.

<sup>36</sup> Vgl. dazu u. a. Weigel/Böschenstein: »Paul Celan – Ingeborg Bachmann«, S. 7.

<sup>37</sup> Diner: »Negative Symbiose«, S. 186.

<sup>38</sup> Hamacher: *Entferntes Verstehen*, S. 331.

das Gedächtnis und die Schrift neu zu denken«<sup>39</sup>. Seine Gedichte sprechen permanent von Staub, von Asche, versuchen mit ihren Worten die Möglichkeit zu eröffnen, sie, die Opfer, die restlos verloren sind, in die Schrift zu erretten, in die Sprache einzukerben. *Atemwende* ist von jemandem geschrieben, der die herübergestorbene, von wissenden Stacheldrahtschwingen über die unverrückbare Tausendmauer getragene Blutklumpen-Botin zu entziffern hat,<sup>40</sup> und der sehr genau von der Gefahr weiß, dass ihr Aschenschicksal auch seiner Schrift droht, seinem Versuch, von ihr und ihm zu zeugen. Jede Zeile ist hier »im Schatten aufgerichteter Leichen«<sup>41</sup> geschrieben. Jedes Wort stellt sich die und der Frage, wie sich von etwas, das singulär in der Geschichte ist, Zeugnis ablegen und wieder-holen lässt im Sprechen, im Schreiben, in der Schrift, in der Schrift eines Gedichts, im Wissen, dass das Singuläre durch die Wiederkehr der Begriffe und in der Lesbarkeit verloren zu gehen droht.<sup>42</sup>

»Eingedenken« geschieht in den Gedichten Paul Celans durch den Versuch, im Wort die Spuren, die die – im Angesicht des Todes und des Endes oft Psalmen singenden – Opfer zurückließen, die »Rillen, die für immer in das Gedächtnis der Menschheit eingegraben sind von jenen, die die Psalmen sangen«<sup>43</sup>, sichtbar zu machen. Celan versuchte es in der deutschen Sprache, der Sprache seiner Mutter, der Sprache ihrer Mörder. »Wie aber kann der deutschen Sprache [...] nach dem Holocaust, der Endlösung, der abschließenden Verbrennung der Opfer, nachdem alles in Schutt und Asche gefallen war«<sup>44</sup>, wie kann dieser deutschen Sprache, der Mördersprache, das ›Nichts‹ eingeschnitten, die Spur der Opfer erinnert werden?

Celan hatte »einiges überlebt – Überstehn ist ja wohl doch nicht ›alles‹, ich hatte ein schlechtes Gewissen; ich suchte – vielleicht darf ich es so nennen? – meine Atemwende«<sup>45</sup>. Seine

39 Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, S. 95.

40 Vgl. Celan: »Schieferäugige«, S. 210f.

41 Celan: »Mit Äxten spielend«, S. 65.

42 Vgl. Derrida: *Schibboleth*, S. 102.

43 Szondi: »Durch die Enge geführt«, S. 382f.

44 Derrida: *Schibboleth*, S. 133.

45 Celan: *Der Meridian*, S. 123.

Atemwende suchte der in Paris Exilierte nicht in Deutschland. Deutschland war für Celan nicht und niemals Atemwende, eher »Angstlandschaft«<sup>46</sup>. Die Atemwende suchte er aber »trotz allem«<sup>47</sup> in der deutschen Sprache, wodurch er sich einerseits vor allem von Juden Unverständnis und Verdächtigungen zuzog und wodurch ihm andererseits das schlechte Gewissen des Überlebens, der Riß, der seine Existenz durchzog, noch einmal verstärkt wurde. »Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim, / den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?«<sup>48</sup> Damit die deutsche Sprache für einen Juden nach der Shoah erreichbar, nah und unverloren sein, damit mit und in ihr erinnert werden konnte, musste sie, wie Celan in seiner Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Bremer Literaturpreises sagte,

hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, »angereichert« von all dem.<sup>49</sup>

»Angereichert« »von all dem« ist das Wort »Atemwende« aus Celans Sprache unvereinbar mit einem Deutschland, wie es dem Protagonisten in der *Lehre der Sainte-Victoire* aufscheint. Es ist unmöglich, das Zitat in seinem rein positiven Deutschland-Kontext als Eingedenken zu lesen, da an dieser Stelle gerade »all das«, mit dem *Atemwende* »angereichert« ist, nicht mehr gilt bzw. nicht mehr sein soll. Die versuchte Versöhnung eines Celan-Worts mit einem wieder erblühenden Deutschland, wogegen sich dieses Wort mit seinem ursprünglichen Kontext vehement sperrt, ist eher als überzogene, in die Spur der Verdrängung geratende Friedens-Arbeit Handkes zu kritisieren.<sup>50</sup>

46 Buck: *Muttersprache, Mördersprache*, S. 185.

47 Celan: *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, S. 185.

48 Celan: »Nähe der Gräber«, S. 17.

49 Celan: *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, S. 186.

50 Vgl. zum Verhältnis Celan – Handke und zu einem »anderen Leiden« Celans auch Zschachlitz: *Der Mythos des Polyphem*, S. 443f.



### 3. Die Fleischerhaken in der Sprachreinigung

Eine Bezugnahme auf ein Gedicht von Paul Celan lässt sich auch in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* finden. Liest man, wie Peter Szondi schreibt, Celans in *Schneepart* aufgenommenes Gedicht *Du liegst*, das 1967 in Berlin geschrieben wurde, nicht als Gedicht, dann lassen sich die »Fleischerhaken«, zu denen im Gedicht das »du« gehen soll, als Motiv der Hinrichtung (nicht ›nur‹) der »Verschwörer des 20. Juli« in Plötzensee lesen, als Hinweis auf die Hinrichtungskammer mit den Fleischerhaken.<sup>51</sup> Die »Fleischerhaken« tauchen in der *Niemandsbucht* als Intertext genau dort auf, wo es episch schneit und Gegensätzliches durch den Schneefall miteinander verbunden wird.<sup>52</sup> Das Friedensepos, das der alle Orte vereinende Schnee erahnen lässt, würde mithin diese Fleischerhaken, einen Kellner aus Bari (der in den Trüffeln Objekte des Friedens raspelt), Adolf Hitler, die Amalienstraße<sup>53</sup>, den Adalbertfriedhof<sup>54</sup>, das KZ Dachau<sup>55</sup>, den Mailänder Dom und unbetätigte Schneeschaukeln auf eine gleiche Ebene aufreihen können. Hier ist keine Suche nach einer anderen Sprache, nach Details zu finden; nichts deutet auf einen Schrei der Opfer hin, sondern eher auf den Versuch der Einlösung eines Friedensepos,

<sup>51</sup> Vgl. Szondi: »Eden«, S. 395.

<sup>52</sup> Vgl. Kapitel IV 3. bzw. Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, S. 484.

<sup>53</sup> Die Amalienstraße liegt in der Münchner Maxvorstadt; in der Maxvorstadt wohnte u. a. Hitler, befand sich die Parteizentrale der NSDAP und die Gestapo-Zentrale, war ein Ehrentempel für die Gefallenen des Hitler-Putsches zu finden und wurde das Münchner Abkommen unterzeichnet.

<sup>54</sup> Wie der Alte St. Matthäus-Friedhof in Berlin war auch der Alte Nördliche Friedhof in München, der an der Adalbertstraße liegt, den städtebaulichen Plänen der Nationalsozialisten im Weg: Für die ›Pracht‹ der »Hauptstadt der Bewegung« sollte die Luisenstraße mit der Isabellastraße zusammengeführt und zu einer breiten Allee ausgebaut werden, der Friedhof dafür verschwinden; deshalb wurde am 20. Juli 1939 der Beerdigungsbetrieb eingestellt (vgl. Zuber: *Der Alte Nördliche Friedhof*, S. 12).

<sup>55</sup> Vgl. dazu u. a. Rost: *Goethe in Dachau*: »Zehntausende wurden hier ermordet, erschossen, gehängt, zertrampelt, erschlagen, vergiftet, abgespritzt, zum Vergasen nach Hartenstein geschickt, sie starben an Erschöpfung, sie starben an dem von der SS organisierten Hunger, und sie starben an den von der SS provozierten Infektionskrankheiten.« (S. 393)

das auch die belastetsten Orte der deutschen Geschichte, Massaker und Krieg bruchlos in sich aufnehmen kann, ohne den Status eines Friedensepos zu verlieren.<sup>56</sup> Solche verstörenden Stellen, von denen es in Handkes Werk einige gibt, sind Ausdruck eines »zeitlebens ihn bestimmenden Versöhnungswunsches«<sup>57</sup> und dem ›Ja im Augenblick‹ geschuldet. Sie stehen in Zusammenhang mit einem emphatischen Literatur-Verständnis, das sie als das freiste aller Länder behauptet und definiert.<sup>58</sup> Ihre Sprache ist »Reinigung«<sup>59</sup>, ihr soll es möglich sein, *alle*, auch die von der NS-Zeit belasteten Wörter verwenden zu können, wenn sie »im rechten Moment«<sup>60</sup> gesetzt werden.

Im Interview mit Herbert Gamper sagt Handke: »Ein jedes Wort ist glaub ich verwendbar, nur muß es seinen Platz finden. Ich bin sicher, dass sogar ein Wort wie ›Heil‹ verwendbar ist«<sup>61</sup>. Wenn also etwa Valentin Sorger am Anfang von *Langsame Heimkehr* ein »zuzeiten [...] auf die Augenlider drückendes Bedürfnis nach Heil« (LH 9) verspürt oder in *Am Felsfenster morgens* das »Reich der Literatur« (AFm 113) definiert wird, dann sind das Versuche, durch andere Kontexte<sup>62</sup> auch die Sprache, Wörter wie »Heil« und »Reich« zu befrieden, die »missverständlichen Wörter unmissverständlich erscheinen zu lassen«<sup>63</sup>, die ›Unverdorbenheit‹ der Wörter zu erneuern bzw. wiederherzustellen.<sup>64</sup>

Die Geschichte muß daher von den Wörtern abgeschnitten werden. Dass das nicht immer funktioniert, wurde am Beispiel des »Atemwende«-Zitats zu zeigen versucht. Es zeigt sich aber auch an vielen verständnislosen Rezensionen und Kritiken der Bücher Handkes. Die Unterschiede zwischen zwei Orten wie dem KZ Dachau und dem Mailänder Dom lassen sich nicht

56 »Wider mein, wie sagt man, besseres Wissen erscheint mir eine heile Welt [...]. Fehlte nur, daß auch ein Krieg in diesen Stand der Dinge paßte.« (MN 219)

57 Handke: *Kindergeschichte*, S. 306.

58 Vgl. Handke: *Nachmittag eines Schriftstellers*, S. 35.

59 Handke: *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 222.

60 Handke: *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 39.

61 Handke: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, S. 32.

62 Vgl. auch Handke: *Quodlibet*, z. B. S. 44, S. 49.

63 Handke: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, S. 112.

64 Vgl. Handke: *Gestern unterwegs*, S. 43.

einebnen. Zwar ließe sich der Schnee bei Handke, im Rahmen seines Versöhnungswunsches, wie manchmal bei Celan auch als »Gegengewalt«, als »Anti-Kälte« derer, die die faschistische Härte, die »negative Kälte« überwinden wollen, verstehen, als »kristalline Reinheit des von dieser Gegengewalt angestrebten Geschichts- und Sprachzustands«<sup>65</sup>. Der geschichtliche Kontext eines Wortes ist aber an keinem Ort abzustreifen. Er kann nicht abgetrennt werden, wie es Handke intendiert, wenn er eine andere Sprache gebrauchen möchte, die die Geschichte überwindet: »was mein Ehrgeiz ist und auch mein Streben, ist eben, die Wörter ursprünglich ... das Ursprunghafte oder das Frische [...] zu wiederholen. [...] Sicher ist es ja nur eine Fiktion«<sup>66</sup>. Der Hinweis, dass das alles nur eine Fiktion sei, kann nicht darüber hinwegsehen lassen, dass der geschichtliche Kontext des Sprachgebrauchs erhalten bleibt, auch beim Einbau des jeweiligen Wortes in einen vollkommen anderen Zusammenhang, und sei es ein literarisch-fiktionaler: Zitate wie »Atemwende« oder »Fleischerhaken« sperren sich unhintergebar dagegen, in einem anderen, späteren Text ohne Störung aufzugehen, »an der Konstruktion eines neuen Ganzen teilzuhaben«.<sup>67</sup> Es ist eben *nicht* möglich, »mit der Sprache buchstäblich jedes Ding zu drehen«.<sup>68</sup>

Ralf Zschachlitz nennt Handkes Versöhnungswunsch daher »übereilt« und den »Glauben an die literarische Reinigungsfähigkeit der deutschen Sprache« *naiv*.<sup>69</sup> Allerdings sollte auch immer der neue Kontext, in den das Wort gestellt ist, berücksichtigt werden. Denn, wie bereits ausgeführt, lässt sich sowohl das befriedete Deutschland als auch das die unvereinbarsten Orte vereinende Friedensepos jeweils nur für Augenblicke erahnen. Beides hat keinen Bestand. Die Ahnungen sind flankiert von unheilvollen Zeichen. Das Epos ist nicht zu finden und nicht zu schreiben, die belasteten Ortsnamen sind nicht dauerhaft zu reinigen. Sobald es aufgehört hat zu schneien, fern der Literaturklassiker, erscheint

65 Menninghaus: *Paul Celan*, S. 113.

66 Handke: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, S. 112f.

67 Weigel: »Kommunizierende Röhren«, S. 35.

68 Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, S. 30.

69 Zschachlitz: *Der Mythos des Polyphem*, S. 445.

Deutschland in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* verheerter denn je; ein mörderischer Bürgerkrieg bricht aus.

So weiß auch Nova, die Verkünderin des ewigen Friedens in *Über die Dörfer*, dass die »Schreie des Grauens [...] sich ewig fortsetzen«<sup>70</sup> werden. Und dem Erzähler der *Lehre der Sainte-Victoire*, der einmal Deutschland als »Atemwende« erblickt, ist vollkommen bewusst, »daß es nie ein endgültiges Aufatmen geben konnte«. (LSV 224) Denn das Unheil und die Trauer sind von den Wörtern nicht abzutrennen, wofür Handke bereits um 1970 das Bild des Trauerrands findet: »Wo der Rand der Wörter sein sollte, fängt trockenes Laub an den Rändern zu brennen an, und die Wörter krümmen sich unendlich langsam in sich selber: ›Dieser Trauerrand!‹ Dieser Rand der Trauer«<sup>71</sup>.

70 Handke: *Über die Dörfer*, S. 418.

71 Handke: »Der Rand der Wörter 2«, S. 139.

## Zwischenresümee

Peter Handkes Werk sind Spuren der Gewalt-Geschichte, insbesondere der NS-Zeit, vielfach eingeschrieben. Den Protagonisten gelingt das Ausscheren aus ihr nie für längere Dauer. Sie steht permanent im Hintergrund – auch Österreichs faschistische Vergangenheit und Gegenwart.<sup>1</sup>

Mit der Fokussierung des im *Versuch des Exorzismus der einen Geschichte durch eine andere* explizit dargelegten Programms, an jenen Orten zu schreiben, an denen die Geschichte tiefe Spuren der Gewalt hinterlassen hat, um sie zu befrieden, zugleich aber auch ihre Schrecken verstärkt in Erinnerung zu rufen, zeigte sich, dass Handke Erzählungen von Frieden nicht nur in der Nähe des EU-Grenzstreifens in Ceuta, an der Mauer in Berlin, in einem ehemaligen Folterhaus der Gestapo in Lyon oder neben einem Bunker an der Mur verortet, sondern beispielsweise auch in der Nähe einer deutschen Hinrichtungsstätte in Paris, in der Nähe einer ehemaligen deutsch-deutschen Zonengrenze in einer Harz-Stadt, in der Nähe von Srebrenica oder in Bombentrichterfeldern. Es zeigte sich ebenso, dass die befriedende Arbeit am Ort durch Techniken des Gehens und des Lesens immer nur temporär und lediglich an einzelnen Stellen gelingt. Sie ist ständig von Störung

<sup>1</sup> Beispielsweise ist Kärnten für den Priester in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* ein von germanischen Frontkämpferblicken durchlöcherter Bezirk (vgl. Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, S. 635); und Handke wird in Salzburg im Lauf der vielen Jahre seines dortigen Wohnens letztlich nicht heimisch u. a. aufgrund der »im Orte umlaufenden Bemerkungen wie: ›Es wurl'n da noch viele Juden herum‹, oder: ›Nur keine jüdische Hast‹« (Handke: *Langsam im Schatten*, S. 87); »in den Cafés meines Heimatlandes sitzen die alten Zeitungsleser, und mulmig steigen auch schon die Spruchgestänke auf: ›Was ist denn der Hitler dagegen ...‹, ›die waren doch alle für uns‹, ›ich bin ja kein Judenfeind, aber ...‹ (Handke: *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 15).

und Abbruch bedroht: Pilze und Schnee können einerseits Frieden und Einheit, Gemeinschaft stiften, andererseits aber auch lebensbedrohlich sein und zum Beispiel das Naturideal eines Faschisten darstellen; Schnee lässt sich manchmal von Flocken aus Rauchfängen nicht unterscheiden;<sup>2</sup> die Kunst des friedensstiftenden Gehens kann vor dem faschistischen Naturideal oder allzu großen Spuren von Krieg und Zerstörung stocken und versagen, wie die Kunst des friedensstiftenden Lesens ohne Hilfe der Natur und der einer Friedensarbeit entsprechenden Literatur vor deutschen Namen wie »Berlin« oder »Schwarzwald« ohnmächtig bleibt. Selbst auf den ersten Blick ›unschuldige‹ Natur und für das Schreiben eines Friedensepos ideale Orte wie der Wald der *Lehre der Sainte-Victoire*, die Niemandsbucht oder die Sierra de Gredos sind überwölbt und markiert von unvergänglichen Kriegsspuren, entpuppen sich immer wieder als Kriegsorte, als Kriegsmaschine, und oft ist gar nicht mehr zu entscheiden, ob Krieg oder Frieden herrscht. Eine Literatur, die mit Ortsnamen der katastrophischen Geschichte ein Friedensepos ohne jeglichen Konflikt erzählen will, bleibt unerreichbares Ideal.

Um nicht vollkommen vor dieser Geschichte zu kapitulieren und um nicht einen bloßen, redundanten Begleitgesang der Zerstörungen zu schreiben, versucht Handke etwas Drittes, eine andere Geschichte zu erzählen, und zwar eine, die, mit Adorno formuliert, »im ungemilderten Bewusstsein der Negativität«, »die Möglichkeit des Besseren festhält.«<sup>3</sup> Dazu werden programmatisch Vorgeschichte bzw. Friedensszenen mit Orten der gewaltsamen Realhistorie kombiniert. Details wie pendelnde Platanenkugeln, im Sommerhimmel wendende Schwalben, durch die Luft schwebende Pappelsamen oder einvernehmliche Gespräche zwischen Fremden schreiben auf kriegsversehrte Orte einen Frieden, der im selben Moment vom Grauen mit gezeichnet bleibt. Die befriedenden oder friedlich anmutenden Erzählungen von Vorgeschichte, Sommerwinden, Sonntagsausflüglern und Schmetterlingen evozieren durch den Kontrast – zur Berliner

2 Vgl. Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, S. 1058.

3 Adorno: *Minima moralia*, S. 28.

Mauer, zum ehemaligen SS-Quartier, zum Ort eines Massakers – umso deutlicher den Schrecken, das Grauen.

So sind die im ersten Kapitel bewusst zugespitzt vorgeführten Diskrepanzen zwischen realen Orten und den literarischen Orten in Handkes Erzählwelten nicht Ausdruck einer zynischen, verantwortungslosen oder naiven Haltung eines wohlhabenden Schriftstellers. Sie sind vielmehr als Teil einer von Krieg und der NS-Zeit tief geprägten Literatur lesbar geworden – einer über der Geschichte von Mord und Totschlag schwermütig gewordenen, die wie Poussin den unmöglichen Gedanken an eine rettende Arche,<sup>4</sup> an den Frieden noch nicht aufgegeben hat und, je widriger die Welt ist, umso lauter – und umso entsetzlicher – »das Lied von der Daseinsfreude« singen möchte.<sup>5</sup> Lange vor der ›topographischen Wende‹ und der Aufmerksamkeit auf Orte in den Kulturwissenschaften entwirft sie zu realgeschichtlichen Topographien alternative, spezifisch literarische Darstellungen – indem beispielsweise der Gang durch Berlin als Gang durch ein vorgegeschichtliches Urstromtal vorgestellt wird.<sup>6</sup> Landkarten werden dabei entweder zerknüllt oder weggeworfen oder stellen nicht bloß eine andere Gegend dar als diejenige, in der sich die jeweilige literarische Figur gerade befindet, sondern ein anderes Land in einem anderen Erdteil.<sup>7</sup>

Wenn sich das Verhältnis der Literatur zur Karte – diesem ersten Schritt zu einer totalen Verortung (der Dinge und Menschen) – und zur Kartographie als »Oszillieren zwischen zwei gegenstrebigem Tendenzen beschreiben« lässt, nämlich »der Teilhabe an einem Dispositiv der Verortung und dem Wunsch, sich der Verortung zu entziehen«<sup>8</sup>, schreibt Handke seine Texte in die Tradition der letzteren Tendenz, in die nicht-kartierbare Tradition ein. Eindeutige Angaben, wer oder was sich zu einem bestimmten Zeitpunkt an welchem bestimmten Ort befindet,

4 Vgl. Weiss: *Die Ästhetik des Widerstands*, S. 484.

5 Vgl. Handke: *Zurüstungen für die Unsterblichkeit*, S. 122 und S. 85f.

6 Erst da, bei den ältesten Spuren, fängt für den Homer des Films *Der Himmel über Berlin* das »Land der Erzählung« an, in dem es »eine Geschichte ohne Totschlag und Krieg« geben könnte (Hüb 90).

7 Vgl. Handke: *Die morawische Nacht*, S. 297.

8 Stockhammer: »Verortung«, S. 338.

sind bei ihm nicht oder nur vereinzelt zu finden. Der Raum wird hier selten gekerbt, auf seine geschichtlichen Kerbungen nur detailweise hingewiesen. Diese Details sind leicht zu übersehen. Sie verweisen gleichzeitig auf etwas Gegebenes und auf etwas Unwahrscheinliches: auf den permanenten Krieg unter oberflächlichem Frieden und auf einen möglichen ›echten‹ Frieden, der den Krieg überwindet.

Ihr Bild findet diese auf das Detail achtende Literatur nicht zuletzt im Winken eines Dorf-Kindes, das in *Die morawische Nacht* zu einer Volksgruppe gehört, die »im letzten Krieg« die andere Volksgruppe des Dorfes vertrieben hatte. Das Kind winkt aus der Masse der ›Sieger‹ einer Frau in einem Bus der ›Besiegten‹ zu, die zusammen mit anderen Vertriebenen zum ersten Mal nach dem Krieg für eine kurze, den Toten gedenkende Zeit wieder in ihr ehemaliges Dorf zurückgekehrt war. Als diese Frau bei der Abfahrt des Busses »plötzlich, so als sei nichts, als sei nichts gewesen, als sei nie etwas gewesen«, hinauswinkt, winkt das Kind zurück.

Was ist das freilich für ein Winken? Das Kind aus dem anderen, dem ›Feindvolk‹, reagiert nicht sofort, und dann zunächst nur mit den Augen. Es weiß sich nicht zu fassen. Es schämt sich. Es ist ihm peinlich. Es wird rot. Es möchte wegschauen. Es möchte überhaupt weg. Und es möchte ganz und gar nicht weg. Es möchte der Winkerin im Bus eine Fußhand zuwerfen wie alle die anderen. Es möchte ihr die Zunge herausstrecken, eine Zunge so lang, daß sich dabei sein ganzes Gesicht verzerrt. Für eine zitternde Sekunde ist das nicht bloß möglich, sondern steht unmittelbar bevor, wie aber auch das gerade Gegenteil nicht bloß möglich ist, sonst würde diese Sekunde ja nicht zittern, und es, das Kind dort jenseits der Trennlinie, mit, am ganzen Leib, ohne daß sein Zittern allerdings nach außen dringt und irgendeinem der Umstehenden kenntlich wird.

Ein Zittern ist eines, das auf sein Inneres beschränkt bleibt und da aber umso gewaltiger umgeht, ein Tiefenbeben, bei dem eine Eruption unvermeidlich sein wird. Gleich wird sie geschehen. Und jetzt geschieht sie auch. Und diese Eruption, sie ist sein Zurückwinken, an dem so gar nichts Gewaltiges sichtbar wird. Fast unsichtbar winkt das fremde Kind, auch ganz und gar unscheinbar, nein, das ist nicht das Wort, vielmehr? zage, ja, das ist das Wort. Es hebt zum Winken, anders als die Frau im Bus, nicht den Arm. Es läßt diesen hängen, unten am Leib. Bis an die Knie hängt ihm der Arm, wie üblich bei einem Kind. Und das endliche



Antwortwinken hat den Anschein eines bloßen Fingerzuckens, eines kurzen, einmaligen, eines bloßen Reflexes wie bei dem Test Hammer-aufs-Knie, Knie, das dann leicht wegschnellt. (MN 92f.)

Es ist entgegen des Anscheins jedoch ein »tatsächliches« Winken, denn für einen Reflex ist die winzige Bewegung des Fingerkrümmens zu langsam und zu bedachtsam. Die Bewegung wird mit »kleinklein«, »verhohlen« benannt; sie ist ein »kaum wahrnehmbares Sichrunden der Finger, das aber aus dem ganzen Körper kommt.« (MN 94)

Winken und Kuschhände werfen oder Zungerausrecken und Steine werfen: Zwischen Frieden und Krieg ist in Handkes Werk ein schmaler Grat, jede Situation kann urplötzlich auf eine der beiden Seiten wegkippen, und es bedarf seitens der Protagonisten einer gewaltigen Anstrengung, um sich gegen den Krieg zu stellen, um die Schwelle zum Frieden zu überwinden, um, statt Steine zu werfen – nach dem unwahrscheinlichen Friedensgruß wird der Bus mit den Vertriebenen in der Folge der weiteren Fahrt, »trotz der Geleitschutzwagen« (MN 97), mehr und mehr von Steinwürfen getroffen, und das war »kein dummes Kinderspiel mehr« (MN 98) –, ein Friedenszeichen zu setzen, und sei es ein noch so kleines, kaum zu bemerkendes. Handkes Ortsschriften versuchen, solche klitzekleinen, beinahe unterhalb der Wahrnehmungsschwelle liegenden Details festzuhalten, und machen sie, die »verhohlenen« Szenen, dabei groß – wofür sich der Ex-Autor der *morawischen Nacht*, der die Geschichte des Kinderwinkens erzählt, entschuldigt. Doch nur in der »Großaufnahme« sei ein Friedensdetail, sei »die Sekunde zu überliefern gewesen«, und solche Überlieferung sei ein Schriftsteller »sich und den anderen schuldig«. (MN 94)

Eine nicht oder kaum kartierende Literatur, die an der Möglichkeit des Besseren festhält, die etwas überliefern möchte, das »den Anstoß zum gemeinsamen Erinnern, als der einzigen Versöhnungsmöglichkeit«<sup>9</sup>, geben könnte, die dabei auch vor Fälschungen nicht zurückschreckt und deren Schreib- und Lese-Rhythmus derjenige eines friedensstiftenden Gehens ist, gerät

<sup>9</sup> Handke: *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina*, S. 159.

manchmal allerdings in Gefahr, die geschichtlichen Kerbungen der Orte aus der Wirklichkeit vorschnell zu glätten, wie es in Kapitel VI aufgezeigt wurde.

Zwar ist es verfehlt, der Literatur vorzuschreiben, wie ihre Topographien auszusehen haben. Aus Worten gemachte Ortsschriften, die keine Realreferenz beanspruchen, genießen eine Freiheit, die einmal die »dichterische« genannt wurde; sie können, selbst wenn man sie moralisch missbilligen sollte, literarisch bewundert werden – eine Rezeptionshaltung, die spezifisch »moderne literarische Kommunikation« auszeichnet.<sup>10</sup> Doch die Grenze dichterischer Freiheit wird dann überschritten, wenn die Geschichtlichkeit der Zeichen zu radikal aus der literarischen Sprache ausgegrenzt wird, wenn das Programm zu stark auf Versöhnung der Orte eingestellt ist. Der Trauerrand, der die Zeichen prägt, kommt dabei unter Umständen auf eine Weise zum Vorschein, die in die Nähe derjenigen Katastrophe gerät, vor der Walter Benjamin im Hinblick auf Überlieferung von Geschichte warnte.<sup>11</sup>

Aufgrund ihrer geringen Kartierung bringen die Ortsschriften Peter Handkes jedoch gleichzeitig ›Orte‹ in den Blick, von denen sich behaupten lässt, dass sie »das Maß unserer Zeit« sind und erst heute, in der »realgeschichtlichen Gegenwart« hervorgebracht werden: »Nicht-Orte«.<sup>12</sup> Nicht-Orte, deren zunehmende Häufigkeit Folge und Ausdruck eines beschleunigten Wandlungsprozesses des Raums in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sei,<sup>13</sup> definiert Marc Augé als Orte, die keine Identität besitzen und »sich weder als relational noch als historisch bezeichnen«<sup>14</sup> lassen. »Der Nicht-Ort gibt der Geschichte keinen Raum«.<sup>15</sup> Er ist ein geschichts- und gesichtsloser Ort des Transits, der Passage, an dem alle Menschen ihrer gewohnten Bestimmungen entkleidet werden. An ihm ist niemand ›zu Hause‹, hat niemand eine Geschichte. Nicht-Orte autorisieren lediglich für die kurze Zeit, in der man sich in oder an ihnen aufhält, »die

10 Vgl. z. B. Plumpe: »Literatur als System«, S. 104f.

11 Vgl. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 591.

12 Augé: *Orte und Nicht-Orte*, S. 94.

13 Augé: *Orte und Nicht-Orte*, S. 40.

14 Augé: *Orte und Nicht-Orte*, S. 92.

15 Augé: *Orte und Nicht-Orte*, S. 121.

Koexistenz unterschiedlicher, vergleichbarer und gegeneinander gleichgültiger Individualitäten«<sup>16</sup>, deren Geschichte, Traditionen und Wissen keine Orientierung mehr bietet. Global auftretend, sind die Nicht-Orte in ihrer Austauschbarkeit ebenso wenig zu lokalisieren, wie sich die Menschen, die sich in oder an ihnen aufhalten, lokalisieren können.

Hier verlässt vorliegender Text seinen ersten Teil und geht zum zweiten Teil über, der Handkes »Arbeit am Ort« nicht mehr zwischen Frieden und Krieg zu lokalisieren versucht, sondern zwischen dem Globalen und dem Lokalen. Wenn es im ersten Teil heißt, dass Handkes Befriedungsversuche bloß vorübergehende lokale Befriedungen vor globalem Krieg seien, das Globale also bereits mit Krieg und das Lokale mit Frieden assoziiert wurde, so scheint vorgezeichnet zu sein, wie sich Handkes Ortsschriften hinsichtlich des Lokalen und des Globalen positionieren. Vor allem in den Feuilletons wiederholt als »raunender« Bewohner des Elfenbeinturms verschrien, gilt Handke nicht zuletzt als kulturkonservativer Kritiker der Globalisierung. Gegen Internationalität und Staatengemeinschaft setze er, meint beispielsweise Franziska Schößler, »die Region, den Nomos des Ortes, die nationale Tradition, die Ortschronik, bestehend aus Geschichten und Legenden jenseits singulärer Autorschaft«.<sup>17</sup> Das wird vor allem an seinen Reiseberichten aus Serbien festgemacht, die, so Oliver Kohns, deutlich gegen die westliche, global ausgerichtete Kultur Stellung bezögen. In seinem Text *Handkes Globalität* schreibt Kohns des weiteren, dass zum Beispiel der Rückzug des Protagonisten der *Niemandsbucht* an den Rand, die Peripherie der Stadt eine »konsequente Verweigerung von globalisiertem Identitätsverlust« sei, die globaler Gesichtslosigkeit regionale Identität entgegenzustellen versuche.<sup>18</sup>

Auf welche Weise Handkes Ortsschriften Widerstand gegen globalen Identitätsverlust, der eng an Ortsverlust und das Aufkommen von Nicht-Orten gebunden ist, zu leisten versuchen; ob sie tatsächlich das Lokale ausschließlich positiv gegen das

16 Augé: *Orte und Nicht-Orte*, S. 129.

17 Schößler: *Augen-Blicke*, S. 210.

18 Kohns: *Handkes Globalität*, S. 185.

Globale, Region gegen Internationalität setzen; inwiefern sie »Globalisierung« reflektieren bzw. »eine bestimmte Imagination von Globalisierung zuallererst ermöglichen«<sup>19</sup> – diese Fragen sind der Ausgangsort für den nun folgenden zweiten Teil: »Arbeit am Ort II: Das Lokale und das Globale«.

<sup>19</sup> Kohns: *Handkes Globalität*, S. 180.

## Arbeit am Ort (II)

# Das Lokale und das Globale

»Leben ist nur noch in der Zwickelwelt zwischen Zuggleisen,  
Flugpiste und Autobahn.«  
*(Mein Jahr in der Niemandsbucht)*



# I

## Mobilitäten, Immobilitäten

»Doch wer von beiden kennt den Raum besser, der Umherschweifende, der ständig in Bewegung ist, oder der Stubenhocker, der seine Umgebung in gewohnten, aber ungebräuchlichen Ortsveränderungen erkundet?«  
(Michel Serres: *Atlas*)

### 1. Das Double (I)

Die Spitze des Speers, der Don Juan in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* (2004) vorausschnellt und die den Ort bedeutet,<sup>1</sup> senkt sich eines Maientages, nahe den Überresten von Port-Royal-des-Champs, in einen leicht verwilderten Garten und bohrt sich in dessen Erdreich hinein, direkt zu Füßen des Kochs, Lesers und Aufschreibers der Erzählungen Don Juans. Sie markiert damit als Ort, an dem sich alle Kräfte sammeln, den Ort, von dem aus sich, wie sich behaupten ließe, alles ereignet.<sup>2</sup> Zumindest erscheint die Gegend bei den Ruinen von Port-Royal-in-den-Feldern dem Ich-Erzähler der Geschichten Don Juans als »die richtige oder mögliche, jedenfalls die sich aufdrängende Örtlichkeit für die Geschichte jetzt, für etwas von jetzt oder überhaupt für jetzt« (DJ 30f.).

Der Ort, auf dem der Ort und in seiner direkten, kopfüberstürzten Folge der weltdurchquerende Flüchtling Don Juan landet, soll mithin der ideale für eine Erzählung »von jetzt« sein, und dieses »jetzt« ist wörtlich zu nehmen: »Jetzt« lässt sich zwar nicht mit einer konkreten Jahreszahl weiter oder näher bestimmen, aber doch in etwa auf die Zeit ›um 2000‹ beziehen, worauf nicht zuletzt der in *Don Juan* erwähnte, verminte und mit mehreren Stacheldrähten durchzogene Grenzstreifen in Ceüta hinweist,

<sup>1</sup> Vgl. Heidegger: »Die Sprache im Gedicht«, S. 37: »Ursprünglich bedeutet der Name ›Ort‹ die Spitze des Speers. In ihr läuft alles zusammen. [...] Der Ort, das Versammelnde, holt zu sich ein, verwahrt das Eingeholte, aber nicht wie eine abschließende Kapsel, sondern so, daß er das Versammelte durchscheint und durchleuchtet und dadurch erst in sein Wesen entläßt.«

<sup>2</sup> Vgl. Derrida: *Das andere Kap*, S. 23.

der mit solcherart Befestigung in der Wirklichkeit erst seit 1999 besteht. Dieser ideale Ort für das Erzählen, für Zuhören und Aufschreiben, für Literatur, die vom jetzt der Gegenwart handeln soll, ist »ein einstiges Flüchtlings- oder Arbeitslager« (MJN 708), ein »Asylland [...] seit dem Beginn des Jahrhunderts« (MJN 848). Seine Straßen, von denen viele nach Widerstandskämpfern benannt sind, die von den Nationalsozialisten umgebracht wurden (MJN 282), erinnern noch »an die Lagergassen« (MJN 708). Er liegt auf der Ile de France, unweit der Ruinen von Port-Royal-des-Champs, der Stadt Saint-Lambert, »auf dessen Friedhof die als Religionsstörer geächteten Nonnen von Port Royal verschart in einem Massengrab lagen« (DJ 27), und »typischer« Ile-de-France-»Neustädte« wie Saint-Quentin-en-Yvelines, bei denen Wohnblöcke an Wohnblöcke gereiht wurden, »in den Zentren fast nur Bürohäuser« (DJ 20), oder La Défense – Orte, an denen, wie es Handke schon in *Die offenen Geheimnisse der Technokratie* von 1974 formuliert hat, die »Ratlosigkeit darüber, am Leben zu sein«<sup>3</sup>, besonders eindrücklich erfahrbar ist und die sich kaum mehr von Nicht-Orten unterscheiden lassen. Darüber hinaus befindet sich nicht nur Paris, die Hauptstadt des 19. und »global city« des 21. Jahrhunderts, in der Nähe, sondern auch Rambouillet (DJ 25), der Mont Valérien und der Militärflughafen Villacoublay, drei Orte also, die mit Krieg und Gewalt verbunden sind: Die Nichtunterzeichnung des Vertrags von Rambouillet durch die Bundesrepublik Jugoslawien wurde von der NATO als Begründung für die am 24. März 1999 begonnene Bombardierung Serbiens genutzt – der erste Kriegseinsatz Deutschlands seit 1945; auf dem Mont Valérien befinden sich immer noch die »ehemaligen Todeskellen der Gestapo« (MJN 151); und das von dem Militärflughafen Villacoublay, der in der Zeit des Zweiten Weltkriegs von den Deutschen besetzt war, herüberdonnernde Starten der Kriegsflugzeuge führte zum Abbruch des Versuchs, einen geglückten Tag zu beschreiben.<sup>4</sup> Das dortige Landungsheulen der Bomber zieht – ebenso wie den verwilderten Garten des Kochs – die gesamte Niemandsbucht nachhaltig in Mitleidenschaft.

3 Handke: *Als das Wünschen noch geholfen hat*, S. 34.

4 Vgl. Teil I, Kapitel III 1. e).



So sehr (nicht nur) der Militärflughafen das Glück und den Frieden stört, so zweifellos gehört er mit zur Rahmung eines Ortes, an dem die Gegenwart ›um 2000‹ zum Vorschein kommen und in Schrift gebannt werden soll. Eine ›global city‹, ein geistiges Zentrum vergangener Zeiten, Trabantenstädte, Nicht-Orte, brachliegende Niemandsland-Flächen, Bürokomplexe, Vororte, Industrieanlagen, Orte von geopolitischer und globaler Relevanz: Das ist die Umgebung eines vom Zweiten Weltkrieg gezeichneten, an Krieg erinnernden Ortes, an dem Literatur von heute idealerweise entstehen können soll, sei es in Form von *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, sei es in Form von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*.

Die Speerspitze markiert aber nicht nur einen speziellen Ort, sondern legt sich gleichzeitig zu Füßen eines Erzählers, eines Schriftstellers, der die Geschichte von heute aufschreibt. Im Unterschied zu seinem Helden Juan, der »nicht seßhaft« (DJ 41) ist, der sich mit jedem Tag an einem anderen Ort, in einer anderen Weltgegend aufhält, ist der Aufschreiber ein Sesshafter, der die Zeit in seiner Herberge mit »Wohnen« verbringt, »welches einzig aus Speisenzubereiten zum Eigengebrauch und aus Haus- und Gartenarbeiten bestand, hauptsächlich aber aus Lesen und zwischendurch auch Blicken aus dem einen wie dem andern der kleinen alten Fenster meiner Gaststätte, eines ehemaligen Pförtnergebäudes von Port-Royal-in-den-Feldern.« (DJ 7) Außerdem unternimmt er weite Rundgänge durch seinen Garten mit den Obstbäumen, die er »vor einem Jahrzehnt« (DJ 8) gepflanzt hat. Hier schreibt also ein seit über einem Jahrzehnt am selben Ort Weilender und seines Ortes Kundiger die Geschichte eines nomadisierenden Weltdurchquerers auf. Globalität stößt dabei auf Lokalität, und, wie es scheint, ein Nomadisch-Mobiler auf sein ortsfest lokalisiertes »Double«<sup>5</sup>.

Bei Luc Boltanski und Ève Chiapello, von denen der Ausdruck »Double« in diesem Zusammenhang stammt, ist das ortsfeste »Double« in der kapitalistischen, globalisierten Welt allerdings ein »geringer Wertigkeitsträger«, der der ortsgewundene Stellvertreter, das »Double« für einen mobilen »hohen Wertigkeitsträger«,

5 Boltanski/Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*, S. 400.

für einen »global player« ist, der nicht überall zugleich sein kann. Der hochwertige, global Mobile ist abhängig von einem geringwertigen lokal Immobilen, der vor Ort für Permanenz in Absenz des »global players« sorgt bzw. sorgen muss. »Nur weil so an diesem Knotenpunkt des Netzes Permanenz gewährleistet ist, ist der hohe Wertigkeitsträger mobil. [...] In einer vernetzten Welt, in der ein hoher Wertigkeitsträger Beweglichkeit voraussetzt, beziehen die hohen Wertigkeitsträger einen Teil ihrer Stärke aus der Immobilität der geringen Wertigkeitsträger, deren Elend gerade auf die Immobilität zurückzuführen ist.«<sup>6</sup> Boltanski und Chiapello machen in der Ortsgebundenheit einen »Prekariatsfaktor« aus und behaupten, »daß die immobilen von den mobilen Akteuren ausgebeutet werden«.<sup>7</sup> Der »neue« Kapitalismus der Globalisierung benötige diese Ausbeutung, die (Prekariats-)Immobilität aber in besonderem Maße, da die Bewegungen in einer Welt, in der jeder seine Position permanent verändert, sonst »unberechenbar« wären. »Die Punkte, zwischen denen eine Bewegung möglich ist, würden jede Besonderheit, alles Singuläre verlieren, weil sie in ihrer Spezifität nicht mehr von Akteuren vor Ort gestützt würden.«<sup>8</sup> So elend und geringwertig der lokal Sesshafte ist, so notwendig ist er für das Funktionieren des Systems und die Unterscheidbarkeit der Orte.

Wenn hier nun Peter Handkes Arbeit am Ort zwischen dem Lokalen und dem Globalen thematisiert und damit auch nach den Spuren des »jetzt«, der Zeit »um 2000«, geforscht wird, dann wird sehr genau zu untersuchen sein, wo Handke in diesem weitgespannten Feld seine Literatur und ihre Akteure verortet, und ob diese Verortungen mit speziellen Wertigkeiten, oder besser: Bewertungen verbunden sind. Dass der Ortsgebundene bei ihm nicht zwangsläufig der ans Elend gefesselte Globalisierungsverlierer sein muss, zeigt sich bereits an den kaum prekär zu nennenden Lebensumständen des sesshaften Herbergsbesitzers, der Don Juans Geschichte aufschreibt.

6 Boltanski/Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*, S. 401.

7 Boltanski /Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*, S. 401.

8 Boltanski/Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*, S. 401.

In den nächsten Kapiteln sei zunächst der Raum beschrieben, in dem sich in Handkes Werk seit Beginn der 1990er Jahre ein von Globalität und Lokalität geprägtes und umkämpftes Feld aufspannt. Bevor in Kapitel II die Handlungsorte und die Orts-handlungen hinsichtlich ihrer Globalität und/oder Lokalität in den Blick genommen werden, wird in Folgendem die Position der Akteure im Raum der de- und relokalisierenden Mobilitäten und re- und delokalisierenden Immobilitäten zu orten versucht.

Zuvor stellt sich jedoch noch die Frage, was das Lokale und das Globale überhaupt sein sollen. Ist nicht jeder Ort lokal? Gibt es einen Ort, von dem man sagen könnte, er sei nicht-lokal? Selbst die Wall Street, meint Bruno Latour, sei »kein umfassenderer, größerer, weniger lokaler Ort als das Einkaufszentrum in Moulins«<sup>9</sup>; Latour nennt das Lokale und das Globale daher »die mythischen Gegenden«.<sup>10</sup> Spätestens hier muss also ein Kapitel eingeschoben werden, das versucht, das Globale und das Lokale im Rahmen von Globalisierungsdiskursen zu theoretisieren.

»Wo werden wir wohnen? Mit wem werden wir zusammenleben? [...] Wie sollen wir uns in der globalen Welt zurechtfinden, die gerade entsteht und an die Stelle der alten, nach unterschiedlichen Orten wohl klassifizierten Welt tritt? Der Raum selbst verändert sich und verlangt andere Weltkarten.«  
(Michel Serres: *Atlas*)

## 2. »Theorie« der Globalisierung

### a) Der Begriff »Globalisierung«

Die hier vorgeführte Lektüre stellt sich gegen weitläufige Urteile und Interpretationen, die Handkes Literatur jenseits gegenwärtiger Entwicklungen und Probleme in einem weltfernen Märchenreich verorten. Ihr erster Teil hat bereits aufgezeigt, wie sehr und auf welche Weise die moderne Kriegs- und Vernichtungsgeschichte die Bücher Handkes durchzieht, Handkes Werk an der Epoche des Nachkriegs teilhat. Dieser zweite Teil möchte

<sup>9</sup> Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 308.

<sup>10</sup> Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 352.

nun hervorheben, in welchen Dimensionen die Globalisierung Handkes Ortsschriften tangiert beziehungsweise von ihnen aufgenommen, beschrieben und verhandelt wird.

Nun ist »Globalisierung« zwar ein Leitbegriff der Gegenwart, hinsichtlich seiner Bedeutung bisher allerdings äußerst diffus geblieben. Er bezeichnet eine Vielzahl von Phänomenen und Prozessen, die im politischen, ökonomischen und kulturellen Kontext weltweit zu umfangreichen Veränderungen führen. Aber obwohl er der jetzigen Epoche »einen Namen« gibt,<sup>11</sup> ist er als distinktes Phänomen nur schwer auszumachen.

Ganz allgemein kann Globalisierung als »Prozeß der Herausbildung einer Weltgesellschaft und einer globalen Kultur, in der transkontinentale Vernetzungen und Mobilitäten einen strukturellen Wandel einleiten«<sup>12</sup>, definiert werden. Sie hat damit nachhaltige Auswirkungen auf den Raum und auf Orte, insbesondere relativierende und destabilisierende, die zur Entgrenzung vertrauter Orte, zur Umstrukturierung ganzer Lebenswelten führen. So schreibt zum Beispiel Peter Sloterdijk, dass die transnationalen Mobilitäten die vom Nationalstaat bereitgestellte Häuslichkeit, die als Konvergenz von Ort und Selbst oder als regionale Identität erlebt werden konnte, zur Disposition stellen und sich dadurch »die Verflechtung von Orten und Selbsten«<sup>13</sup> löst. Lokal zentrierte Lebenswelten brechen durch Globalisierung auf, werden »von besonderen Zeiten, Orten, Vergangenheiten und Traditionen [...] entbunden und erscheinen als ›frei-flottierend‹«<sup>14</sup>. Damit könnte die in Teil I, Kapitel II 2. beschriebene Konjunktur des Raums insofern beendet sein, als Globalisierung den Raum abzuschaffen scheint, wofür zwei prägnante Formeln, mit denen Globalisierung häufig in Verbindung gebracht wird, stehen: die von Marshall McLuhan geprägte Formel des »global village«<sup>15</sup>

11 Osterhammel/Petersson: *Geschichte der Globalisierung*, S. 7.

12 Castles: »Weltweite Arbeitsmigration, Neorassismus und der Niedergang des Nationalstaats«, S. 130.

13 Sloterdijk: *Globen*, S. 998.

14 Hall: *Rassismus und kulturelle Identität*, S. 212.

15 McLuhan/Powers: *The Global Village*; McLuhan/Fiore: *Krieg und Frieden im globalen Dorf*.

und die von Daniel Harvey geprägte Formel der »time-space compression«<sup>16</sup>.

Wenn Kulturen allerdings »nur als stabilisierte Raumordnungen denkbar«<sup>17</sup> sind, stellt sich angesichts dieser Entwicklungen die Frage, wie es Kulturen unter globalisierten Bedingungen noch geben kann und wie sie noch eine Chance haben, »Gedächtnis und Tradition auszubilden«.<sup>18</sup> Das ist unter anderem ein wichtiger Einsatzort der topographischen Forschungen in den Kulturwissenschaften. Der topographische Ansatz kann auch als kritische Reaktionsbildung auf das in diesen Formeln postulierte Verschwinden des Raums verstanden werden.<sup>19</sup> Die Enträumlichung hat Grenzen,<sup>20</sup> auf die nicht nur die Sperrzäune in Ceuta oder Luc Boltanskis und Ève Chiapellos ortsfestes Double hinweisen – Geographie ist immer noch ein Schicksal<sup>21</sup> –, sondern generell die Wiederkehr der Geopolitik<sup>22</sup> und neue Formen der Relokalisierung:

Der Verlust der Stabilität von lokalen Lebensbedingungen, von über das Territorium konstruierten Traditionen und Identitäten<sup>23</sup> führt zur Suche nach Alternativen, nach neuen »lebbaren Formen des ›Wohnens‹«<sup>24</sup>, zu einer Arbeit an der Entfaltung und Neuerfindung von bewohnbaren Orten, zum Versuch einer Art Relokalisierung im Temporären unter den Bedingungen der Globalisierung. Dabei entstehen Formen der Lokalität, die vor allem in postkolonialen Kulturwissenschaften beschrieben und

16 Harvey: *The Condition of Postmodernity*, S. 240–307.

17 Böhme: »Einleitung«, S. XIV.

18 Böhme: »Einleitung«, S. XIV.

19 Vgl. Döring/Thielmann: »Einleitung«, S. 14.

20 Vgl. Ahrens: *Grenzen der Enträumlichung*.

21 Vgl. Mitchell: *City of Bits*, S. 10.

22 Vgl. dazu z. B. Osterhammel: »Wiederkehr des Raumes«.

23 »Wenn der Raum sich auflöst, löst sich auch Identität, die bisher an Territorium gebunden war, auf«, schreibt Marc Augé in seinem Buch *Orte und Nicht-Orte* (S. 59); Hartmut Böhme formuliert es wie folgt: »Brechen kulturelle Topographien weg oder stößt man auf sie, ohne ihren Code zu kennen, entstehen Fremdheiten, Orientierungsstörungen, Anomien oder gar Identitätskrisen« (Böhme: »Einleitung«, S. XXI).

24 Sloterdijk: *Globen*, S. 966.

untersucht werden, als dritte Räume,<sup>25</sup> zum Beispiel »transnationale«, in denen »multilokal orientierte [...] Gemeinschaften gegen die Vorherrschaft dominanter nationaler Kulturen« Formen des Zusammenlebens ausprobieren,<sup>26</sup> »hybride«, die sich in Opposition gegen hegemoniale Diskurse aus verschiedenen Kulturen zusammensetzen und sich »höchst selektiv des Globalen bedienen«, es in lokale Praktiken integrieren, transformieren,<sup>27</sup> und »diasporische«, »where the native is as much a diasporian as the diasporian is the native«.<sup>28</sup>

Die Paradoxie, Globalisierung also weder einseitig als weltweite Entterritorialisierung und Homogenisierung<sup>29</sup> noch einseitig als weltweite Vervielfältigung von Pluralität denken zu können, sondern in ihrer Gleichzeitigkeit und der Abhängigkeit beider Prozesse voneinander sehen zu müssen, lässt sich an der Einheit der wichtigsten Unterscheidungen, mit denen globale Phänomene beschrieben werden, ablesen: Deterritorialisierung/Reterritorialisierung, Universalisierung/Partikularisierung, Differenzierung/Homogenisierung, Fragmentierung/Integration, Dezentralisierung/Zentralisierung. Topographien der Globalisierung haben die »permanente Dialektik von Deterritorialisierung durch Verflechtung, Beschleunigung von Kommunikation und Mobilität« – also des Globalen – »und Reterritorialisierung durch das Streben nach möglichst souveräner Ausgestaltung von Handlungsmöglichkeiten und Identifikationsprozessen«<sup>30</sup> – also des Lokalen – zu berücksichtigen. »Statt über die verlorene Welt

25 Vgl. die beiden diesbezüglichen Klassiker: Bhabha: *Die Verortung der Kultur*, v. a. S. 55ff., und Soja: *Thirdspace*.

26 Bucakli/Reuter: »Glokalisierungspraktiken in der Migration«, S. 88.

27 Behrend: »Mediale Reisen im Zeitalter der Globalisierung«, S. 10.

28 Brah: *Cartographies of Diaspora*, S. 209.

29 »Unsere Erde, die die Welt der Weltliteratur ist, wird kleiner und verliert an Mannigfaltigkeit. [...] Aus tausend Gründen, die jeder kennt, vereinheitlicht sich das Leben der Menschen auf dem ganzen Planeten« befürchtet schon 1952 Erich Auerbach in seinem Text »Philologie der Weltliteratur« (in: Muschg/Staiger [Hg.]: *Weltliteratur*, S. 39).

30 Zitat auf der Homepage des DFG-Graduiertenkollegs 1261 »Bruchzonen der Globalisierung« am Zentrum für Höhere Studien der Universität Leipzig; auf: [http://www.uni-leipzig.de/zhs/cms/index.php?option=com\\_content&task=view&id=399&Itemid=323&lang=german](http://www.uni-leipzig.de/zhs/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=399&Itemid=323&lang=german).

zu trauern oder mit viel Lärm die erstaunliche Neuartigkeit der kommenden Dinge zu verkünden«<sup>31</sup>, gilt es eher, Verlust und Neuentstandenes gleichzeitig zu registrieren und danach Ausschau zu halten, wie Literatur die Gleichzeitigkeit von Lokalem und Globalem einzufangen sucht und sich selbst »im Spannungsfeld von lokal und global«<sup>32</sup> verortet.

Könnte allerdings nicht eingewendet werden, dass seit je her »Unbeständigkeit / Allein beständig sei«<sup>33</sup>? Dass struktureller Wandel von Orten, die Veränderung von Lebenswelten, dass Destabilisierung, Relativierung, Identitäts- und Orientierungsverluste keine neuen Phänomene, keine Phänomene bloß der Gegenwart, sondern mindestens der Moderne sind?

#### b) Historische Einbettung. Globalisierung als Epoche

Hinsichtlich der Möglichkeit einer epochalen Abgrenzung der Gegenwart als Epoche der Globalisierung können also Zweifel aufkommen. Wenn etwa Anthony Giddens, einer der wichtigsten Globalisierungstheoretiker, als ein zentrales Charakteristikum der Globalisierung den Entzug des Einflusses der Tradition auf das Alltagsleben nennt,<sup>34</sup> dann hat er damit lediglich ein zentrales Charakteristikum der Moderne beschrieben. »Was am Ende des 20. Jahrhunderts in den Massenmedien als die ›Globalisierung‹ ausgehört, mythisiert und verschrien wird – als wäre es eine Neuigkeit –, ist [...] ein später und konfuser Moment in einem umfassenden Geschehen«<sup>35</sup>, dessen Anfang beispielsweise Peter Sloterdijk bei den griechischen Denkern der Antike, »die durch ihre Verbindung von Ontologie und Geometrie die große Kugel ins Rollen brachten«<sup>36</sup>, setzt. Dass unter anderem die heute zentrale Idee der Mobilität, der Bewegung – und damit eine »Dynamisierungs-

31 Serres: *Atlas*, S. 14.

32 Schütze: *Zwischen Dezentrierung und Rezentrierung*, S. 45.

33 Grimmelshausen: *Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*, S. 484.

34 Vgl. Giddens: *Entfesselte Welt*, S. 58.

35 Sloterdijk: *Globen*, S. 823.

36 Sloterdijk: *Globen*, S. 50.

Mobilisierungs- und Flexibilisierungsrhetorik«<sup>37</sup> – sämtliche Lebensbereiche und -verhältnisse durchdrungen hat, wurde auch schon zum Beispiel im Jahr 1828 beschrieben (oder beklagt):

Alles ist beweglich geworden, oder wird beweglich gemacht, und in der Absicht oder unter dem Vorwand, Alles zu vervollkommen, wird Alles in Frage gezogen, bezweifelt, und geht einer allgemeinen Umwandlung entgegen. Die Liebe zur Bewegung an sich, auch ohne Zweck, und ohne ein bestimmtes Ziel, hat sich aus den Bewegungen der Zeit ergeben und entwickelt. In ihr, und in ihr allein, setzt und sucht man das wahre Leben.<sup>38</sup>

Wenn tiefgreifende Ortsveränderungen, Instabilität, Relativität, Wandelbarkeit und Bewegung, wenn die »wirre[ ] Auflösung von Gewißheiten, Bildern und Identitäten dessen [...], was die Welt mit ihren Teilen und die Menschheit mit ihren Charakteren einmal war«<sup>39</sup>, bereits Generalthemen der Moderne sind,<sup>40</sup> inwieweit bezeichnet »Globalisierung« dann etwas anderes, etwas, das gegenwärtig anders als zuvor Auswirkungen auf Orte und auf das Verhältnis zu Orten hat?

1857 ist bei einem 1805 in Oberplan (Böhmen) geborenen Schriftsteller zu lesen:

Wir [die Menschen des 19. Jahrhunderts] arbeiten an einem besonderen Gewichte der Weltuhr, [...] an den Naturwissenschaften. Wir können jetzt noch nicht ahnen, was die Pflege dieses Gewichtes für einen Einfluß haben wird auf die Umgestaltung der Welt und des Lebens. Wir haben zum Teil die Sätze dieser Wissenschaften noch als totes Eigentum in den Büchern oder Lehrzimmern, zum Teile haben wir sie erst auf die Gewerbe, auf den Handel, auf den Bau von Straßen und ähnlichen Dingen verwendet, wir stehen noch zu sehr in dem Brausen dieses Anfanges, um die Ergebnisse beurteilen zu können, ja wir stehen erst ganz am Anfange des Anfanges. Wie wird es sein, wenn wir mit der Schnelligkeit des Blitzes Nachrichten über die ganze Erde werden

37 Oschmann: »Bewegung als ästhetische Kategorie im späten 18. Jahrhundert«, S. 145.

38 Ancillon: *Ueber die Perfectibilität der bürgerlichen Gesellschaft, ihre Bedingungen und Triebfedern*, zitiert nach Oschmann: »Bewegung als ästhetische Kategorie im späten 18. Jahrhundert«, S. 144.

39 Nancy: *Die Erschaffung der Welt oder Die Globalisierung*, S. 21.

40 Vgl. z. B. Schmitz-Emans: »Globalisierung im Spiegel literarischer Reaktionen und Prozesse«, S. 286.



verbreiten können, wenn wir selber mit großer Geschwindigkeit und in kurzer Zeit an die verschiedensten Stellen der Erde werden gelangen, und wenn wir mit gleicher Schnelligkeit große Lasten werden befördern können? [...] Jetzt kann sich eine kleine Landstadt und ihre Umgebung mit dem, was sie hat, was sie ist, und was sie weiß, absperren: bald wird es aber nicht mehr so sein, sie wird in den allgemeinen Verkehr gerissen werden. Dann wird, um der Allberührung genügen zu können, das, was der Geringste wissen und können muß, um vieles größer sein als jetzt. Die Staaten, die durch Entwicklung des Verstandes und durch Bildung sich dieses Wissen zuerst erwerben, werden an Reichtum, an Macht und Glanz voranschreiten und die anderen sogar in Frage stellen.<sup>41</sup>

An dieser Stelle kann ein Unterschied zwischen 1857 und heute gezeichnet werden: Zwar sind Ortlosigkeit und Unbestimmtheit der Verortung seit 1900 zunehmend kollektives Zeitschicksal, aber erst seit etwa zwei Jahrzehnten wissen es zumindest einige Menschen, wie es ist, wenn mit der Schnelligkeit des Blitzes Nachrichten über die ganze Erde verbreitet werden und man mit großer Geschwindigkeit in kurzer Zeit an die verschiedensten Stellen der Erde gelangt. Die historische Moderne entdeckte den Raum als instabile Konstellation, doch die »Vorstellungen über Räume und Orte und über ihr Verhältnis zu den Dingen und den Subjekten«, wie sie im europäischen Rahmen über Jahrhunderte Geltung beanspruchten,<sup>42</sup> haben erst in den letzten Jahrzehnten allgemein und spürbar ihre Selbstverständlichkeit verloren.

Dieses Wissen an einen konkreten Zeitpunkt binden zu wollen, ist illusionär. Häufig wird die Epoche der Globalisierung jedoch dort angesetzt, wo eine andere Epoche endet: der Nachkrieg.<sup>43</sup> Zieht man für die gegenwärtige ›aktuelle Globalisierung‹, die eine weit in die Geschichte hineinreichende Entwicklung radikal verstärkt und beschleunigt und nunmehr tatsächlich kulturell, in der Lebenswirklichkeit, erfahrbar ist, mit dem Datum 1989 eine Grenze ein, so ist man sich der Relativität dieser Grenzziehung bewusst, folgt jedoch einer Markierung, die nicht nur Karl Schlögel als Bedingung für die »Wiederkehr des Raumes«<sup>44</sup> und »neue

41 Stifter: *Der Nachsommer*, S. 495.

42 Borsò: »Einleitung«, S. 7.

43 Vgl. z. B. Albrow: *The Global Age*, S. 120.

44 Schlögel: »Die Wiederkehr des Raumes«.

Topographien«<sup>45</sup> setzt: die »Raumrevolution, die mit der europäischen Wende von 1989 einherging«<sup>46</sup> und das (vorläufige) Ende der bipolaren Weltordnung bedeutete. Man muss dabei nicht die These Schlögel teilen, dass durch diese Raumrevolution (West-) Europa aus einem künstlich-beruhigten Inselstatus des Kalten Krieges plötzlich in die Globalisierung hineingejagt wurde.<sup>47</sup> Fakt ist, dass der Begriff Globalisierung sich erst in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum verbreitet, ab der Mitte der 1990er Jahre eine »erstaunliche Karriere«<sup>48</sup> macht und eine Fülle von Publikationen betitelt. Darüber hinaus wurden am Ende des 20. Jahrhunderts die weltweiten Beziehungen in einer Weise ausgeweitet, verdichtet und beschleunigt, Globalisierungstendenzen derart »dramatisch und dominant«, dass »von einer tiefen Zäsur, also dem Beginn einer neuen Epoche«<sup>49</sup> geschrieben werden kann. Diese Epoche zeichnet sich durch eine radikal verstärkte »Penetration des Lokalen durch globale Umstände«<sup>50</sup> aus.

Hat die Geschichte von jetzt, die Handke in Schrift setzen will, die auch die Protagonistin des *Bildverlusts* vom Autor überliefert sehen möchte, tatsächlich mit dieser verstärkt das Lokale global penetrierenden Globalisierungs-Welt zu tun? Am Ende des Zwischenresümees wurde angesichts Handkes wenig kerbender Literatur bereits vermutet, dass seine Ortsschriften womöglich in besonderer, auch positiver Weise Orte in den Blick bekommen könnten, die »das Maß unserer Zeit« sind, nämlich die von Marc Augé sogenannten Nicht-Orte, deren zunehmende Häufigkeit, so Augé, Folge und Ausdruck des beschleunigten Wandlungsprozesses des Raumes in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sei und die »sich weder als relational noch als historisch bezeichnen«<sup>51</sup> lassen. Außerdem scheint in einem tief in das Plateau der Ile de France eingeschnittenen Garten Globalität auf Lokalität, ein

45 Schlögel: »Die Wiederkehr des Raumes«, S. 30.

46 Schlögel: »Die Wiederkehr des Raumes«, S. 31.

47 Vgl. Schlögel: »Die Wiederkehr des Raumes«, S. 37; vgl. auch Schlögel: *Planet der Nomaden*, S. 12f.

48 Osterhammel/Petersson: *Geschichte der Globalisierung*, S. 7.

49 Osterhammel/Petersson: *Geschichte der Globalisierung*, S. 10.

50 Stichweh: *Die Weltgesellschaft*, S. 18.

51 Augé: *Orte und Nicht-Orte*, S. 92.

Nomadisch-Mobiler auf sein ortsfest lokalisiertes »Double« zu stoßen. Ist das nur in diesem Garten der Fall?

### 3. Der ortsansässige Erzähler und seine nomadisierenden ›Helden‹

#### a) Doubles (II)

Der Ich-Erzähler von *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994), das auf 1997 vordatiert ist (MJN 7), möchte in dem Haus, dem Garten, der abgelegenen Vorstadt mit der kaum sichtbaren, dafür umso spürbareren Nähe zu Paris »möglichst lang bleiben« (MJN 13). Er ist nicht unzufrieden mit dem Verlauf seiner Tage, sogar froh; seinen Alltag dort – Wohnen, Schreiben, Gehen – hält er geradezu für ideal, er ist ihm allerdings »überhaupt keine Selbstverständlichkeit« und sieht ihn als »Spiel« (MJN 14) an. Als einen Ansässigen bezeichnet er sich (MJN 20), der das Bleiben, Wohnen, Schreiben und Gehen an Ort und Stelle jedoch erst lernen muss; denn dieser Ich-Erzähler neigt dazu, wie schon immer, »von einem Moment zum nächsten nicht mehr weiterzutun, das Spiel abubrechen« (MJN 14), erneut aufzubrechen, wegzugehen. Dieser ständigen Versuchung setzt er als Programm das Am-Ort-Bleiben entgegen, ansonsten, heißt es, wäre es für ihn nämlich sofort aus »mit der so wohnlichen Verborgenheit«. Vor allem aber könnte er sich im »Auf und Davon« zwar frei bewegen, hätte jedoch »nirgendwo mehr [s]einen Platz«. (MJN 19) Um seinen Platz zu haben, seinen Ort zu finden, bleibt der Erzähler in der Niemandsbucht und bricht nicht neuerlich zu einer Reise auf. Von dem Bleiben verspricht er sich eine andere »Offenheit« (MJN 23). Die ungewohnte Aufgabe und selbstgestellte Prüfung, längere Zeit an einem Ort und einer Stelle leben zu müssen, ohne aufbrechen, den Ort verlassen zu dürfen, erleichtert er sich mit dem Gedanken, dass ein Aufbruch nicht zwangsläufig ein Ortswechsel sein muss; denn, so lässt sich mit Deleuze schreiben, »auch der Nomade ist nicht notwendig jemand, der sich bewegt«. <sup>52</sup> Ein Aufbrechen kann auch vor Ort

<sup>52</sup> Deleuze: »Nomaden-Denken«, S. 120. Zu dieser Denkfigur bei Nietzsche, dem heimatlosen »guten Europäer«, vgl. u. a. Witzler: *Europa im Denken Nietzsches*.

geschehen, zum Beispiel in der Schrift, und so geschieht in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* der Aufbruch des sesshaften Erzählers »mit dem ersten Satz dieser Geschichte« (MJN 21), ist also eine ›geistige‹ Bewegung in und mit der Schrift – eine »Reise ohne Reise«<sup>53</sup>, peregrinatio in stabilitate.

Die Geschichte, die dieser geistige Nomade erzählt, von dem einmal ein Buch unter dem Pseudonym »Urban Pelegrin« erschienen ist, das nicht nur in Italien und in Deutschland, sondern auch in den USA und in China besprochen wurde (MJN 421), handelt dann nur unter anderem (bzw. anderen) von ihm selbst.

Insofern markiert *Mein Jahr in der Niemandsbucht* und mit ihr das Jahr 1994 einen Einschnitt im Werk Peter Handkes: Das reisende, ortssuchende, mit »Valentin Sorger«, »Filip Kobal« oder »Gregor Keuschnig« benannte »ich« der bisherigen Texte hat »fürs erste ausgespielt« (MJN 44) und wird ab *Mein Jahr in der Niemandsbucht* »von einer Person der Handlung zu einem Zeugen« (MJN 60), zum Erzähler. Damit wird der Platz des ›Helden‹ frei für Personen, für Doubles, die sich vom »ich« unterscheiden: (MJN 42)

In der *Niemandsbucht* sind es die »in die Weltrichtungen zerstreuten« (MJN 33) sieben Freunde, »ein jeder von ihnen in einer verschiedenen Weltgegend, einer vom anderen, wie auch von mir hier, oft durch Kontinente getrennt« (MJN 23). Zur Zeit des Niemandsbucht-Jahrs sind sie an verschiedenen, vorwiegend europäischen Orten unterwegs: der weltvertraute Sänger, dessen Kinder »über die Länder und Erdteile verstreut« (MJN 452) sind, in Schottland, zum Beispiel »im Wintersturm, der ihm ständig die Landkarte umschlägt, auf dem Weg zu dem vorgeschichtlichen Steindenkmal inmitten einer Weide hinter einer Farm auf den Hügeln südlich von Inverness« (MJN 41); der Sohn, Valentin, nach seinem abgebrochenen Geschichte- und Geographiestudium, in Jugoslawien und Griechenland; der Maler in der spanischen Meseta; der Leser Wilhelm in Deutschland auf den Spuren der Topographien eines Buchs des Niemandsbucht-Erzählers; Helena, die Frau und Freundin, entlang der Südküste der Türkei, aber auch in Ägypten. Guido, der Architekt, dessen Bauten von

53 Virilio: *Rasender Stillstand*, S. 151.

niemandem bemerkt »in den versteckten Niemandsländern aller Erdteile« stehen (MJN 585), geht in Japan, ohne Plan bei Nara, in Sendai oder durch Morioka, auf der, wie es im Originalmanuskript heißt, »über Kilometertausende sich vom Süd- zum Nordfinsterre ziehenden«<sup>54</sup> Suche nach einem Niemandland »in der zu einer einzigen Nutzfläche verzahnten japanischen Ebene« (MJN 27), nach einem ungenutzten Grundstück. Allein der Pfarrer ist ein eher ortsansässiger ›Held‹, wenn er in Österreich »an Ort und Stelle seine Kreise« zieht (MJN 42), dabei allerdings ebenso »ständig unterwegs« (MJN 902).

In *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* (1997) ist es der an sich ortsansässige Apotheker von Taxham, der früher einmal viel gereist war, »fast durch die ganze Welt«, und zur Zeit der Geschichte eigentlich lange noch »an Ort und Stelle« (INH 30) bleiben wollte, ein Flüchtling und Nachfahre von Flüchtlingen, selbst sich »seit je« als Uneingemeindeten und Uneingebundenen sehend (INH 49); mit ihm ein einst welt- bzw. »überlandweit berühmter« Schifahrer, der im Apotheker denjenigen wiedererkennt, der ihm bei einem Unfall in den Rocky Mountains Erste Hilfe geleistet und im Schwarzen Meer schwimmend zu seiner Yacht heraufgewunken hatte (INH 96), und der nach seiner Schikarriere in anderen Sportarten nur noch im Ausland Erfolge feiern konnte – als Star einer koreanischen Basketballmannschaft, als Spieler und Trainer einer neuseeländischen Fußballmannschaft, als Golfer in der Mongolei oder als Eishockeyspieler in Alaska (INH 111); und ein einmal berühmt gewesener Dichter, »Flüchtling und Ausländer« (INH 91), der »seinerzeit ein Deutsch geschrieben haben soll, wie es kein Einheimischer im Kopf hatte« (INH 92). Sie fahren im »großräumigen Wagen mit warmem Gebläse« (INH 95) vorbei an »alleuropäischen Straßenrandgaststätten« und durch »Transeuropatunnelstaus« (INH 128) in ein Dorf, wo ein uneheliches Kind des Dichters lebt, das er noch nie gesehen hat. Der Dichter weiß auch den Namen des Ortes nicht mehr so genau: »›Wie nennt sich der Wohnort meines Kindes bloß?

<sup>54</sup> Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*. Originalmanuskript. Österreichisches Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Vorlass Peter Handke, Wien, Signatur: ÖLA 326/W7, S. 12.

Belo Horizonte? Alexandria? Lodi? Bethlehem? San Sebastian? Santiago? Fort Apache? Es könnte sogar etwas wie Manila oder Danzig sein!« (INH 136) Auf der Fahrt durchqueren sie u. a. St. Quentin, Löwen, Santo Domingo, Venedig, Ragusa, Pireos, Jeruzalem, Rangun, Fährbank, Rosental, Troja, Jericho, Pompey, Heiliggrab/San Sepulcro, Monterrey/Königsberg, Leiden, Bethel, Dallas, Lustenau, Liebenau, Valparaíso, Boston und (ein anderes) Taxham (INH 137). Das Dorf des Kindes schließlich heißt »Santa Fe«, »eins von vielleicht tausend auf allen Kontinenten« (INH 138). Von dort geht der Apotheker allein weiter in die Steppe, bevor er wieder nach Taxham zurückkehrt und im Winter dann seine (Sommer-)Geschichte dem zuhörenden und aufschreibenden Ich-Erzähler erzählt.

In *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* ist es die viele Sprachen beherrschende, global agierende und sich bewegende Bankerin, eine »fröhlich Eltern- und Heimatlose[ ]« (Bv 102), die »bei vielreisenden oder eher vagabundierenden Großeltern, die mit jeder Grenze ihre Nationalität zu wechseln schienen«, aufgewachsen ist, von Kind an »in mehreren grundverschiedenen Landstrichen und Ländern gelebt« (Bv 7) hat und zwischen Ortsansässigkeit und ›Nomadisieren‹ wechselt. Zur »Buchzeit« (Bv 28) als Finanzexpertin in einer »Zwanzigetagenglasfrontzentrale« (Bv 458) arbeitend, verlässt sie eines Tages mit Rucksack sowohl das ›headquarter‹ als auch ihr Haus an der »Peripherie einer nordwestlichen Hafenstadt« (Bv 8) – eine Grenzregion, in der »mehrheitlich Ausländer« wohnen (Bv 51) –, um zu Fuß, mit dem Flugzeug, mit dem Landrover, mit dem Bus, zu Pferd und mit dem Zug ihren Erzähler, den Autor, in der tausend Meilen (Bv 89) entfernten Mancha aufzusuchen und ihm von ihrer Durchquerung der Sierra de Gredos und die Geschichte des Bildverlusts zu erzählen. Kaum die Landesgrenze überschritten, verwandelt sie sich zusehends von einer Sesshaften in eine Nomadin, und da sie nichts trägt, was nicht ebenso gut ein Mann tragen könnte, erinnert sie, wie sie »auf dem Randstreifen der Überlandstraße« (Bv 85) geht, an die epische Idealfigur, die aus dem ersten Teil dieser Lektüre bekannt ist.<sup>55</sup>

<sup>55</sup> Vgl. Teil I, Kapitel III 2. c).

Zusammen mit dem nicht sesshaften, verwaisten und fluchtgeübten Don Juan, der permanent weltweit unterwegs ist, »sich mit jedem Tag an einem anderen Ort« befindet (DJ 41) und an jedem Tag »ein neues, oft fernes Land« (DJ 57) betritt, dem die Frauen nur Stationen sind, dem – als Junggeselle der Deterritorialiserte schlechthin: ungebunden, ohne Mittelpunkt und ohne Besitztümer, frei von Beruf, Ehe und Familie –,<sup>56</sup> die Möglichkeit offensteht, sich überall, wenn auch nur vorübergehend, einzufinden, bilden die Bankerin, der Apotheker, der Ex-Skifahrer, der Ex-Dichter und die sieben Freunde ein globalisiertes, nomadisierendes Personal, das auf der ganzen Welt unterwegs ist und für den jeweiligen, lokal relativ fixierten Erzähler Globales, Globalisiertes, um das sich eine Gegenwarts-Literatur kümmern soll, vor Ort bringt.

Dabei kehrt sich die Rollenverteilung des ›Doubles‹ allerdings um: Hier befinden sich immer wieder die global mobilen Helden in einer prekären Situation, während es dem lokal immobilen Erzähler stets recht gut zu gehen scheint, der sich keinen geringen Teil seiner Stärke aus der Mobilität seiner Freunde und Auftraggeber holt. Darüber hinaus ist die Aufteilung der Protagonisten in global-mobil und lokal-immobil nicht starr:

#### b) Zwischen Immobilität und Mobilität

##### *Der Erzähler*

Auch der ortsansässige Erzähler der *Niemandsbucht* war, wie bereits gesagt, nicht immer ein Ortsansässiger; schon seine Narbe am Schienbein (MJN 999) macht ihn dem vielgereisten Odysseus ähnlich. Er kennt seine Gegend zwar seit zwanzig Jahren, lebt in ihr seit fast elf Jahren, gehört aber nicht zu den »Alteingesessenen« (MJN 775), den »Ureinwohnern« (MJN 978) oder auch »Eingeborenen« (MJN 77), die ihren Ort von Kindheit an und ohne Unterbrechung kennen. Kriegs-Flüchtlingskind – mit dem Wort »staatenlos« neben dem Vordruck »Staatsangehörigkeit« in »sämtlichen Zeugnissen, von der Volksschule bis zum Abschluß«, mit einem »quereingewachsenen Flüchtlings- und

<sup>56</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: *Kafka*, S. 98.

Illegalitätsgefühl« (MJN 980) – und dort, wo er herkommt, nie als Einheimischer geltend (MJN 221f.), war er wie seine Freunde lange Zeit in der Welt unterwegs und »blieb ohne festen Wohnsitz« (MJN 367). Er arbeitete beispielsweise für die Vereinten Nationen in New York und in Israel oder für die UNESCO in der Mongolei. (MJN 108)

Ihm fällt sein Abdanken aus der Rolle des mobilen Helden in die des immobilen Erzählers nicht leicht. Zwar hat er, wie gerade vermerkt, früh schon eine aufgezwungene Mobilität als Flüchtling erfahren müssen, die zu einem lebenslangen Heimatlosigkeitsgefühl, zu einem Gefühl des Nirgendwo-Dazugehörens geführt hat, weshalb er untern anderem auch seinerseits auf der Suche nach einem Ort ist, der, zumindest zeitweise, eine Dauer ermöglicht. Doch später im Leben erlebte er die (freiwillige) Mobilität, das Unterwegssein meist als Erweiterung und Befreiung. Der Impuls zum sofortigen Wiederaufbruch bleibt bei ihm stark und ist nur mit Anstrengung und einem gegenstrebigem Plan zu unterdrücken.

Aber schließlich lässt es der Titel *Mein Jahr in der Niemandsbucht* gar nicht anders zu, als dass der Erzähler neben der Kenntnis der Geschichten seiner reisenden Freunde auch eine profunde Kenntnis des Ortes besitzt, an dem er schreibt und erzählt – und den er gleichzeitig schreibt und erzählt, mit Bleistiften aus verschiedenen Ländern der ganzen Welt (MJN 988). Für eine solche Ortskenntnis ist eine längere Sesshaftigkeit unabdingbar. Ohnehin ist ihm aber der Aufbau einer Beziehung zu und Vertrautheit mit einem Ort wichtiger geworden. Wie er am Anfang von *Mein Jahr in der Niemandsbucht* festhält, soll der Rucksack, den er vom Schreibtisch aus vor Augen hat, »fast in Reichweite«, für eine »möglichst lange Zukunft [...] leer bleiben«, und auch die festen Schuhe sollen unbenutzt verwittern. (MJN 21) Denn er leidet an der »Folgenlosigkeit« (MJN 274) des Lebens in den »global cities« und in dessen Folge an »Ortsschwund« (MJN 291), da die Orte in der permanenten Bewegung ihre Unterscheidbarkeit verloren haben bzw. verlieren. Eine neue Unterscheidbarkeit der Orte, eine Ortshaftigkeit in Verbund mit einer bisher durch das Reisen, durch Bewegung erhaltenen Offenheit und Blickfelderweiterung soll ihm nunmehr »aus dem Bleiben in der Gegend hier« winken.



(MJN 23) Er beschafft sich »Ortsgeschichtsschreibungen« und eine geologische Karte der Region, »um Schicht für Schicht die Basis gegenwärtig zu haben, auf der ich mich bewegte«. (MJN 301) Nur so, durch ein wie alteingesessenes Bleiben am Ort, zeigen sich ihm die Dinge wieder einzeln, werden die Vergangenheiten eines Ortes für ihn wieder zugänglich und beschreibbar; nur so kann der Erzähler außerdem seiner Aufgabe nachkommen, lokalisierbar zu sein für die Freunde, die von ihm ihre Geschichten aus der Welt aufgeschrieben haben und somit eine Beständigkeit erfahren wollen. Als »Sammelpunkt« (MJN 24) der Nachrichten seiner global mobilen Freunde muss der Erzähler immobil an einem Ort verharren, für Permanenz in Absenz der »global player« sorgen. Sie zählen in ihrer Unbehaustheit auf den ortsansässigen Schreiber und das Buch, das er schreiben soll und schreiben wird, damit ihr ortloses Leben einen Ort im Buch findet und ihrer Verlorenheit in der ständigen Bewegung eine nachträgliche Dauer in der Schrift gegeben wird.

Außerdem darf sich gerade auch ein Ortsschriftsteller nicht (zu viel) bewegen. Beispielsweise ist der aus Teil I bekannte Ort der Erzählung, die Poussin-Aue,<sup>57</sup> nur von einem fixierten Ort, und zwar vom Schreibtisch des Erzählers aus »der« Ort; sobald das »ich« sich bewegt, seine Lage verändert und den Ort wechselt, findet es den epischen Idealort nicht mehr, vor allem nicht »vor Ort«. Der Erzähler ist sich dann nie »sicher, ob das nun der Ort war, den ich am selben Morgen durch mein Fenster [...] betrachtet hatte« (MJN 233), oder womöglich doch ein ganz anderer. Ein Erzähler, der von Orten berichten möchte, benötigt mithin eine feste Position im Raum, um Ort und Blickwinkel, Veränderung des Orts und Veränderung des Blickwinkels auseinanderhalten zu können. Die Arbeit eines Schriftstellers verlangt den festen Ort eines Schreibtisches, »Stetigkeit und Tagtäglichkeit« (MJN 762).<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Vgl. Teil I, Kapitel III 1. e).

<sup>58</sup> Den »Ortsveränderungen, die dazu führen, daß man sich an die Welt zerstreut, steht das Buchschreiben gegenüber, das Stabilität an einem Ort, [...] völliges Bei-sich-Sein verlangt« (Vinken: »Petarcas Rom«, S. 553).

Das Am-Ort-Bleiben wird für den bisher Mobilen jedoch nicht selten zur Herausforderung. Die mit allen möglichen Gartengeräten lärmende, sesshafte Nachbarschaft in der Niemandsbucht macht ihm schwer zu schaffen. Aber die selbst verordnete und für die Arbeit des Schreibens notwendige Immobilität wird erleichtert und mobilisiert durch das gedankliche Mitreisen mit den Freunden und durch eine Paradoxie: Die Vertrautheit mit seinem Ort, die so weit geht, dass er sich vor Ort »wie Taxifahrer, Geograph und Förster in einer Person« (MJN 153) auskennt, erreicht der Erzähler wiederum nur durch »taglanges Zufußgehen [...] von Vorstadt zu Vorstadt, über Berge und Täler, quer über Autobahnen und Schienenstränge« (MJN 49); paradoxerweise verortet ihn vor allem die Bewegung, das Gehen mehr und mehr am Ort.

Das Aufschreiben von Erzählungen erfordert mithin ein sensibles, genau austariertes Verhältnis von Immobilität und Mobilität. Einen diesbezüglich idealen Ort hat der Ex-Autor in *Die morawische Nacht* gefunden: Der Ort, an dem er lebt und wohnt und wo die Erzählung erzählt wird, ist ein Boot, das bloß vertäut und nicht verankert auf der Morawa schwimmt; seine Taue sind »leicht und schnell zu lösen« (MN 8).

### *Die Helden*

Die in alle Weltrichtungen zerstreuten, nomadisierenden Helden sind ihrerseits größtenteils Sesshafte, die zwar immer wieder aufbrechen und mobil sind, an den jeweiligen Orten unterwegs jedoch zum Teil für längere Zeit ansässig werden und an Orte, die sie einmal wie Alteingesessene jahrelang bewohnt haben – wie die Freundin Maribor, der Apotheker Taxham, die Bankerin ihre nordwestliche Flusshafenstadt –, zurückkehren. Sie leben die meiste Zeit nicht weniger lokal als ihr Erzähler-Double: Der Maler beispielsweise dreht in Spanien einen Film, muss also mit den Topographien vor Ort vertraut sein; der Architekt baut überall, »in den versteckten Niemandsländern aller Erdteile« (MJN 585), seine Erinnerungsbauten: Tarnbauten, die die friedliche Umkehrung zu den Kriegs-Kippbildern seiner Kindheit – Holzstöße, die sich als Panzer entpuppen, Stein-Iglus, die Raketen verstecken, Baumstämme, die Wachtposten verbergen – sein sollen und für

die er sich »möglichst viel Zeit lassen« (MJN 582) möchte, wozu er lange an dem jeweiligen Ort verweilen muss; die Freundin arbeitet auf ihrer Reise eine Weile »mit an der Restaurierung einer der frühchristlichen, koptischen Kirchen in Kairo« (MJN 914f.).

Die Helden sind demnach nicht permanent mobil, und sie stehen einer permanenten Mobilität durchaus zwiespältig gegenüber. Mit hochwertigen Luxus-»Novo-Nomaden«, bei denen »ein Austernpicknick im Hochgebirge« ebenso Teil ihrer global-mobilen Lebensform ist »wie eine Gemswurstjause im Wüstenbiwak« oder »eine Pinguinpastete im transantarktischen Aussichtswagon« (Bv 552), möchten sie explizit nicht verwechselt werden. Einerseits ist ihnen ihre Heimat- und Wurzellosigkeit meist nur recht (MJN 1033), sind sie, wie die Heldin des *Bildverlusts*, sogar fröhlich Heimatlose (Bv 102) und gleichsam ›im Unterwegssein zu Hause‹. Andererseits sind sie alle stets auf der Suche nach Orten. Oft bemühen sie sich in ihrem Fremdsein und Dazugehörigkeitsverlangen, sich von den Einheimischen nicht zu unterscheiden und noch einheimischer zu wirken als die Einheimischen selbst. Ein Fehlen von Dauerhaftigkeit und ein allgemeines Verlorensein wird beklagt – »Was für ein Durcheinander. Und kein Zusammenhang. Keine Dauer, keine Dauer« (Bv 209) –, und einmal ein »ziemlich allen gemeine[s] Bewußtsein von Schutzlosigkeit, von Ausgesetztheit und von auf-der-Kippe-Sein« (Bv 391) attestiert. Von der fröhlich Heimatlosen des *Bildverlusts* heißt es, dass es sie schon sehr früh im Leben geschmerzt habe, »von einem Ort wegzugehen, der ihr etwas bedeutete«. (Bv 455) Ortskundigkeit wird vermisst; diese als auch ein intensives, verlässlicheres Leben und Handeln wird bei denen gefunden, die sich seit Jahrzehnten an demselben Ort aufhalten – egal ob sie »alteingesessen oder einst mit ihren Eltern aus anderen Ländern hierhergewandert[ ] oder -geflüchtet[ ]« sind: die ›Alten‹ »machten ihre Sache [...] besser, und es war auf sie eher Verlaß – nicht etwa, weil sie die Älteren und Erfahreneren waren, sondern weil sie ihren Sitz und auch ihr Wohnhaus an Ort und Stelle hatten [...]; sie konnten sich Pfuscher und Halbheiten nicht erlauben«. (Bv 37)<sup>59</sup>

<sup>59</sup> Diese Meinung einer fiktionalen Figur hinsichtlich des Zusammenhangs von Lokalität und Verantwortung teilt Zygmunt Bauman: »Whoever is free to run

Die Globalität, die hier auf Lokalität stößt, ist genauer beschrieben also eine immer wieder lokalisierte Globalität, die auf eine immer wieder globalisierte Lokalität stößt; nomadisierend Mobile, die von ihrem mobilen Leben nicht überzeugt und immer wieder immobil sind, treffen auf sesshafte Immobile, die von ihrem immobilien Leben nur schwer zu überzeugen und immer wieder mobil sind.

#### 4. Entortungshymnen, Verortungssehnsüchte

Handkes global mobile Helden sind dabei tatsächlich hochwertig zu nennen: Dem erdumrundenden Sänger, der nicht selten in Luxushotels absteigt – »am Tisch zu seiner Linken die japanische Kronprinzenfamilie« (MJN 471) –, steckt das Bargeld in dicken Bündeln lose in der Hosentasche (MJN 449); und nicht nur Don Juan hat einen Chauffeur und einen Diener, der ihm die Koffer hinterherträgt, sondern auch der Maler besitzt ein Haus mit Schlossküche und Diener in Paris und mehrere Ateliers (MJN 521); die Ex-Bankerin und weltweit bekannte Finanzexpertin mit großem Anwesen in der Hafenstadt dürfte ebenfalls keine Geldprobleme haben. Die meisten von ihnen gehören mithin genau zu der kleinen Gruppe von Menschen, die sich wie die »Novo-Nomaden«, von denen sie sich abgrenzen will, beispielsweise ein Austernpicknick-im-Hochgebirge-Leben leisten könnte. Anders als Migranten oder Flüchtlinge muss keiner der Protagonisten in Handkes Erzählwelten gezwungenermaßen seinen Ort verlassen, um etwa in einen Krieg zu ziehen, vor Armeen zu fliehen, Elend und Hunger zu entkommen, weiter- oder überleben zu können. Es sind keine geringwertigen Globalisierungsverlierer, sondern hochwertige Europäer, die sich freiwillig global bewegen und sich selbst, mehr oder weniger freiwillig, immer wieder in prekäre Situationen bringen. Sie spielen ohne Not mit dem Verlorengehen, mit dem Risiko; es sind reiche Sesshafte, die an ihren jeweiligen Orten jahrelang anwesend bleiben, die wohlhabend genug sind,

away from the locality, is free to run away from the consequences.« (Bauman: *Globalization*, S. 8f.)

um sich Mobilität leisten, aber auch um lokal immobil bleiben zu können, die aber trotzdem immer wieder aufbrechen, um einen ihren Vorstellungen adäquaten Ort, einen ihnen »gemäßen Lebensort« (MJN 263) zu finden oder um »echten« Nomaden bei einem Leben zuzugucken, das mit ihrem eigenen Leben nichts zu tun hat. Denn im Unterschied zu jenen machen sie sich aus Neugierde auf den Weg, und »auf so einen Gedanken kann nur jemand kommen, der sich der Unantastbarkeit seines eigenen Heimes sicher ist, der nicht darüber nachdenkt, ob sein Haus nach der Rückkehr noch am selben Platz steht.«<sup>60</sup>

Die global mobilen Romanhelden sind jedoch keineswegs hochwertiger oder wohlhabender als ihre lokal immobilen Doubles. Der Herbergsbesitzer und Aufschreiber der Erzählungen Don Juans beispielsweise kann seinen Bedienungsgewohnten Gast problemlos eine Woche lang bewirten. Auch der Erzähler der Niemandsbucht ist Hausbesitzer, dessen Nachbarn zu bürgerlich und begütert sind, als dass man sie in den einfachen Ortskneipen antreffen würde; und der von der Bankerin für ihre Geschichte des Bildverlusts engagierte Autor besitzt in der Mancha ein Haus, welches einstmals »eine Art Waren- und Geldspeicher gewesen war«, Eigentum Jakob Fuggers, »vom Kaiser Karl dem Bankkaiser überlassen als Kompensation für seine kaiserlichen Schulden«. (Bv 738)

Das immobile Double, das von seinen Weltmobilen die Geschichten geliefert bekommt, der Sesshafte an fremdem Ort, der die Bewegungen seiner Nomadenhelden aufschreibt, lebt bei Handke also mindestens so gut wie diese Helden der Globalität, die von ihm ihr ortendes Buch haben wollen. Zu dieser Gleichheit passt, dass die Grenze zwischen den beiden Seiten des Doubles von den Protagonisten permanent überschritten wird; zumindest haben beide Seiten immer wieder das Verlangen, die Grenze zu kreuzen. Niemand ist vollständig zufrieden mit seinem jeweiligen Bewegungs-Status. Die Mobilen vermissen die Immobilität, der Immobile vermisst die Mobilität. Zu einer Entscheidung zwischen global und lokal gedrängt, würden beide Seiten wohl für etwas optieren, was Roland Robertson einmal »glocalization« genannt

<sup>60</sup> Stasiuk: »Logbuch«, S. 104.

hat,<sup>61</sup> also für eine Gleichzeitigkeit, eine Nicht-Ausschließlichkeit von Lokalität und Globalität, von Mobilität und Immobilität.

Insbesondere die Protagonistin des *Bildverlusts* ist trotz ihres privilegierten Lebens einer ›global playerin‹ nicht vollkommen einverstanden mit den Veränderungen, die ihr ihr Leben ermöglichen. Immer wieder findet sie sich sogar an ihr bekannten Orten nicht mehr zurecht, weil sich deren Struktur gewandelt hat:

Obwohl wir die Strecke seit langem schon kannten, fragten wir uns bei jeder Abzweigung und Umleitung, wo wir denn jetzt seien; [...] war es denn möglich, daß sich dieses altvertraute Dorf seit unserer letzten Durchreise derart verändert hatte? nur noch der Name der gleiche? [...] Und wo war das altvertraute Hotel gleich am Ortseingang [...]? Wie, den Gasthof [...] gab es nicht mehr? (Bv 306 und 377)

Ihre ungläubig erstaunten Fragen – »war es denn möglich [...]?«, »wie, [...] gab es nicht mehr?« – deuten gewisse Probleme mit forcierten Ortsveränderungen und eine latente Sehnsucht nach Beständig- und Wiederholbarkeit an.

Die Eltern- und Heimatlose, deren Geburtshaus abgerissen und durch einen Neubau ersetzt ist, die von Kind an in verschiedenen Ländern und Kontinenten gelebt hat, der es sehr recht ist, dass sie kein Land mehr »ihr Land« nennen kann, und die ein vorübergehendes Zuhause in einer Gegend gefunden hat, die »als Durchgangsort oder Passage und als Kreuzung oder Schalt- und Vermittlungsstelle [...] aller möglichen kontinentalen und transkontinentalen Bewegungen diene« (Bv 81), möchte vor die Zeit der transkontinentalen Bewegungen allerdings nicht zurückkehren. Je neuartiger und fremder ein Ort ist, desto besser und »heimischer« (Bv 306) fühlt sie sich. Unaufhörliche Bewegung und permanente Veränderung der Orte führen für sie in positiver Weise dazu, dass jegliche über ein Territorium definierte Identitätsvorstellung und Weltanschauung zunehmend in Erklärungsnot und unter Rechtfertigungsdruck gerät und früher oder später als ausschließende Konstruktion beziehungsweise ›Tyrannei‹ (Bv 11) entlarvt wird.

61 Vgl. Robertson: *Globalization*, S. 173f.

Ein begeisterter Ausruf in Hondareda, einem enklavenartigen Ort in der Sierra de Gredos, an dem Zugezogene aus allen Weltgegenden eine Art nach-nationales Zusammenleben versuchen,<sup>62</sup> lautet wie folgt: »Ich bin eingeschifft! Ich bin auf hoher See! Ich bleibe auf hoher See! Kein Land in Sicht! Kein, kein Land in Sicht! O Glück, kein, kein, kein Land in Sicht!« (Bv 569) Aber selbst das Leben auf einem Schiff muss nicht zwangsläufig unter einer unaufhörlichen und irreversiblen Entortung leiden. Auch ein Schiff kann, so Sloterdijk, »das mobilisierte Nest oder das absolute Haus« sein; auch Schiffe können für ihre Besatzungen »zu mobilen Heimaten werden«.<sup>63</sup> Für die Finanzfachfrau scheint dieser Umbau jedenfalls trotz aller Entortungseuphorie notwendig zu sein. So hymnisch sie das Lied von der Entortung singt, so stark ist gleichzeitig ihre Suche nach einem Ort, nach Verortung. Sie beklagt fehlende Dauer, erzählt von ihren Gefühlen der Schutzlosigkeit und der Ausgesetztheit, und es schmerzt sie bei aller Freude über die eigene Ungebundenheit und Freiheit, einen Ort zu verlassen, der ihr etwas bedeutete. »Das war jeweils weniger das Dorf gewesen oder eine der Stätten für einen längeren Aufenthalt, sondern eher die eine und die andere Zwischenstation« (Bv 455)

Das ist nicht der Schmerz über den Verlust von Heimat. Heimat wird bei Handke eher als »bedrohlich« (MJN 694) und beengend empfunden. Schon Filip Kobal, der Protagonist der *Wiederholung*, ist dankbar über die von den Eltern ererbte Heimatlosigkeit (AFm 325), denn im Heimatland sei man leicht von »Hirschhornknöpfen umzingelt« (AFm 533), Wohlfühlen nur in den »öffentlichen Pissiors« (AFm 319) möglich.<sup>64</sup> Auch der in der Fremde verortete Erzähler seines Jahrs in der Niemandsbucht konstatiert, dass es

62 Zu Hondareda vgl. Kapitel III.

63 Sloterdijk: *Globen*, S. 950 und S. 951.

64 Vgl. zu Heimat im Werk Peter Handkes: Dinter: *Gefundene und erfundene Heimat*; Gabriel: »Handkes ›Heimat‹«; Luckscheiter: »Formen des Beheimatens in der Heimatlosigkeit«; Luckscheiter: »Heimat der Heimatlosen«; Mecklenburg: »Provinzbeschimpfung und Weltandacht«; Nägele: »Simili Modo«; Ossowski: »Peter Handkes dramatisches Gedicht ›Über die Dörfer‹ oder ein Dichter auf der Heimatsuche«; Wolkowicz: »Ernst Blochs Heimatbegriff und Handkes ›Langsame Heimkehr‹«.

sein Heimweh »längst nicht mehr« gebe, und stellt die Frage, ob »nicht jetzt gegen Jahrhundertende überhaupt jede Art Heimweh aus der Welt verschwunden« sei, »wie eine besiegte Krankheit?« (MJN 710)

Das Heimweh ist am Ende des 20. Jahrhunderts jedoch nicht völlig verschwunden. Es hat sich lediglich verlagert. Eine Art Heimweh stellt sich bei Handkes ›Helden‹ nach wie vor ein, und zwar nach bestimmten Zwischenstationen, nach Orten des gegläckten, vorübergehenden Aufenthalts. Heimat wird als bedrohlich, Heimatlosigkeit als beglückend empfunden, doch die Suche der Protagonisten nach Orten, ihre Sehnsucht nach Verortung, nach vorübergehenden Beheimatungen, ihr Beklagen fehlender Dauer und Beständigkeit, ihr Vermissen von Vertrautheit und Ortskundigkeit zeigt, dass sie der Verlust der Stabilität von lokalen Lebensbedingungen, von über längere Anwesenheiten aufgebauten Ortsbindungen verunsichert und nicht sofort äquivalente andere, neue, sozusagen entortete Lebensformen entwickeln können.

Handkes Personal scheinen sich mithin Fragen zu stellen, die sich in einer Geschichte des jetzt, ›um 2000‹, notwendigerweise stellen: beispielsweise wie der Tendenz der Globalisierung zu »individueller Entortung und gesellschaftlicher Entstrukturierung«<sup>65</sup> gegenüberzutreten ist; wie mit global mobilen, transnationalen Lebenswirklichkeiten, mit nicht abgesicherten, ortslosen, ›nomadischen«<sup>66</sup> Lebensformen umgegangen werden soll; ob Orte und Lebensformen erhaltbar sind, die in der permanenten Bewegung und grenzenlosen Entortung Rückhalt geben und Orientierung bieten können.

Der von den Protagonisten auf der einen Seite geschätzte Verlust der Stabilität von lokalen Lebensbedingungen, von über das Territorium konstruierten Traditionen und Identitäten führt bei ihnen auf der anderen Seite zu Sehnsüchten nach einer Art Relokalisierung im Temporären unter den Bedingungen der Glo-

<sup>65</sup> Vgl. Ott: »Raum«, S. 115.

<sup>66</sup> Vgl. zur Behauptung einer gegenwärtigen Heraufkunft eines neuen Nomadentums an prominenten Stellen z. B. Eco: *Über Gott und die Welt*, S. 21; Macho: »Fluchtgedanken«, S. 135; Beck: »Wie wird Demokratie im Zeitalter der Globalisierung möglich?«, S. 50; Schlögel: *Planet der Nomaden*.



balisierung. Es wird sich noch zeigen, ob in Handkes Werk aus diesen Sehnsüchten konkrete Versuche entstehen, neue Lebensformen, neue Formen des Zusammenlebens auszutesten.<sup>67</sup> Der Bankerin, die »zu den Pionieren neuer Lebensformen gehört«, ist jedenfalls bewusst, dass die neuen Lebensformen »jeweils ebenso die Wiederkehr vergessener oder wie für immer abgetaner sein konnten« (Bv 89). Sie misstraut bei ihrer Orts- und Formensuche, so ließe sich mit Derrida schreiben, »sowohl dem wiederholenden Gedächtnis«, das sich gegen jede Veränderung abschottet, »als auch dem ganz anderen des vollkommen Neuen«<sup>68</sup>, das – wie etwa ein »Novo-Nomade« – glaubt, von allem frei zu sein, und das die permanente Bewegung verabsolutiert. Auch neue Formen des ›Wohnens‹ an anderen Orten sind auf Wiederholbarkeit angewiesen.

Bevor untersucht wird, ob die »hypermobilen Protagonisten« tatsächlich »mit der Produktion von Strukturen beschäftigt« sind, die »als Signifikantenskelett die Flucht von Bedeutung in der Belieblichkeit der grenzenlosen Räume einzudämmen versuchen«<sup>69</sup>, und wie diese Strukturen und Verortungsversuche im Entorteten dann konkret aussehen, müssen jedoch zunächst die Ausgangs- und Aufenthaltsorte der Protagonisten, die Handlungsorte, an denen womöglich die neuen Ortshandlungsversuche stattfinden, genauer beschrieben werden. Wie sehen die Orte aus, wie sind sie strukturiert? Zeigen sie Besonderheiten auf, die es erlauben, nicht nur Handkes Protagonisten, sondern auch seine Orte zwischen dem Lokalen und dem Globalen zu verorten?

Gehen wir also nochmal einen Schritt zurück, von den Füßen des Personals zum Ort der Speerspitze.

<sup>67</sup> Vgl. Kapitel II. 2.

<sup>68</sup> Derrida: *Das andere Kap*, S. 19. »Wir müssen mißtrauisch sein gegenüber der anamnestischen Anhäufung oder Kapitalisierung und gegenüber der von Gedächtnisschwund geprägten Aussetzung, die sich dem überantwortet, was sich überhaupt nicht mehr identifizieren läßt.« (ebda.)

<sup>69</sup> Meurer: *Topographien*, S. 28.

## II Die »Zwickelwelt«

»Dennoch sind die Nicht-Orte das Maß unserer Zeit, ein Maß, das sich quantifizieren läßt und das man nehmen könnte, indem man [...] die Summe bildete aus den Flugstrecken, den Bahnlinien und den Autobahnen, den mobilen Behausungen, die man als ›Verkehrsmittel‹ bezeichnet (Flugzeuge, Eisenbahnen, Automobile), den Flughäfen, Bahnhöfen und Raumstationen, den großen Hotelketten ...«  
(Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte*)

Mit seinem Abdanken aus der Rolle des Helden in die des Erzählers ist das in den früheren Handke-Büchern meist reisende »ich« seit *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) zu einer Art von Sesshaften an fremdem Ort geworden, der die Bewegungen seiner weltweit nomadisierenden Helden aufschreibt. Die globalen Mobilitäten werden in ihrer entortenden Qualität und ihren Auswirkungen von ihm also mit Bezug auf überkommene Sesshaftigkeiten in den Blick genommen. Es ergibt sich dabei ein vielschichtiges Spiel zwischen Sesshaften- und Nomadenperspektive, zumal sich auch der beständig an Ort und Stelle weilende Erzähler bewegt, und zwar in und mit der Schrift, in der »geistigen« Bewegung des Schreibens.

Im vorherigen Kapitel zeigte sich allerdings auch, dass sowohl der ortsansässige Erzähler als auch die nomadisierenden Helden zwischen den beiden Bewegungsextremen absoluter Bewegungslosigkeit und permanenter Bewegung unentschieden hin- und herpendeln. Kein Status wird dauerhaft beibehalten. Nomadisierend Mobile, die von ihrem mobilen Leben nicht überzeugt und immer wieder immobil sind, treffen auf sesshafte Immobile, die von ihrem immobilen Leben nur schwer zu überzeugen und immer wieder mobil sind. Auf eine Welt, in der Lokales verstärkt auf Globales und umgekehrt stößt, und auf die daraus resultierenden Ortsveränderungen scheinen ihnen passende Antworten zu fehlen.

Bevor in Folgendem mögliche Antwortversuche nachgezeichnet, die Orts-Handlungen der Protagonisten, ihre Praktiken im Raum ausführlicher dargestellt werden, seien zunächst die Hand-

lungsorte nochmal genauer hinsichtlich ihrer lokalen und globalen Strukturierung beschrieben. Zeigen sie Veränderungen an, die im weitesten Sinn mit Globalisierung zu tun haben oder als Globalisierung bezeichnet werden können? Sind auch die Orte von antagonistischen Bewegungen gezeichnet?

## 1. Die Handlungsorte der Zwickelwelt

### a) Die Ausgangsorte der Handlungen

#### *Die Niemandsbucht*

Der Ort, in den sich der Ort, die Speerspitze hineinbohrt und an dem die Gegenwart ›um 2000‹ zur Schrift gebracht werden soll, trägt in seinen sowohl an Widerstandskämpfer als auch an Lagergassen erinnernden Straßen Spuren des Kriegs, der Zeit des Nationalsozialismus. Gleichzeitig ist er von einem Militärflughafen, einer ›global city‹, den Ruinen Port Royals, einem Atom-Zentrum, von Trabantenstädten, Nicht-Orten, brachliegenden Niemandsland-Flächen, Bürokomplexen, Vororten, Industrieanlagen und Orten von geopolitischer und globaler Relevanz gerahmt.

Dieser Ort ist ansonsten zunächst einmal ein ›normaler‹ Vorort der Stadt Paris. Er liegt »zwischen den Seine-Höhen, getrennt von Paris durch einen waldigen Hügelzug«. (MJN 49) Es gibt ein Einkaufszentrum, Kirchen, lokale Radiostationen, Schulen, Kasernen, Bäckereien, Metzgereien, Blumengeschäfte, einen Vorortplatz, eine Post, eine Bank, ein Kino, einen Sonntagsmarkt, dürftige Häuser, leere Straßen, Obstgärten, einen Wald – mit Bomben-trichtern, aber auch mit einem Pfad Jean Racines und Pascals –, Forsthäuser. Im »Kontrast zu der Lichterstadt hinterm Hügelzug« ist der Ort wenig beleuchtet (MJN 54), die Lokale schließen ihre Rollläden aus Eisen früh. Die Bars als einzige öffentliche Orte der Vorstadt dienen zugleich als Zigarettenläden, Zeitungs- und Briefmarkenkioske, nicht wenige ihrer Kunden sind Einheimische, die von Kind an in diesem Vorort wohnen (MJN 77).

Wie die Speerspitze muss sich auch der bisher mobile Erzähler mit seiner Narbe am Schienbein erst in die Vorortgegend hineinbohren, mehr und mehr hineindrehen in den Ort, ansäs-

sig machen, um dort einmal ein Buch über den Ort und über Orte schreiben zu können. Vom Zentrum, von der Pariser Porte d'Orléans aus kommend, ist die Distanz zwischen ihm und der neuen Umgebung anfangs groß. Nur allmählich entgrenzen sich seine Schritte, verlassen seine Gänge Alésia, Montparnasse, St. Germain. Auf der Peripherie-Autobahnbrücke, die die Grenze zwischen Stadtrand und Vorstadt – und gleichsam zwischen global und lokal – markiert, macht er die ersten Male wieder kehrt, da jenseits der Grenze »die weltstädtische Harmonie« jäh auseinanderzufallen scheint und die Gehenden keinen Zug haben, langsamer sind, unelegant, wie verirrt, unbeholfen wirken. »Obwohl es wenige waren, wichen sie einander, so sah ich das oben auf der Brückenwarte, auf den viel schmaleren Vorort-Trottoirs in der falschen Richtung aus und stießen nicht selten zusammen, während zur anderen Hand die Weltstädter im größten Getümmel tänzerisch aneinander vorbeidefiliierten.« (MJN 271)

Von der speziellen Bucht ist er vor allem erst einmal überrascht, da er die Besiedlung der Gegend auf den lokalen Karten, die Teil seiner Morgenlektüre sind und waren, vollkommen übersehen hatte (MJN 687). Sie offenbart ihm beim ersten Hinsehen eher die »Geheimnisse der Technokratie«<sup>1</sup> als Strukturen für ein mögliches Niederlassen. Wie seiner Frau erscheint ihm die Vorstadtgegend zuerst in den geläufigen Bezeichnungen »trist«, »amorph«, »grau«. Er kann sehr gut verstehen, dass manche das Wort »Banlieue« mit »Verbannungsort« (MJN 272) übersetzen, da sie ihm zunächst »überhaupt als Un-Ort«<sup>2</sup> begegnet. Manche der Vorortsgegend-Orte gehören für ihn schlichtweg »gesprengt«, »mitsamt den Verantwortlichen« (MJN 293).<sup>3</sup>

Auch die sich in den Bars versammelnden Einheimischen haben für den Erzähler auf den ersten Blick etwas von Ausgestoßenen an sich: als seien sie Strandgut, in die hinterste, versteckteste, am wenigsten zugängliche Bucht des Weltstadtmeers Paris

1 Handke: *Als das Wünschen noch geholfen hat*, S. 31.

2 Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, Originalmanuskript, ÖLA 326/W7, S. 176.

3 Zur Banlieue als »bevorzugtes Objekt der Literarisierung einer veränderten Raumerfahrung« vgl. Schütze: *Zwischen Dezentrierung und Rezentrierung*, S. 183.

Angeschwemmte. Zugleich haben sie für ihn etwas von einem »Urhaufen [...] in dem einzig ihm noch gebliebenen Reservat« an sich, der ihm außerhalb des Lokals, unter anderen Leuten, »als der kaum mehr zählende Rest, der Rest vom Rest der Ureinwohnerschaft des Landstriches« erscheint, »von Grund auf verformt, wie unter der Wucht eines Augenblicks aus ihrer Kindes- und Jugendgestalt herausgeschmettert durch einen einzigen Faustschlag«. (MJN 79) Die seit ihrer Kindheit vor Ort Ansässigen, die lokal Immobilen, sind hier also tatsächlich geringwertige, von der Geschwindigkeit der Ortsveränderungen schlagartig Ausgeknockte. Außerhalb der Bar, ihrem letzten Rückzugsort, sind sie in der Minderheit, sind sie aus den Globalisierungsnetzen aussortierte Globalisierungsverlierer, lokal sich sammelndes Strandgut, das niemand mehr braucht.

So sehr dieser Ort also verlorener Vorort ist, Hinterweltlerschaft ein letztes Obdach bietendes Hinterland der Weltstadt Paris, so oft kehrt der Erzähler dennoch in ihn zurück, zieht es ihn trotzdem »stärker und stärker hinaus in diese Nichtigkeit« (MJN 272), deren Boden niemals ein Papst küssen wird (MJN 944). Einmal entdeckt, macht er sich fortan täglich auf in die Gegend der Niemandsbucht, »im Zickzack zwischen Montrouge und Gentilly hin und her, kreuz und quer über die N 20 in die Stille und wieder zurück in den Krach, bis nach Arcueil und Cachan« (MJN 277), denn er fühlt sich hier zunehmend wohl, weil verortet. Im Unterschied zu Großstädten, Metropolen, global wichtigen Mobilitätszentren, leidet er hier nicht mehr an Ortsschwund, an Raumentzug (MJN 291), wird er hier eines Ortes, einer Verankerung »neu habhaft«. »Die Weltstadt-Dinge hatten im Lauf der Jahre aufgehört, nachhaltig zu sein, die Cafés wie die Kinos, die Boulevards, die Métro [...]. So angenehm die Metropolensachen weiterhin sein konnten, so nichtssagend waren sie geworden. Sie bedeuteten nichts mehr«. (MJN 273) Die Bedeutungs- und Folgenlosigkeit eines Lebens an Orten wie Paris oder als UN-Angestellter in New York findet in der Banlieue ein Ende; die anderen Orts-Strukturen, außerhalb beziehungsweise am Rand der entortenden und nivellierenden »global flows«<sup>4</sup>, ermöglichen

4 Vgl. Castells: »Space of Flows – Raum der Ströme«.

die Wiedererfahrbarkeit einer »inständigere[n] Wirklichkeit« (MJN 290), einer Verlässlichkeit (MJN 276).

Er mietet sich daher »von Leuten, die für ein paar Jahre nach Afrika wollten« (MJN 294), ein Haus »in einer gleichgetönten Straße« Clamarts beziehungsweise eines »namenlosen Vorort[s]« (MJN 338), in der ihm noch immer unbekanntem Gegend, die »für Eintönigkeit und Trübsinn stand« (MJN 295). Zwei Jahre lang begehrt, betastet, beklopft, betrachtet, umkurvt, unterscheidet, liest, vergleicht er daraufhin den Ort (MJN 300 und 309) und überwindet auf diese Weise nicht nur das anfängliche Gefühl des Ausgesetztseins an fremdem Ort: Die sich vertiefende Drehung in den Ort hinein macht den Ort – im Gegensatz beispielsweise zu »der Wüste Gobi, [...] dem Löwentor von Mykene, [...] dem Pilgerportal von Santiago de Compostela« (MJN 333) – überhaupt erst wieder beschreibbar und verändert vor allem die Perspektiven, den Blick. In seiner Flüchtigkeit beispielsweise die Einheimischen in der Bar als Ausgespielte er- oder eher verkennend, sieht er diese mit zunehmender Dauer seiner Seßhaftigkeit, in der Wiederholung, mit einer anderen Ortskenntnis und -vertrautheit versehen, nicht mehr als ausgestoßen; vielmehr zeigt sich ihm in ihnen eine Lebensform, die mit dem Ort, an dem sie sich gestaltet, ein geglücktes Beispiel von Zusammenleben bildet – im Gegensatz zu derjenigen der Neuhinzugezogenen, von denen nie jemand in den Bars oder in der Messe, auf dem Fußballplatz, den Boule-Pisten oder in der Handballhalle zu finden ist. Die Einheimischen bewegen sich in ihrer Bar alle wie zu Hause und sprechen im gleichen Tonfall. Sie bilden ein Ensemble ohne Gruppierungen und Gegnerschaft und werden für ihn zu einer Art »Volk«, für den Ortslosen »etwas wie mein Arzt« (MJN 292).

Das verhindert zwar nicht, dass der Erzähler doch noch einmal die Bucht verlässt, weil er plötzlich erneut die Klagen mancher – im Unterschied zu ihm notgedrungener – Vorstadtbewohner versteht, »die sich da ausgesperrt sahen aus der fließenden Welt, zeitweise wie in einer Abschub- oder Vortodeszone« (MJN 362). Aber ihm wird nach weiteren Jahren ohne festen Wohnsitz und vielen Umwegen und Verirrungen »kreuz und quer durch Europa« (MJN 367), Japan und die USA vollkommen klar, dass für ihn einzig die »nach allen Weltrichtungen offenen Hügelvor-

städte« (MJN 428) von Paris als Ort des permanenten Bleibens in Frage kommen, und so kehrt er in die Niemandsbucht wieder und (vorerst) endgültig zurück; denn: »Ich mußte nach Hause in die Bucht; ohne meine Anwesenheit da [...] verlöre das Buch seinen Ort und seinen Grund.« (MJN 763) Jetzt mietet er auch nicht mehr, sondern kauft sich gleich ein ganzes Haus (dessen letzter Vorbesitzer »Speziallandkarten der entferntesten Erdgegenden« [MJN 716] an den Wänden hängen hatte).

Dort, auf der tief in die Wälder eingeschnittenen Siedlungszunge, fühlt er sich an seinem Platz, als sei er an dem idealen Ort, wo er »mit [s]einer Sache hingehörte«, ohne dass ihm der Ort je zur Heimat werden würde – eine Aussicht, die ihm bedrohlich vorkäme.

Als »Ortsansässiger« und »Grundeigentümer« (MJN 697) knüpft er an seine ersten Ortserkundungen an. Der Vorort verliert dabei mehr und mehr den Charakter einer von den Bewegungen der Welt abgeschnittenen und ausgeschlossenen Gegend. Schon bei seinem ersten Aufenthalt mutete dem Erzähler das verkehrte N im Schriftzug der Bäckerei, »BOULAIGERIE«, als kyrillische Schrift an (MJN 80). In der blauen Holzkirche der Bucht finden russisch-orthodoxe Sonntagsgottesdienste statt, die Tarockspieler im Hinterzimmer an der Nationalstraße 10 sind ein Trupp serbischer Wanderarbeiter, und die Bewohner dieses zur Dauersiedlung gewordenen einstigen Flüchtlingslagers kommen aus allen Weltgegenden (MJN 722), aus Nordafrika, Asien, Portugal, Armenien, Russland. (MJN 743) Sie verbinden in ihrem Alltag »die Einheimischen-Rhetorik mit den Augen von Ausländern« (MJN 849), was der Grund für ihre besondere Aufmerksamkeit für den Ort ist.

Dem Erzähler wird der Vorort mit seinem großen Platz am Bahnhof, den Schaufenstern, Neonschriften, den »in rascher Folge ein- und ausfahrenden Zügen«, den Spielautomaten, dem »Hôtel des voyageurs«, dem vietnamesischen Garkoch, dem nordafrikanischen Restaurant und der internationalen Presse im Zeitungsladen zu einem Welt-»Zentrum« (MJN 689). Er erscheint ihm als »hellbeleuchtetes Stadion umgeben von Fastfinsternis, eine Rumpf-Weltstadt, die New Yorker Bronx« (MJN 695); ein Ort, der in der Globalität angekommen, der längst Teil

der Globalität ist. Das zeigt sich ihm auch an den vielen Umzugstransportern mit kyrillischen oder griechischen Aufschriften, an den Flüchtlingen aus Bürgerkriegsgegenden, die in der Niemandsbucht, »seit je mehr als bloß ein Auffanglager« (MJN 977), eine Bleibe finden. Und das zeigt nicht zuletzt die schon erwähnte Lage der Niemandsbucht in der »Sieben-Flugplätze-Gegend« (MJN 798): Sie ist eingebunden in die »Zwickelwelt« (MJN 1047), in ein dichtes Netz von Verkehrsströmen, eingebettet zwischen Ausfallstraßen, Autobahnen und Autobahnzubringern, Flughäfen und Bahnlinien; die Gleisstrecke der Fernzüge von Paris in die Bretagne und umgekehrt, deren Damm den Deutschen einst als Waffendepot diente (MJN 1028), bildet dabei die »Tangente der Bucht« (MJN 709).

### *Taxham*

Teil dieser »Zwickelwelt« (MJN 1047, INH 10, 27of.)<sup>5</sup> ist auch der Ort Taxham, Ausgangsort von *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* (1997), eine »Neugründung aus dem Nachkrieg« (INH 7), die ebenfalls immer noch etwas von einer Lagersiedlung hat, deren Straßen allerdings nicht nach Widerstandskämpfern, sondern vor allem nach Flugpionieren benannt sind. »Was gleichwelchen Orten heute mehr und mehr zustößt«, heißt es hier, habe Taxham von Anfang an gekennzeichnet: »abgetrennt oder zumindest schwer erreichbar zu sein von seiner Umgebung und von den Nachbarorten durch alle nur möglichen Verkehrslinien, insbesondere in die Ferne«. Im Unterschied zu den Orten, die erst nach und nach in eine solche Zwickelwelt gezwängt wurden, »abgeschnitten und eingeeengt von den allseits sich mehrenden Tangenten« (INH 10), sei Taxham gleich innerhalb dieser Tangenten entstanden. Hineingebaut in ein »Transportliniendreieck«, bestehend aus Fernzuglinie, Autobahn (einer vor dem Zweiten Weltkrieg als Reichsautobahn erbauten – mit dem Hakenkreuz in den Klauen des Reichsadlers neben einer Unterführung) und Flughafen, ist der Ort nur umständlich zu

<sup>5</sup> Vgl. zu Handkes Zwickelwelt auch Rohde: ›*Träumen und Gehen*‹, S. 100.



erreichen. Die »Kolonie von Kriegsflüchtlingen, Vertriebenen und Aussiedlern« (INH 11f.), zu denen auch der Protagonist des Buchs, der Apotheker, mitsamt seinen beiden Angestellten, die Bürgerkriegsflüchtlinge sind, gehört, ist somit »Vorläufer sehr vieler der heutigen Neuansiedlungen«: »Schwierig, da hineinzufinden, und noch schwieriger, ob zu Fuß oder mit dem Auto, da wieder hinaus.« (INH 13)

So nützt Taxham seine maximale Einspannung in mehrere, sich überkreuzende Transport- und Verkehrsströme hinsichtlich seines Bekanntheitsgrads wenig: Es ist fast vergessen, nur wenige wissen, wo Taxham liegt, vielen klingt schon der Name fremd, nie kommt ein Gast. (INH 7f.) Die Litfaßsäule ist das ganze Jahr über höchstens halb beklebt, ihre dem Flughafen zugekehrte Rundung immer schon leer gewesen (INH 24). »Gleichwer, selbst der sonst noch so Welt- und insbesondere Allerweltoffene, sagte, zu Taxham befragt: ›Nein‹, oder es kam ein Achselzucken.« (INH 8f.)

Monika Schmitz-Emans hat *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* in ihrem Aufsatz »Globalisierung im Spiegel literarischer Reaktionen und Prozesse« bereits als »Parabel über spezifische Raumerfahrungen im Zeitalter des zumindest äußerlich-verkehrstechnischen Zusammenwachsens der Weltregionen«<sup>6</sup> gelesen. An Taxham werde ablesbar,

wie und mit welchen Konsequenzen die Topographie der Welt sich im Zeitalter globalen Verkehrs wandelt: Die traditionellen Landkarten werden durch ein anderes topologisches Ordnungsmuster überlagert, der Erd-Raum erfährt eine tiefgreifende Umstrukturierung, wobei es jedoch keineswegs so ist, daß jeder Ort näher an die anderen heranrückt. Die verkehrstechnische Zusammenführung entlegener Regionen durch ein immer weiter expandierendes System von Fahrwegen und Flugrouten bewirkt vielmehr – als Kehrseite des Globalisierungseffekts – einen Prozeß der Isolation solcher Orte, die buchstäblich und im metaphorischen Sinn zwischen die großen Verkehrswege geraten. Straßennetze und Flugrouten verbinden nicht nur; sie ziehen auch Trennungslinien. An Taxham wird diese Komplementarität von Globalisierung und Isolation anschaulich gemacht.<sup>7</sup>

6 Schmitz-Emans: »Globalisierung im Spiegel literarischer Reaktionen und Prozesse«, S. 295.

7 Schmitz-Emans: »Globalisierung im Spiegel literarischer Reaktionen und Prozesse«, S. 296.

Neben der Einbettung in eine gleichzeitig globalisierende wie isolierende Zwickelwelt ist Taxham noch in weiterer Hinsicht eine »zeitgenössische[ ] Erscheinung«: Die in Taxham Berufstätigen mieten ihre Wohnungen nicht mehr im Ort, sondern wohnen außerhalb. (INH 15) Sie kommen nur tagsüber, um dort zu arbeiten, nachts ist der Ort verlassen – wie der alte Stadtkern oder die »downtown« einer »global city«. Selbst der Held der Geschichte, der so gern an Ort und Stelle bleiben möchte, wohnt außerhalb und bewegt sich seinerseits in einem Dreieck, das von seinem Haus, seinem Arbeitsplatz, der Apotheke – die manchmal einem Bunker ähnelt –, und dem Flughafen, in dem er regelmäßig essen geht, gebildet wird. (INH 16)

### *Die Flusshafenstadt*

Der Ausgangsort der Protagonistin von *Der Bildverlust oder durch die Sierra de Gredos* (2002) ist eine namenlose, nordwestliche Flusshafenstadt, die in einer Grenzregion liegt, die mehrheitlich von Ausländern bewohnt wird. Die global mobile, eltern- und heimatlose Bankerin, die schon in mehreren Ländern und Kontinenten gelebt und gearbeitet hat, wohnt dort allerdings, wie es gleich zu Beginn des Buchs heißt, schon seit geraumer Zeit, ist also, zumindest für eine Weile, sesshaft geworden – obwohl oder gerade weil die Gegend eigentlich eher ein »Durchgangsort« ist und »als Kreuzung oder Schalt- und Vermittlungsstelle [...] aller möglichen kontinentalen und transkontinentalen Bewegungen« dient (Bv 81). Die Stadt, in der auch die »Zwanzigetagenglasfrontzentrale« (Bv 458) der Bank, für die die »Finanzexpertin« arbeitet, ihren Sitz hat, spielt eine wichtige Rolle für globale Ströme aller Art.

Die Wichtigkeit dieses Orts für globale, delokalisierende Bewegungen lässt sich unter anderem auf eine relokalisierende, anachronistisch wirkende Wiederentdeckung der Flussschifffahrt zurückführen: Zu der Zeit, in der die Geschichte des Bildverlusts spielt, einer Zeit der »Vorherrschaft der Maschinen, Fahrzeuge, Flugzeuge, Container, Hubschrauber« (Bv 80), einer Epoche, die die Erzählung umgehen und dabei »umso kräftiger« nachziehen und kenntlich machen soll (Bv 191), wird die Binnenland-Schiff-

fahrt wiederentdeckt, wodurch die Flusshäfen wiedererblühen (Bv 47). Das führt unter anderem dazu, dass auf den Märkten der Stadt, die am Zusammenfluss zweier Ströme liegt, sich lokale Flussfische in Glasbassins »tummeln«, während Meeresfische aus der fernen Welt tot herumliegen. Die Fische aus den lokalen Gewässern werden vermehrt gekauft und, sowohl nach alten als auch nach neuen Rezepten zubereitet, zum festen »Bestandteil der täglichen Regionalgerichte« (Bv 48).

Ähnlich ist es auch mit anderen Lebensmitteln. An dem Ort, in dem sowohl Glockenschlag als auch Muezzinruf ertönen (Bv 14), einem »Zentrum der Zentren« (Bv 47), Sitz von headquarters, wird es generell üblich, auf das regionale Angebot zurückzugreifen. Die brachliegenden Obst- und Gemüsegärten werden rekultiviert, die früheren Sorten ergänzt durch eingeführte oder, »in der Folge des sprunghaft überall auf dem Kontinent wärmer gewordenen Klimas, zugewanderte«. Zwar wird der Import exotischer Früchte, von Oliven, Pistazien, Weintrauben etc. beibehalten; doch

es hatte sich mittlerweile eingebürgert – noch so eine neue Lebensart –, daß man in der Jahreszeit, da die orts- und landesgewachsenen Bestände, wie seit je, ausverkauft, verbraucht, aufgezehrt waren, die entsprechenden Pendants nicht mehr aus einer anderen Hemisphäre einfliegen ließ. Keine frischen Kirschen oder Blaubeeren aus Chile mehr im Winter. Keine ersten Herbstäpfel aus Neuseeland mehr im Frühjahr. Keine Steinpilze aus Südafrika mehr neben dem Osterlamm. (Bv 48f.)

Diese veränderte Nachfrage entsteht paradoxerweise vor allem durch die aus der ganzen Welt »Neuhinzugezogenen«, von denen immer mehr in der Gegend leben, zu erkennen an den griechischen, kyrillischen, arabischen und armenischen Buchstaben an den Häusern. Sie halten Distanz zueinander, sind aber, »im gegebenen Moment«, zu sofortiger Hilfe bereit (Bv 45). In der Sprache Boltanskis und Chiapellos sind es hohe Wertigkeitsträger, mit denen im Roman »eine neue Epoche« (Bv 38) beginnt, global player, die nicht mehr in eigene Häuser einziehen, »sondern in für ihresgleichen, die in ein paar Jahren woanders hinziehen würden – es gab zur Zeit dieser Geschichte fast nur noch ihresgleichen –, von den sie beschäftigenden Unternehmungen,

Gesellschaften, Firmen, Instituten, Kooperationen, Laboratorien überlassene Wohnkontingente«. Sie sind keine Hauseigentümer, ihre überdimensionalen Autos sind Firmenwagen oder, wie auch alle anderen großen Maschinen und Geräte, gemietet; überhaupt gehört ihnen nichts mehr, was dauerhaft an einen Ort bindet oder über eine längere Zeit hinweg Verantwortung beansprucht (Bv 46), damit sie jederzeit den Ort sofort und für immer wieder verlassen können.

#### b) Unterwegsstationen, Zwischenorte

Die Ausgangsorte der Handlungen befinden sich in der von Handke sogenannten Zwickelwelt, einer Welt, die in ein extrem verdichtetes Verkehrsnetzwerk eingefasst ist, die von allen möglichen Verkehrs- und Transportströmen durchzogen, gekreuzt, aufgeschlossen und eingegrenzt wird. Gleichwohl sind sie unterschiedlich strukturiert. Während in die Niemandsbucht das Globale eintritt und ihre Prägung von Immobilität und Ansässigkeit durch Mobilitäten zunehmend verdrängt wird und verschwindet, ist die Flusshafenstadt zur Bucht gegensätzlich konstruiert: Hier ist der Wiedereintritt des Lokalen in das Globale festzustellen. Im Zentrum der Zentren wohnen zwar nur noch global Mobile, die in der vorübergehenden Zeit ihres Ansässigseins aber versuchen, ihr Leben vor Ort zu relokalisieren. Taxham wiederum stellt eine dritte Möglichkeit einer Ortsposition zwischen dem Lokalen und dem Globalen dar: Der Ort ist weder–noch, wird schlichtweg nicht mehr bewohnt. Das überkommene städtische Leben findet in ihm nicht mehr statt. Taxham ist, zumindest nachts, leer, unbevölkert, ein bloß funktionaler Ort ohne soziale Relationen, und es stellt sich die Frage, inwiefern Taxham noch als »Ort« bezeichnet werden kann.

Von diesen durch verschieden gewichtete wechselseitige Durchdringungen des Globalen und Lokalen gekennzeichneten Orten ausgehend, die allesamt Grenzorte sind, an einer Stadt- oder einer Landesgrenze liegen, suchen die Protagonisten weitere Orte auf.

## Santa Fe

So verlassen in *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* der Apotheker von Taxham, der ehemalige Olympiasieger und der Ex-Autor eines Tages per Großraumwagen den »Zwickel der Start- und Landepisten, der Autobahnen und Bahngleise« (INH 94) und landen nach einer Fahrt mit Millionen von anderen Autos durch unzählige Tunnels und Verkehrskreisel, immer wieder im Stau, durch unzählige Orte, die auf verschiedenen Kontinenten zu liegen scheinen und deren Namen sich dadurch auszeichnen, mehrmals vergeben zu sein und verschiedene Orte auf verschiedenen Erdteilen zu benennen, schließlich in einem Ort namens Santa Fe, »eins von vielleicht tausend auf allen Kontinenten« (INH 138). Dort lebt das uneheliche Kind des ehemaligen Dichters.

Den Ort erkennt dieser, obwohl er mehrere Jahre in ihm gelebt hat, zunächst nicht wieder (INH 140), und er kennt auch niemanden mehr. »Es sind wohl alle weggezogen« (INH 148). Nur die Angabe der (relativ stabilen) örtlichen Meereshöhe versichert ihn, dass sie in Santa Fe angekommen sind. Die meisten Einheimischen erweisen sich als »kaum mehr ortskundig« (INH 141), die Früchte und Gewächse ihrer Gegend sind ihnen auffällig fremd oder unbekannt, mit dem, »was vor der eigenen Tür war«, sind sie nicht bewandert (INH 199). Obwohl sich die drei Helden »in der Ferne« befinden, sind sie sich erst auch nicht sicher, ob sie von Taxham überhaupt weggefahren sind. Das liegt zum einen an der internationalen Floskelsprache der Ortsbevölkerung, die dem Deutschen, auch der Österreichischen Mundart ähnelt, »so ähnlich klangen inzwischen [...] sämtliche Sprachen?« (INH 142); das liegt zum anderen an global verbreiteten Werbeschildern wie »Gösser Bier« oder »Hannen Alt«, dem Namen »Mozart« für einen Spielautomatensalon oder dem Namen »Mainz« für eine arabisch-andalusische Nachtbar. Die Reklame-Schriftzüge stiften »einen merkwürdigen One-World-Effekt«. <sup>8</sup>

<sup>8</sup> Schmitz-Emans: »Globalisierung im Spiegel literarischer Reaktionen und Prozesse«, S. 297.

Sante Fe ist ein komplementärer Ort zum isoliert-globalisierten Taxham. Es »repräsentiert alle Orte, die durch die topologische Umstrukturierung der Welt privilegiert werden. Während Taxham neben und zwischen den Reiserouten liegt, ist Santa Fe idealtypischer Ausgangs- und Endpunkt von Reisen, ein Knotenpunkt im Netz der Verkehrswege«<sup>9</sup>, wie Monika Schmitz-Emans schreibt. Aufgrund der Nivellierung der Besonderheiten der Sprache und der Unterschiede der Orte scheint den Protagonisten der Ausstieg am Knotenpunkt Santa Fe nach einer langen Fahrt allerdings direkt neben ihrem Einstieg am von der Zwickelwelt isolierten Ort Taxham zu liegen. Aufgebrochen in die ferne Fremde, finden sie sich vor lauter Ähnlichkeiten »wie vor der eigenen Haustür« (INH 121) wieder. Santa Fe ist, nicht nur im Namen, ein Ort ohne Partikularität und dadurch vollkommen austauschbar; »ein Ort, an dem alle kulturellen Differenzen in Einebnung begriffen sind, ein Ort ohne regionale Besonderheiten, der eben wegen seiner internationalen und hybridkulturellen Prägung alle möglichen Doppelgänger hat«<sup>10</sup>.

### *Nuevo Bazar*

Ein ähnlicher Verkehrsknotenpunkt begegnet der Bankerin in *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* auf ihrer Fahrt von der Flusshafenstadt in die Mancha. Als sie mit ihrem Landrover durch die leere Meseta fährt, schwillt plötzlich der Verkehr auf der Straße an. Dabei sind es nicht nur Autos, die sich in beiden Richtungen der »Carretera« vermehren, sondern auch Lastwagen mit Planen in Tarnfarben, Serien von Tanks und Panzern.

Ebenso jäh dann die Flugzeuge am Himmel, ziemlich tief, keine Sport- oder Privatmaschinen, sondern dunkle, gar massige, schwerbauchige Vier-Propeller-Bomber [...], im Näherkommen noch tiefer fliegend, dabei sich verlangsamen, in einem Tempo fast wie knapp darunter die Fahrzeugkolonne [...]; und so ein Bomber im Heimkehren die Nase am

<sup>9</sup> Schmitz-Emans: »Globalisierung im Spiegel literarischer Reaktionen und Prozesse«, S. 296.

<sup>10</sup> Schmitz-Emans: »Globalisierung im Spiegel literarischer Reaktionen und Prozesse«, S. 297.

Hinterteil des andern, ein jeder mit dem gleichen Geräusch, zwischen Dröhnen, Grollen, Knurren und Schnarren, Manöver, das, anders als bei den Tanks, untrennbar war vom Krieg. (Bv 225f.)

Vor dem Ort ist die Straße »gesperrt mit den Stahlgestellen der spanischen Reiter, fast nur noch bekannt aus frühen Kriegsfilmern und alten Wochenschauen; dazwischengewunden die Stacheldrahtspiralen«. Mit womöglich von einem Schuss gesplitteter Windschutzscheibe, im Pulk der Autos, Stoßstange an Stoßstange, über sich den dichten, bedrohlichen Luftstau kriegsheimkehrender Bomber, kommt die Heldin des *Bildverlusts* auf der Umleitung langsam nach Nuevo Bazar hinein, in einen Ort, der ihr von früher her vertraut ist. »Und trotzdem wußte sie, in der inzwischen fast nur noch schrittweise rollenden Kolonne [...], nicht mehr, wo sie war. [...] War sie auf der richtigen Straße? [...] Bei all den Wagen stoßstangendicht hintereinander und rückspiegeldicht nebeneinander [...] war selbst das bald keine Gewißheit mehr.« (Bv 227f.) Die Gegend scheint ihr »in etwas Wesensanderes verwandelt. Als sei [sie] auf den Kopf gestellt worden; umgestülpt; von unten nach oben gekehrt.« Alles mutiert, auch die Pflanzen und Tiere. (Bv 252) Die Atmosphäre ist »lebensfeindlich« (Bv 228) und kriegsähnlich. Nuevo Bazar wird permanent und fluoreszierend auf großen Schildern angekündigt, aber es sind vorerst nur »dicht auf dicht einander verstellende Reklameflächen« zu sehen und »breite, sauber gepflasterte Gehsteige im Leeren, wo niemand ging«. An den Beleuchtungsmasten sind überall elektronische Temperaturangaben befestigt, »die Grade, nicht nur wegen Sonne und Schatten, sprunghaft verschieden, ebenso wie die abwechselnd dazwischenfunkenden Uhrzeiten«. (Bv 229) Die Ex-Finanzweltmeisterin war aber schon gewarnt worden, dass sich Nuevo Bazar verändert hat. Der »Verfasser des neuesten Reiseführers« charakterisiert den Ort als »Mischung aus Andorra, Palermo und Tirana«, »eine mörderische Zone«, »auch im Volksmund nur noch ›La Zona‹ geheißen und nicht mehr Nuevo Bazar.« (Bv 230f.)

»La Zona« besteht bis auf zwei ältere Gebäude aus neuen, hohen Häusern und hat kein »Extra-Zentrum«. Nichts ist peripher, alles, »jede Ecke« ist unterschiedslos zentral (Bv 234f.), die Straßen sind ausnahmslos taghell beleuchtet. Da die Frau

nicht in der ihr von der Bank zur Verfügung gestellten Wohnung übernachten will – »zugänglich mit einer Serie von Codes, gespeichert in ihrem Handtelefon, für die vier oder fünf Türen« (Bv 236) –, bemerkt sie im Gehen durch die Stadt, über die dicht begangenen Trottoirs, dass sich die Zahl der Hotels seit ihrem letzten Aufenthalt verdreifacht hat. Sie sind alle komplett belegt oder stehen im Gegenteil leer. »In Erwartung der Flüchtlinge« ist das »stereotype Auskunftsschild«. (Bv 237) Sie findet einen Platz in einer Herberge, deren Zimmer Bettkästen an Wänden sind, »lückenlos aufeinanderfolgende hölzerne Schlafschränke oder -kisten oder -schreine«. (Bv 238)

Die Passanten auf den Straßen ähneln einander, sind beinahe identisch gekleidet, die Frisuren sind die gleichen. Doch mit der Zeit bemerkt die Frau, dass diese auf den ersten Blick sehr homogen wirkende Masse in eine Vielzahl von Gruppen zerfällt, die »stark wechselnde Sprachen« einer allen gemeinsamen Schriftsprache sprechen. Sie werden von den jeweiligen Truppen »wie mit Absicht grundanders ausgesprochen« und betont. Wie schon bei der Einfahrt nach Nuevo Bazar die aus den Autos frenetisch geschwenkten Wimpel, Flaggen und Fahnen mit verschiedenen Farben und Wappen bedruckt waren, trägt jede Gruppe ihre »höchsteigene Mundart [...] mit einer größtmöglichen Ansammlung von Eigenheiten vor sich her«, »sich kraft dessen von dem angrenzenden Kleinpulk abgrenzend«. (Bv 240) Diese herausfordernden, lokalen Abgrenzungen würden jedoch nicht aus Hass oder Verachtung bestehen, sondern aus einer Scheu, einem Gefühl der Fremdheit am eigenen Ort heraus; »auch darin hat sich Nuevo Bazar seit dem letzten Mal verändert«. Dennoch werden bei den nicht seltenen Rempelen schnell die Waffen gezückt – »Ausdruck der allen hier in Nuevo Bazar gemeinen Gereiztheit oder mehr noch Schreckhaftigkeit«. (Bv 242)

In Kapitel 12 des *Bildverlusts* werden in die Erzählung der Bankerin Passagen aus einer Schilderung Nuevo Bazars eingeflochten, die von einem Historiker stammen, der sich »zu dem Vertreter des Fachs und überdies zum »europaweit angesehenen Spezialisten für die Zone von Nuevo Bazar« selbst ernannt« hat. (Bv 243) In seinem Bericht heißt es, dass die guten Seiten der jeweiligen Gruppen »in der Zone längst ausgerottet« seien, »und zwar gerade



durch die Abschaffung der Grenzen und Schranken zwischen den einzelnen Völkern«. Dabei meint er nicht die »geschichtlichen Grenzen«, deren Abschaffung nur als Fortschritt und Befreiung zu betrachten sei, sondern die »natürlichen«, womit er eine von ihm vorausgesetzte natürliche Verbindung von Volk und Boden meint, die mit den geschichtlichen Grenzen zusammen weggefallen sei: »Das eine Volk, auf dem Boden des anderen Volks, führt sich dort umso mehr auf wie auf eigenem Boden, im Sinn von umso schlimmer [...], denn dort, jenseits der früheren Grenzen, da ist zwar nicht unser Volk, aber es ist, seit dem Wegfall der Grenzen, unser Boden [...], unser Ersatzkriegsschauplatz. [...]« Durch den Wegfall aller Grenzen könne darüber hinaus kein »Unterscheidungsvermögen mehr zwischen hier und dort« (Bv 244) bestehen. Die Schilderung des Historikers, der vom Autor in der Mancha als »Möchtegern-Historiker« bezeichnet wird, der sich zu Hirngespinsten versteigen würde, berichtet weiter von den fast tausend Volksgruppen der Zone und dem Aussterben der »Ureinwohner«, die bei Prügeleien meistens die Opfer seien. Fast alle Leute seien Zugezogene, oft »schon in der zweiten und dritten Generation, ohne auch nur einen Schimmer von den Gegenden und Ländern, aus denen ihre Vorfahren stammten, ja, ohne Ahnung von den Vorfahren selber«. (Bv 249)

Im Unterschied zum Mancha-Autor bestätigen sich diese Beschreibungen des Historikers für die Bankerin »in manchen Grundzügen«. Auch sie bemerkt, dass der augenscheinliche Frieden oberflächlich ist und jederzeit, von einem Moment zum anderen, kippen kann, zu »Losbrüllen, Losgellen, Aufeinander einschlagen, Gewalt«. Die an Radio- und Fernsehsprechern ausgerichteten, »überzivilisierten Stimmen« verändern sich dabei urplötzlich zu wildem Geknurre und Fauchen. (Bv 254) Die Frau registriert mit der Zeit an sich selbst die Veränderung, in dieses Verhalten mehr und mehr hineingezogen und ihrerseits misstrauisch und aggressiv zu werden. Sie verwechselt in der Atmosphäre permanenten Verdachts und der Unsicherheit harmlose Dinge wie Bücher oder Stöcke zunehmend mit Waffen. Angesichts dieser Umspringhysterie beschleicht sie ein Gefühl der Irrealität; dass alles in Nuevo Bazar gefälscht, Schimäre sei. (Bv 256) Zugleich erscheint der Ort als reine Oberfläche, ohne

Tiefe; er besteht fast einzig aus Vordergrund (Bv 259). Alle Gebäude haben Schaufenster im Erdgeschoss, wobei diese oft »die gesamte Front« einnehmen, »vom Straßenniveau bis hinauf zum letzten Stockwerk, das vierte, fünfte, sechste. Manche der Fassaden ohne Eingangstüren, die Räume da demnach, von unten bis oben, bloße Vitrinen?« (Bv 260) Auf den Schaufenstern kleben unzählige Plakate mit Such-Fotos von Terroristen und vermissten Kindern.

Trotz Oberfläche und Scheinhaftigkeit, trotz von Kriegszeichen und immerwährendem Grollen der Bomber flankierter Gewalttätigkeiten und offensiver Abgrenzungen, trotz permanenter Fremdheitsgefühle und fehlender Verortung hält ein Buch, das in der Zone die Diskurse bestimmt, das, was in der Zone der Fall ist – frei nach Wittgenstein und Leibniz –, »für die beste der möglichen Welten« – so berichtet es jedenfalls der »Geschichtsschreiberspieler«. Er hält allerdings als Schlussfolgerung seines Berichts, gegen den Zonen-Bestseller gerichtet, skeptisch fest: »Nach dem allen könnte nun einer sich fragen, ob nicht gerade der Zustand der Zone fruchtbar werden mußte für die Sehnsucht nach einer anderen Welt, einer ganz anderen Möglichkeit, oder überhaupt einer Möglichkeit. Nur gab es eben nirgends eine andere Welt oder Möglichkeit mehr.«

Bei aller Zustimmung widerspricht wiederum die Heldin des *Bildverlusts* dieser negativen und im Urteil ihr allzu sicher scheinenden Welt-Anschauung, der ausschließlich schwarz-malerischen Darstellung der Zone. »Nicht einmal ein Fragezeichen war dem Schlußfolgerer solche Sehnsucht wert?« (Bv 252), fragt sie. Der Blick des Historikers ist ihrer Meinung nach zu fixiert, zu starr. Ihr Blick hingegen sei nicht fixiert, beziehungsweise benutze sie Fixierungen gerade dazu, um sich von ihnen abzu stoßen. (Bv 256) Sie optiert gleichsam für den zweiten Blick, für ein Nicht-Einhaken des Denkens, ein Immer-Weiter-Gehen nicht nur des Körpers, sondern auch der Gedanken und Schriften. Sie möchte das lokale Detail vor der Unterschiede einebnenden Globaldarstellung retten.

So entdeckt sie in einem Bücherwarenhause inmitten der alle sechs Stockwerke durchziehenden Stapel von Millionen Exemplaren desselben Titels ein einzelnes anderes Buch, »anders dick als

alle anderen«, nämlich Cervantes *Don Quijote* (Bv 263). Sie sieht an einem Torkelnden mit zwei Messern in den Händen weniger Aggressivität, Gewalt- und Mordbereitschaft, als vielmehr eine fürchterliche und ihn selbst vernichtende Verzweiflung (Bv 264f.). Sie bemerkt in den homogenen Kaufhausfassaden hin und wieder bewohnte Stockwerke, vor allem in den Souterrains (Bv 266), und hört zwischen den Tönen der sich endlos wiederholenden Bandschleifen-Musik aus den Straßenlautsprechern zwei, drei andere Töne, Gesangs- und Instrumentenstimmen von einem anderen Ort (Bv 267). Dadurch entkommt sie der permanenten Vordergrundigkeit der Stadt, zudem wird durch ihre Unterscheidungen die Zentralität jeder Stelle aufgehoben und eine Differenzierung der Strukturen in haupt- und nebenseitig möglich. Auf diese Weise gelangt sie paradoxerweise erst ins Zentrum des Zentrums von Nuevo Bazar, das ein Zeltplatz darstellt. (Bv 268) Dort wird die Frau in einem Café Zeugin eines Mordes.

Das Gasthaus, in dem sie daraufhin die Nacht verbringt, entpuppt sich dann als das Gegenteil des ihn umgebenden Ortes: In ihm finden die »von ziemlich weit, auf beschwerlichen, wenn nicht lebensgefährlichen Wegen« (Bv 279) gekommenen »Verirrten, Versprengten und Asylsucher« (Bv 280), die durch nichts verbunden sind als durch die Unruhe, zumindest für die Nacht Ruhe und Sicherheit, einen episodischen Frieden.

### *Polvereda*

Da ihr Landrover in der Nacht zerstört wird und ausbrennt, muss die Frau am nächsten Morgen per Bus in die Sierra de Gredos weiterfahren. Mit diesem Bus, der gleichzeitig als Ausleih-Bibliothek Bücher in die Dörfer bringt, kommt sie in ihr altvertraute Orte, die sich seit ihrem letzten Besuch ebenfalls derart verändert haben, dass sie sie kaum wiedererkennt (Bv 306):

Eine Zwischenstation auf der Fahrt, in der der Bus längeren Aufenthalt hat, ist Polvereda, ein Dorf in dem gleichnamigen »Zwischenbezirk« (Bv 324) Polvereda, einem der Sierra de Gredos vorgelagerten »Sand- und Staubwolkengebiet« (Bv 326), das starke Zeichen von vielen und langen Kriegen trägt. Der Ort hat sich verändert. Es gibt keinen einzigen Laden mehr, wie die Bücher

müssen auch die Lebensmittel durch einen ›mobilen Verkäufer‹ antransportiert werden. Der Frau begegnen nicht wie noch bei ihrem letzten Besuch einheitlich gekleidete, alteingesessene Gebirgsbewohner mit ähnlichem Akzent, ähnlichem Gehabe, ähnlicher Hauttönung (Bv 343); von ihnen gibt es zwar noch ein paar, doch ansonsten sind die Menschen hauptstädtisch gekleidet, mit langen Mänteln und Schals, die Frauen gehen in Stöckelschuhen. Außerdem gibt es neben den Alteingesessenen und den großstädtisch Gekleideten noch eine dritte Gruppe, eine neue Minderheit in dem Dorf, die aber keine homogene Masse bildet, sondern gleichsam alle Menschen der Welt verkörpert, alle möglichen Hautfarbnuancen, Gewänder, Kopfbedeckungen und Trachten trägt. »So fremd wiederum waren auch jene einzelnen Dritten in dem Ort offenbar doch nicht; oder nicht mehr, und das seit einer beträchtlichen Zeit. Sie bewegten sich selbstverständlich wie die übrigen über die Plaza Mayor; redeten, obgleich jeder in seinem sofort erkennbaren, nicht selten transkontinentalen Akzent halbwegs geläufig, vor allem die Jüngeren, die Landessprache«. (Bv 345) Sie alle, auch diejenigen aus fernsten Ländern, finden in dem Bibliotheksbus ein Buch in ihrer Muttersprache.

### *Pedrada*

Pedrada, der Zielort der Busfahrt, ein abgelegener Ort im Innersten der Sierra, an dem alle Fahrwege enden, wird wie Nuevo Bazar schon vorher auf vielen Sprachen und mit verschiedenen Schriftzeichen angekündigt. Das ist der Frau, die den Ort besser kennt als viele Einheimische, ebenso neu, wie dass es das Hotel am Ortseingang nicht mehr gibt und an seiner Stelle eine Art Zeltdorf steht. (Bv 377) In ganz Pedrada gibt es überhaupt »[k]ein bewohntes übliches Haus mehr« (Bv 380), die Menschen wohnen in »so etwas wie Jurten«, in Zelten, ›Sesshaften-Zelten«, die weder leicht noch weitertransportierbar und somit auch nicht mehr provisorisch sind. (Bv 379) Überall stehen Strom-Generatoren und hängen Satellitenschirme, sind Rosenverkäufer und Pizzalieferanten unterwegs. Ebenfalls wie in Nuevo Bazar ist die Atmosphäre latent lebensfeindlich, mit jeder Sekunde bemerkt die Frau eine sich zuspitzende Bedrohung. Allen Einwohnern sei

ein »Bewußtsein von Schutzlosigkeit, von Ausgesetztheit und von auf-der-Kippe-Sein« gemein. (Bv 391) Auch hier sind die Einheimischen inzwischen »klar die Minderheit«. In der Zwischenzeit der Abwesenheit der Frau hat ein großer Zuzug stattgefunden, die Bevölkerung sich vervielfacht. (Bv 431) Der Ort ist darüber extrem heterogen geworden und droht in die einzelnen Bewohner auseinanderzufallen. »Ein jeder mußte von woandersher nach Pedrada zugezogen sein, von ganz woandersher. Und ein jeder scheute sich vor all den von ganz woanders als er selbst Zugezogenen. Er war ihnen gegenüber hier weit fremder als sie gegenüber ihm.« (Bv 432) Jeder ist »grundverschieden gekleidet [...] im Anklang [...] an die so verschiedenen Weltrichtungen, aus denen er hierher aufgebrochen war, an Amerika, Afrika, Arabien, Israel, China, Indien, Rußland«. (Bv 433) Dabei sind die Zugezogenen nicht aus Not, als Flüchtlinge oder Heimatvertriebene, sondern freiwillig nach Pedrada gekommen. (Bv 432)

### c) Enklaven

Die Ausgangsorte und Zwischenstationen definieren sich geradezu über die Negation oder den Gegensatz zu einer Topographie, die feste Ordnungsstrukturen zeigt. Waren die Handlungsorte der Texte Handkes bis *Mein Jahr in der Niemandsbucht* eher fixierte Orte von Sesshaften, die den Kontrast zum sich bewegenden »ich« des Erzählers bildeten, sind die Orte ab der *Niemandsbucht* kaum noch Orte zu nennen. Der tote Winkel in *Kali* ist seit jeher eine »Flüchtlingsgegend«<sup>11</sup>; die Niemandsbucht ein einstiges Flüchtlings- und Arbeitslager, ein Asylland seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts; Taxham eine Kolonie von Kriegsflüchtlingen, Vertriebenen, Aussiedlern, eine Notsiedlung; der Vorort, in dem die Lucie aus *Lucie im Wald mit den Dingsda* wohnt, »schien sich darin zu gefallen, eine ›Stadt von Flüchtlingen‹ zu sein« (LWD 20); die nördliche Flusshafenstadt des *Bildverlusts* liegt in einem Grenzland und wird von Ausländern bewohnt, sie dient als Durchgangsort und als Kreuzung, als Schalt- und Vermittlungsstelle aller möglichen kontinentalen und transkontinentalen Bewegungen;

<sup>11</sup> Handke: *Kali*, S. 109.

die Orte vor und in der Sierra de Gredos sind Zeltsiedlungen in »Erwartung der Flüchtlinge« (Bv 237), an denen Verirrte und Asylsucher sitzen, die von Hong Kong, Mexico City, Haifa, Sierra Leone, Adelaide oder Santa Fe zugezogen sind; Don Juan hält sich unter anderem in »einem episodischen Niemandsland« (DJ 97) auf und seine Geschichte wird an einem Ort erzählt, der von »Jean Racine [...] ›désert‹ genannt« (DJ 147) wurde, Wüste.<sup>12</sup>

Die Orte der Handlungen sind also eher Nicht-Orte, an denen niemand ›zu Hause‹ ist oder auf eine Tradition, eine Geschichte zurückgreifen kann. Häufig befinden sie sich am Rand, an einer Grenze, sei es zu einer Stadt, sei es zu einem anderen Land, zu einem Wald, zu einer Steppe. Sie sind randständig,<sup>13</sup> »nebendraußen« (Bv 411), in die Zwickelwelt eingezwängt, umgeben von Verkehrs- und Transportwegen, auf denen die transkontinentalen Bewegungen stattfinden. Oft sind sie dadurch kaum mehr erreichbar. Es sind (tote) Winkel, sie wirken wie Santa Fe aus dem Kontinent »ausgezirkelt« (INH 175), werden von enklavenartigen Strukturen geprägt oder explizit als Enklave bezeichnet – so wie Ceüta, Taxham, das Boot des Ex-Autors in der *morawischen Nacht*, der Schauplatz des Theaterstücks *Zurüstungen für die Unsterblichkeit*, Pedrada und Hondareda in der Sierra de Gredos oder der »Tote Winkel«:

### *Der tote Winkel*

Ein weiterer Zielort einer Busfahrt ist der Nachbarort eines Kindheitsortes der Protagonistin von *Kali. Eine Vorwintergeschichte* (2007), die überall schon gewesen ist – ob in Alaska, auf Guadelupe oder auf Madagaskar.<sup>14</sup> Sie, die Sängerin und Musikantin, kehrt von einer Tournee zurück. Der letzte Ort der Konzert-Reise war,

<sup>12</sup> Das für postmoderne Literatur charakteristische Wort (vgl. u. a. Lyotard: *Das Inhumane*, S. 134).

<sup>13</sup> Es gibt einige Sekundärtexte, die den Rand, die Peripherie, die Vorstadt als wichtigen Ort in Handkes Werk untersuchen, vgl. z. B.: Amann/Hafner/Wagner (Hg.): *Peter Handke*; Halsall: »Phenomenology of the suburb«; Parry: »Der Prophet der Randbezirke«.

<sup>14</sup> Handke: *Kali*, S. 30. Dieses Buch wird in Folgendem unter der Sigle »K« direkt im Text zitiert.

wie so viele Orte in Handkes Werk, ebenfalls namenlos – was allerdings auch ein Name sein kann, wie der Ort »Namenlos« in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* zeigt (DJ 135) – und ebenso Teil einer uncharakteristischen heutigen »Allerwelt« (K 12); eine »recht große Stadt« (K 10), in deren Regenlachen des Asphalts sich »in einem fort das Blinken der Nachtflugzeuge und der Satelliten« spiegelte (K 11) und auf deren Hochhäusern riesige Projektionsflächen Meeres- und Wüstenreklamen sendeten (K 19). Dieser Ort hatte kein Zentrum, »schon gar nicht [...] ein historisches«, war eher ein regelloses Durcheinander, ein wie zufälliges »Groß und Klein von Zwischenbezirken, hin zu den Rändern, die keine Ränder sind, vielmehr ein wie grenzenlos Weitergewürfeltes« (K 34).

Der Zielort der Busfahrt, in dem die Mutter wohnt, die mit brasilianischem oder slawischem Akzent spricht, wirkt auf den ersten Blick »unbestimmt« und wird als »AUSWANDERER-Ort« bezeichnet. (K 63) In ihm ist arabische Musik zu hören. Von dort gelangt die Sängerin mit dem Schiff in den toten Winkel, eine Enklave, die »mitten im Vereinten Europa« liegt. (K 75) Es ist eine Salzbergwerks-Siedlung, die ganz von dem Salzberg bestimmt ist. Fast sämtliche Bergleute des Winkels kommen inzwischen von auswärts, sind Afrikaner, Asiaten, Araber, viele haben ihren Wohn- bzw. Schlafort »über Hunderte von Meilen« entfernt (K 121) und führen ein von den nur noch wenigen Einheimischen getrenntes Leben. Die meisten sind Flüchtlinge oder Ausgesiedelte. (K 95) Bis nach dem letzten Krieg kamen diese, wie der Bergwerksbesitzer erzählt, »ausnahmslos aus dem Osten« und wurden heimisch, kauften sich in der Gegend ein; die Flüchtlinge des »neuen Jahrtausends« hingegen kämen »aus sämtlichen Erdgegenden, wie aus dem Osten, später dem Süden, genauso, mehr und mehr, aus dem Norden und dem Westen«. Es gelingt ihnen im Unterschied zu den früheren Flüchtlingen überhaupt nicht mehr, heimisch zu werden, sie bleiben unter sich, jedoch nicht untereinander. »Denn sie stammen von Tür zu Tür, und das innerhalb der Häuser, aus grundverschiedenen Weltregionen, verstehen die Sprache des Türnachbarn nicht, verstehen auch von der hiesigen nur ein paar Floskeln.«

Der »Salzherr« bezeichnet sie als Überlebende, die wie kriegstraumatisiert wirken. Sie sind verwirrt, sie verirren sich ständig, beim kleinsten Geräusch ducken sie sich und flüchten in ihre Häuser, die meisten wissen nicht einmal mehr, von wo sie gekommen sind. In den toten Winkel gestolpert »wie auf offenem Meer von einem Schiff gestoßen«, stehen sie, von der Flucht gezeichnet, »auf Dauer unter Schock« und sind zu nichts mehr fähig. (K 110) Nur im tiefsten Schacht des Bergwerks, im umgekehrten, nach innen gestülpten Turm zu Babel, verstehen sie einander, die Sprache der jeweils anderen, »auch wenn ihnen diese oben fremder als fremd war«. (K 125)

### *Die Pedrada-und-Hondareda-Region*

Etwas bessere Kommunikationsbedingungen, aber ähnliche Flüchtlingsexistenzen und Bevölkerungsstrukturen finden sich in den Enklavenorten der Sierra de Gredos, besonders auch in Hondareda, nach Pedrada der nächste Ort, den die Auftraggeberin der Erzählung vom *Bildverlust* auf ihrer Reise von der nördlichen Flusshafenstadt zum Haus des Autors in der Mancha aufsucht.

Von Pedrada aus geht sie zu Fuß weiter, um die Sierra de Gredos zu überqueren. Kurz vor dem Gebirgskamm liegt in einer riesigen Senke, einer Depression, Hondareda, die »äußerste[ ] Außenstelle der Sierra« (Bv 521). Auch diesen Ort erkennt die Frau nicht mehr wieder. Wohnte in Hondareda bisher nur ein Einsiedler, ist es inzwischen zu einer Kolonie mit Hubschrauberlandeplatz angewachsen, zu einer »weltstädtisch anmutenden« (Bv 596) »Neusiedlerregion« (Bv 527). Die ehemaligen Pfade und Wege sind zu Straßen ausgebaut. (Bv 522) Aus der Ferne und bei Dunkelheit betrachtet changiert der Ort zwischen dem Aussehen einer Millionenstadt wie Shanghai oder São Paulo und einer Kleinstadt, eines Dorfs. (Bv 666) Die Neusiedler könnten vom Aussehen her ebenso gut in Metropolen wie Madrid oder Rom angetroffen werden und kommen, wie in den Orten zuvor, aus der ganzen Welt (Bv 523f.), sind »Kreuzungen und Vermischungen« aus »sämtlichen Menschenrassen (sofern das Wort noch am Platz war) [...] des Erdkreises« (Bv 528). Sie sind ebenfalls nicht mittellos, »keine Habenichtse« (Bv 551), eher »Luxus-Geschöpfe«



(Bv 553), die bei den Banken weltweit »unbegrenzten Kredit« (Bv 551) genießen und sich »in den feinsten Tüchern mit den elegantesten Zuschnitten« (Bv 627) kleiden. Hondareda, »ein Ort des Übergangs« (Bv 609), der Passage, hat keinen zentralen Platz und besteht nicht aus einander ähnlichen Häusern, sondern aus grundsätzlich verschiedenen Unterschlüpfen (Bv 544), die aus den Felsen geschlagen wurden. Die nach Hondareda »aus den fernsten Weltwinkeln Zugezogenen« haben für ihre Behausungen jeweils Elemente aus den Architekturen ihrer Herkunftsländer verwendet. (Bv 619)

Ebenso wie in die Erzählung der Bankerin über Nuevo Bazar Passagen aus den Schilderungen eines Geschichtsschreibers eingeflochten waren, wird in der Erzählung der Frau über Pedrada und Hondareda dem Bericht einer anderen Stimme Platz eingeräumt, die wie jahrelang an Mikrofonen, in Radiostudios geschult klingt und diejenige eines Mannes ist, der »als einziger ›ganz von jetzt, ›eindeutig heutig« wirkt (Bv 424). Er ist ein von außen, von einer internationalen Organisation in die Enklavenregion eingeschleuster Beobachter, der vor Ort »auf Wahrheit und Information zielende Grundlagenforschung« (Bv 473) betreiben soll, um die Gerüchte, in deren ausschließlicher Form die Welt außerhalb der Enklave von dieser Enklave weiß, zu entnebeln, und der seine Orts-Interpretationen aus dem »halbbarbarischen Gebirgswinkel in sämtliche zivilisierte Kanäle« (Bv 428) verbreitet. Den Bewohnern von Pedrada hält dieser »in der gesamten zivilisierten Welt« (Bv 427) Bekannte vor, dass ihre Orts-Begebenheiten und Orts-Geschichten nicht zur Sache kämen und nichts für ein großes Publikum seien, »ohne Zugriff auf das, was für ein heutiges Publikum Sache bedeutet«. (Bv 425) Den »zielbewußten Beobachter« (Bv 426) stört, dass bei den Bewohnern von Pedrada alles ohne Großaufnahme und ohne Kameraobjektiv, im Verborgenen, jenseits der Medien geschieht, minoritär. Das gesamte Leben der Ansiedler von Pedrada sei von einem »Rückfall in längst überwunden geglaubte Zivilisationsformen« gezeichnet: »›Zu beobachten ist in der dortigen Einwohnerschaft ein, nicht bloß für Europa, sondern für die gesamte heutige, nun schon weit ins einundzwanzigste Jahrhundert vorgedrungene Welt, unvergleichlicher Atavismus.«« (Bv 475)

Hondareda ist für ihn dann nur noch die negative Potenzierung der Lebens-Verhältnisse in Pedrada. Es habe »den Anschein, man habe sich da vollständig, noch um ein paar finstere Grade stärker als in dem auf halber Höhe befindlichen Pedrada, aus der Gegenwart verabschiedet; es sei da ein Rückfall eingetreten, nicht bloß um Jahrzehnte zurück, sondern in die überwundene Längstvergangenheit, um Jahrhunderte, ja Jahrtausende zurück, eben ein ›Atavismus eines Atavismus‹« (Bv 527).

## 2. Verortungen im Ortslosen

An den Handlungsorten der Erzählungen Peter Handkes seit *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) fallen eindeutige Unterscheidungsmöglichkeiten zwischen Zentrum und Rand oder Stadt und Land beziehungsweise Dorf aus. Die Orte sind von wechselseitigen Durchdringungen des Globalen und Lokalen stark gekennzeichnet. Innerhalb kürzester Zeit verändert sich ihre Struktur bis hin zur Nicht-Wiedererkennbarkeit, worin sie sich wiederum ähneln. Die Polyphonität innerhalb der veränderten, sich neu erstellenden Orte, ihre heterogene Transkulturalität und Hybridität macht sie untereinander gleich und verwechselbar. Es entsteht der Eindruck, dass immer der selbe Ort beschrieben wird: Zunehmend in die Minderheit geratende Alteingesessene leben mit Zugezogenen zusammen, die aus der ganzen Welt, »aus grundverschiedenen Weltregionen« entweder als Flüchtlinge oder als Ortssuchende gekommen sind; Ortskenntnis besitzen die einen wie die anderen nicht (mehr). Das Zusammenleben ist zum Teil von gegenseitigem Respekt, oft aber auch von Angst, Orientierungslosigkeit, Abgrenzungen und Aggression bestimmt. Passende Antworten auf die massiv beschleunigten Ortsveränderungen fehlen zunächst.

Einige versuchen jedoch, auf die veränderte Situation aktiv zu reagieren. Sie wissen, dass Orte nicht einfach nur gegeben, sondern auch auf ein Handeln bezogen sind. Handke erzählt in seinen Versuchsanordnungen von Menschen, die an den Schauplätzen globalisierter Topographien damit beschäftigt sind, auf irgendeine Weise eine erträgliche »Vertrautheit mit den erlebten

Situationen«<sup>15</sup> herzustellen. Beispiele für die »neuen oder wieder-gefundenen Lebensformen«, die die paradoxe Gleichzeitigkeit von De- und Relokalisierung anschreiben, sind verschiedene Formen der Bewegung, die Orte erschließen oder überhaupt erst zur Erscheinung bringen, insbesondere die althergebrachte Form des Gehens<sup>16</sup>. Außerdem werden neue Formen des Zusammenlebens, andere Umgangsformen mit Zeit und andere Rechts- und Wirtschaftsformen ausprobiert.

Bevor diese Relokalisierungsversuche ausführlicher thematisiert werden, sei zuvor jedoch noch eine für die Bankerin zentrale Rückverortung im Entorteten erwähnt, die eine zumindest kurzfristige Beheimatung in der permanenten Fremde ermöglicht, nämlich die Bilder, die sie im *Bildverlust* von ihrem Mancha-Autor überliefert sehen möchte:

»jene [...] Beschwörung des Raumes [...],  
in der weder Identität noch Relation, noch Geschichte wirklich Sinn  
haben, in der [...] einzig die Bewegung der Bilder dem, der sie vor-  
beiziehen sieht, einen Augenblick lang die Hypothese einer Vergan-  
genheit und die Möglichkeit einer Zukunft aufscheinen läßt.«  
(Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte*)

#### a) Bilder

Für die Protagonistin des *Bildverlusts* bedeuten neue Lebensformen keine großen Gestaltungen, keine »Sensationen, unerhörte Vokabeln, ohrenbetäubende Feste, traumhafte Paarungen, zukunftsweisende Gesellschaften«. Sie sollen nichts Zukunfts-, sondern »Gegenwarts-Weisendes oder Gegenwarts-Verstärkendes« haben, vor allem aber auch »nichts Öffentliches und Propagiertes«: »Weder Dauerläufe noch Nachgehen der früheren Pilgerwege. Weder Pilzexkursionen noch Höhlenübernachtungen. Weder Exerzitien auf dem Berg Athos noch Fahrten mit der Transsibirischen Eisenbahn. Weder Liebeskongresse noch Teilnahme

<sup>15</sup> Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 29.

<sup>16</sup> Vgl. zum Thema Gehen bei Handke u. a. Barth: *Lebenskunst im Alltag*; Cassagnau (Hg.): *Partir – revenir*; Gruber: »All-Ort«; Hummel: *Die narrative Performanz des Gehens*; Rohde: »Träumen und Gehen«; Romatka-Hort: *Gehen. Schauen. Schreiben*; Weymann: *Intermediale Grenzgänge*.

am Friedenskorp.« Die neuen Lebensformen, die neuen Verordnungsversuche sollen ein von allen Systemen unabhängiges Leben ermöglichen und sich von »novo-nomadischen«, darüber hinaus aber gerade auch von für ein Kollektiv erzwungenen, tyrannischen, hegemonialen Formen unterscheiden. Dadurch können sie vorerst nur aus der jeweiligen Person und nur »für sie selbst« entstehen, »ohne Hinblick auf die Gesellschaft«. Sie führen erst einmal »zu nichts als zu dieser und jener Gemeinsamkeit mit diesem und jenem, ohne irgendein Cliquen-, Avantgarde- oder Elitenbewußtsein«, zu »sporadischen Gemeinsamkeiten mit sonst Unbekannten«. Nur als willkommenes Beispiel und über freiwillige Nachahmung könnten sie Verbreitung finden. (Bv 89)

Ein Beispiel sind die Bilder: Dem wie so viele seiner Vorgänger-Protagonisten vor allem in Vorstädten, auf Schwellen, in Zwischenräumen, am Rand, also an Grenzen agierenden weiblichen Textsubjekt, das selber Grenze der Welt ist, zeigen sich an den »Einbruchstellen des sich Zeigenden«<sup>17</sup> Bilder, die der Grenzgierenden und -überschreitenden für einen Moment lang einen konkreten Aufenthaltsort auf tun.

Da ist beispielsweise das Bild

von einer Stadtrandbücherei in einer Metropole am Meer, installiert in einem früheren Zöllnerhäuschen, zwischen ausgedientem Zöllnerpfad und der steilen Klippe dort, der Pfad zur Promenade verbreitert, und die Bude ein einziger Raum, kräftig aufgehellt durch die allseits vergrößerten Fenster, und der Blick frei zwischen den Zöllnerpfad-Promeneuren hindurch weit weit hinaus auf die Wasserfläche, und kein einziger Leser im Bild, nichts als die Buchsilhouetten zwischen dem Meer im Hintergrund und den Fußgängern, Radfahrern und Rollschuhläufern im Vordergrund, und das tage- und jahrelang, jedesmal vor meinen Augen das gleiche Bild, oder vielleicht auch einmal ein Bild dieser Bücherei spät in der Nacht; die Bücherumrisse und die Salzflut weit draußen zusammengesehen durch die schaufenstergroßen Scheiben in der Fastfinsternis und der Menschenleere. (Bv 342f.)

17 Weigel: *Ingeborg Bachmann*, S. 97.

## Oder das Bild von einem Gebäude,

das einst ein Schulhaus gewesen war, ein dreieckiges Giebfeld mit einem Relief in der Mitte, welches einen leeren Kreis darstellt. Und es stoben von einem abgeernteten Maisfeld [...] in einer Windhose [...] die Spreusplitter bis über die Augenhöhe und wandern über das verlassene Feld in Säulenform. [...] Und es erschien [...] in der Bahnböschung das hohe Gras, wie es uns und dem Zug nachweht. (Bv 704f.)

Diese Bilder sind Nach-Bilder, die unwillkürlich und »blitzartig« (Bv 21) vor dem »inneren Auge« erscheinen, »Bilder der Vergangenheit«, gleichsam »aufblitzende Bilder der Erinnerung, von Jetztzeit erfüllt, Bilder, die aus dem Kontinuum der Geschichte herausgesprengt sind«<sup>18</sup>. Sie ähneln den »mémoires involontaires«, doch werden sie von ihnen explizit unterschieden: »Es waren keine Erinnerungen, weder willkürliche noch unwillkürliche [...]. Wollte man sie stoppen und in Ruhe betrachten, so waren sie längst zerstoben, und mit solchem Eingriff zerstörte man sich im nachhinein auch noch die Wirkung des so jäh verschwundenen wie jäh erschienenen und einen durchkreuzenden Bruchsekundenbilds.« (Bv 21) Für die Heldin des *Bildverlusts* sind die Bilder »Schutz- und Sicherheitszonen« an unvertrautem Ort. Sie bilden ihr einen von allen Lebensumständen unabhängigen »Bestand« (Bv 503): »ein jedes der Bilder [...] ein Schatz, der nicht verloren gehen würde [...], und der an Wert [...] alles übertraf, was man im Leben überhaupt je »haben« oder »sein Eigen« nennen konnte« (Bv 217). Die Bilder sind »Grund-und-Boden« (Bv 218), »Schutz-nischen« (Bv 746), »das Unverwesliche« (Bv 744).

Sie lassen sich mit Bachelard als »*Bilder des glücklichen Raumes*«, als »gegen feindliche Kräfte verteidigte [ ] Räume« aus dem »Theater der Vergangenheit, das unser Gedächtnis ist«, weiter bezeichnen.<sup>19</sup> Als imaginäre Nach-Bilder sind sie allen menschlichen Schicksalsfällen enthoben. Sie können »nicht gestört noch geraubt werden; ewig und frei von Sorge ist [ihr] Besitz.«<sup>20</sup> Während sich die Orte permanent verändern – »während ringsum die

18 Weigel: »Stadt ohne Gewähr«, S. 93.

19 Bachelard: *Poetik des Raumes*, S. 25 und S. 35.

20 Seneca: *Philosophische Schriften*, S. 205.

Wege verschwunden und die Menschen gestorben sind, die darauf wandelten« –, bleiben die von ihnen stammenden Bilder nahezu unverändert und unversehrt bestehen, als eine Art »geistiger Heimatboden«. <sup>21</sup> Die unwillkürlich auftauchenden Ortsbilder sind Formen, die höchst individuell eine Sicherheit und Kohärenz in der Ortslosigkeit bieten, als Verortungen, die einen geographischen Ort nicht mehr – einmal eingetreten – zur Voraussetzung haben. Darüber hinaus wird auch ihnen zugestanden, Frieden zu schaffen; die Bilder seien »Friedensmuster« (Bv 23), würden eine »Welt im Frieden« (Bv 177) zeigen.

### b) Ortshandlungen in der Zwickelwelt

Neben individuellen Verortungs-Formen wie diesen Bildern, die allerdings, so die Überzeugung der Bankerin, »jedem mehr oder weniger so zustieß[en]« (Bv 23), die eine paradoxe Gleichzeitigkeit von De- und Relokalisierung herstellen, sind in den Büchern Handkes kollektivere zu finden, Formen des Zusammenlebens, wie sie insbesondere in der Sierra de Gredos versucht werden, oder neuen Raum vermessende, Vertrautheit schaffende, Orte erkundende Bewegungsformen wie zum Beispiel das Gehen:

#### *Gehen (und schreiben)*

Wie der mit flatternden Hosenbeinen am Rand der Landstraße Dahingehende, <sup>22</sup> gehen die Protagonisten und Protagonistinnen in Peter Handkes literarischer Welt unentwegt. Die gehenden Bewegungen der global mobilen Helden können dabei nicht nur wie in Teil I als Befriedigungsbemühungen auf vermintem Gelände, sondern darüber hinaus auch als Versuch gelesen werden, sich in der permanenten Fremde, an unbekanntem Ort eine Orientierung zu geben. Durch Gehen ist der Erzähler der Niemandsbucht beispielsweise eines Tages »in jedem Winkel des Departements bewandert« (MJN 294). Die Orte werden im Gehen, zu dem auch Innehalten und Betrachten gehören, nicht nur bekannter, sondern

<sup>21</sup> Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, S. 244f.

<sup>22</sup> Vgl. Teil 1, Kapitel III 2. c).

auch, durch den ständigen, langsamen Wechsel der Perspektive, vielschichtiger. Das Gehen wird explizit als »Lebensform« (Bv 92) und als »Handeln« (Bv 503) ausgewiesen, das wieder »Vertrautheit« (MJN 49) mit den Orten schafft. Es ist eine fremde Orte »erschließende und anverwandende Tätigkeit«<sup>23</sup>, »eine der tausend Weisen zur Herstellung einer Vertrautheit« mit einem unbekanntem Ort.<sup>24</sup>

Natürlich ist Gehen auch ein »prominentes literarisches Verfahren«<sup>25</sup>, und so folgen die Protagonisten der Bücher Handkes einer unübersehbaren Zahl an literarischen Vorgängern, wie sie besonders um 1800 ausgebildet wurden. Die Figur des Gehenden, auch des Wanderers und Spaziergängers, blickt literarisch auf eine lange Tradition zurück und scheint eben deshalb geeignet, in der Konfrontation mit neuen Mobilitätsformen aufschlussreiche Sonden abzugeben. Die Gehenden sind in der literarischen Darstellung meist Vermittler von Selbst- und Welterfahrung, wobei das ideale Ziel in einer Vermittlung von Welt und Ich beziehungsweise in einer geglückten Sozialisation des »Helden« besteht, wie besonders im Bildungsroman. Handke knüpft allerdings an die Umkehr der Bildungsromanidee in der Moderne an, indem hier das Gehen eher einem ziellosen Umherirren auf labyrinthischen Umwegen gleicht, das jedoch zur vertrauten, permanenten Fremdheit und Identitätslosigkeit, zu nur vorübergehenden, blitzhaften Verortungen und nie zum Abschluss einer zielgerichteten Entwicklung führt.<sup>26</sup>

Zugleich ist Gehen eine Rhetorik, deren Figuren wie die Figuren einer Rede gelesen werden können. Wie eine Äußerung bestimmte Möglichkeiten der Sprache realisiert, aktualisiert das Gehen bestimmte Möglichkeiten einer vorgegebenen räumlichen Ordnung, die es jedoch auch – über Abkürzungen, Umwege und Improvisationen – verändern kann.<sup>27</sup> Die Körperbewegungen sind immer auch Text-, Signifikanten-Bewegungen, Bewegungen

23 Miesbacher: »Im Gehen, im Freien ...«, S. 19.

24 Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 29.

25 Weigel: »Zum »topographical turn««, S. 238.

26 Vgl. zur Poetik des Gehens im Bildungsroman und in seiner Umkehr seit Georg Büchners *Lenz*: Mohr: *Das nomadische Subjekt*, S. 11f.

27 Vgl. Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 191 und S. 190–197.

»von Lettern und Leere« (MJN 225), Zeichen und *spatium* (»spazieren gehen«). Die ergangenen und geschilderten Räume sind kaum mehr geographisch bestimmbar Territorien zuzuordnen, es sind Sprachräume und nicht ›unmittelbar‹ aufgeschriebene Natur- oder Kulturlandschaften. Gehen und Schreiben, Körper- und Sprachbewegung werden, wie in Teil I, Kapitel III 2. c) schon gezeigt, parallelisiert und ineinanderprojiziert: »Ans-Schreiben-Gehen« (MJN 589), »Schreibengehen« (Bv 504).<sup>28</sup>

Als grundlegende Form der Erschließung und Aneignung von Orten erscheint das Gehen dabei als Bedingung und Voraussetzung für deren Repräsentation.<sup>29</sup> Die Motorik des Gehens ist gleichzeitig »Organisationsprinzip der Textökonomie«<sup>30</sup>; vom Gehen aus werden die geschilderten Szenen strukturiert. Gehen und Schreiben bedingen einander wechselseitig und sind nicht voneinander zu trennen, zumal den Autor die wirklichen Gehbewegungen nur in Bezug auf ihre Verschriftlichung bzw. Verschriftungsmöglichkeit interessieren (AFm 302), wo sie erst in der erinnerten, wiederholenden und wiederholbaren Version ihre ›Wirklichkeit‹, ihre dauerhaftere Verortung erhalten. Schreiben beschreibt also nicht nur Gehen, sondern Gehen als Sprachbewegung ist eine modifizierte Form der Fortbewegung, die aus Orten Sätze und Wegstrecken macht.<sup>31</sup> Sie zeigt zum einen die Prozesshaftigkeit von Literatur an und kann zum anderen als das Vermessen und Kartographieren von Land, von Neuland beschrieben werden:<sup>32</sup> Die Spuren der Figuren sind »ergangene Zeichenschrift« (MJN 567), eingezeichnet in eine »besondere Weltkarte« (MJN 566). Auf diese Weise erfährt die flüchtige, episodenhaft Ortsvertrautheit erreichende Bewegung des Gehens Dauer in der Schrift.

28 Zur Verbindung von Schreiben und Gehen seit Michel de Montaigne vgl. Wellmann: *Der Spaziergang*, S. 28–52.

29 Vgl. Wagner: »Im Dickicht der Schritte«, S. 197.

30 Mohr: *Das nomadische Subjekt*, S. 5.

31 Vgl. Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 215.

32 Vgl. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 14.



»dann fand der Ortlose im Ortlosen doch noch einen Ort«.  
(*Am Felsfenster morgens*)

### *Zusammenleben*

Weitere, fremde Orte erschließende und anverwandelnde kollektive Praktiken, transnationale, hybride Formen des Zusammenlebens testen vor allem die Bewohner der ortlosen Örtlichkeiten in der Sierra de Gredos aus. Im von globalen Entwicklungen erfassten Pedrada etwa bringen Radio und Fernsehen fast ausschließlich Lokalnachrichten, die zahlreichen Satellitenschüsseln dienen allein für den Empfang alter Filme, es gibt keine Zeitungen mehr. Wenn einmal eine Zeitung von außen in die Enklave hereingebracht wird, bleibt sie ungelesen. Für den Ort wichtige Mitteilungen werden »wie viel früher einmal« mündlich kommuniziert, »an den Sonntagen nach der Messe, nach der Schabbatfeier, nach dem Freitagsgebet in der Moschee«.

Die multikulturellen und -konfessionellen Pedradaer verzichten auf bargeldlosen Zahlungsverkehr »und überhaupt auf jedes Bankwesen«. Sie kehren zum Tauschhandel zurück, und niemand denkt daran, sich eine Kapitalgrundlage zu verschaffen. (Bv 476) Dem von außen in diese paradoxe, globalisierte Enklave eingeschleusten Berichterstatter erscheinen sie dabei so naiv, dass er der Meinung ist, Händler von außen – »es kamen freilich keine« – hätten mit diesen »Kindsköpfen« leichteres Spiel als »seinerzeit Kolumbus mit den Westindiern, Pizarro mit den Inkas und Cortez mit den Maya oder Azteken«. (Bv 477) In ihrem Tanzen vermischen sich Squaredance, Rock'n'Roll, Flamenco und »ein altväterischer, leise, ranzig wirkender Kreistanz chaotisch« miteinander. (Bv 485) Die Grundlagen ihres Rechts und Rechtsprechens sind nicht mehr die vom »jüngst endlich überall sonst eingebürgerten Welt- oder Universalreich« (Bv 478) gebildeten, wie der »transkontinentale Beobachter« (Bv 532) zu berichten weiß, sondern lokale; die Enklaven haben »für die Ordnung und Behandlung der ›lokalen Koexistenz« auf ein, so die Worte des Beobachters, »irgendwie obskur überliefertes«, weder aufgeschriebenes, noch kodifiziertes Nachbarschaftsrecht zurückgegriffen. (Bv 478) Diesem ungeschriebenen Gesetz gelten die Achtung vor der Nachbarschaft, die ausnahmslos gute

Nachrede und die Gastfreundschaft als »Ausgangspunkt für das gesamte gesollte Tun und Lassen«. (Bv 479)

Für die Neusiedler in Hondareda, die als »Wiederholer einer *Vita Nuova*« (Bv 551) ausgewiesen werden, spielen in ihrem Zusammenleben Herkunft, Sprache, Glaube und Geschichte keine Rolle mehr. Auch Auswärtige werden weder nach ihrem Namen, noch nach ihrer Familie, ihrem Vorleben, ihrer Muttersprache, ihrer Herkunft oder ihrem Zielort gefragt. (Bv 544) Die »Hondaredos« haben keine bestimmten, spezialisierten Berufe mehr, sondern sind »vieles in einem: Erzeuger, Hersteller, Handwerker, Ingenieur, Unternehmer, Händler, Verarbeiter, Verteiler« (Bv 628). Jeder Wohnraum in ihren Häusern ist »zugleich Atelier und Werkstatt und Speicher und Schuppen und Laboratorium und Bibliothek« (Bv 633). Sie üben sich in verschiedenen Fertigkeiten, die sie allesamt von Grund auf erlernen mussten. Das geschieht einerseits freiwillig, andererseits ist es deshalb notwendig, weil ihnen »sämtliche Bilder, Ideen, Ideale, Rituale, Träume, Gesetze [...], welche ihnen die Vorstellung von einer Welt, eines gemeinschaftlichen Lebens auf dem Planeten, ermöglichten, zeigten, vorschrieben, rhythmisierten oder vielleicht auch bloß vorspielten oder vorgaukelten«, schlagartig verloren gegangen sind. (Bv 531) Jeder Zugehörigkeit und Verortung beraubt beziehungsweise ledig, ist ihnen das Wiederfinden eines Orts Grund für den Aufbruch in die Hondareda-Enklave gewesen.

Dort haben sie mit ihrem Plan »von einem Neuen Leben« (Bv 547) und einer Begründung alternativer Wirtschafts- und Lebensformen allmählich von der Restwelt grundverschiedene Zahlenverhältnisse, andere Zeit-, Gewichts- und Mengenangaben, andere Wegmaße, andere Flächen- und Raumverhältnisse und andere Geldmittel ausgebildet. Diese Luxusgeschöpfe einer ausgezirkelten europäischen Gebirgsenklave leben ebenso wie die Bewohner der nordwestlichen Flusshafenstadt von regionalen Produkten, von den ortsüblichen »Hervorbringungen und Gewächse[n]« (Bv 552); sie importieren nichts, sondern bauen eigene Plantagen und Treibhäuser, wobei sie die Sonne und die Wärme, die sich zwischen ihren Granitbehausungen ergibt und vielfach reflektiert wird, nutzen, um die Qualität der Nahrungsmittel zu erhöhen.

Generell üben sie sich in einem Neu-Bewusstwerden ihrer Sinne, einem Neu-Erlernen des Sehens, Hörens, Riechens, Schmeckens und Fühlens, aber auch des auf ein ideales Zusammenleben hin ausgerichteten Sprechens, Wohnens und Sich-umeinander-Kümmerns, Auf-die-Anderen-Rücksicht-Nehmens. Sie üben sich darin, frei von festen Zuschreibungen und Zwängen zu leben, Zeit beispielsweise nicht als versklavend, sondern als am Leben mitwirkend zu erfahren. »Nicht, daß die Leute von Hondareda kalender- und uhrenlos sind. Sie haben hier die modernsten der Uhren –, und bedienen sich dieser Zeitzähler und Meßgeräte, wo auch immer [...] sie ihnen dienlich sind.« Doch jenseits bestimmter Dienlichkeiten geht es ihnen darum, ein anderes Zeitsystem zu etablieren, »welches nichts mehr mit einer Rechnung zu schaffen hätte«, neue Zeit-Formen, »ein neues Denken-und-Reden über die Zeit« hervorzubringen. (Bv 638f.)

Dabei ist ihnen die Übung nicht Mittel zu einem Zweck, sondern bereits das Ziel. Ihre Bewegungen, Tänze, Spiele sind für sie »ausschließlich ein Üben«, »Selbstzweck«, selbst das Jagen, das besonders »ortskundig« mache (Bv 560). Alle Übungen sind Teil einer umfassenden Übung, nämlich der Übung, eine Fassung zu gewinnen: »Ich übe mich, gefaßt zu sein.« – »Gefaßt auf was?«, so die Frage des Beobachters, worauf ihm jeder Einwohner »mit denselben Worten, wenn auch in den verschiedenen Sprachen«, antwortet: »Gefaßt, ohne was und wozu. Die Fassung gewinnen. Eine Fassung zu haben, für nichts Besonderes, für alles und nichts.« (Bv 563)

Das Finden einer jeweils individuellen Fassung wird von der Struktur des Ortes unterstützt, wie sie von den Bewohnern errichtet wurde und die sich vor allem durch wiedereingeführte Grenzen auszeichnet – obwohl, wie sich der Beobachter echauffert, überall in der heutigen Welt »die Grenzen längst abgeschafft« seien. (Bv 579) Diese Grenzen sind dabei sowohl materiell, in Form von Schranken, Schwellen und Balken, als auch imaginär. Zum einen sind die Behausungen, Gärten und Gräber immer klar voneinander getrennt – auch wenn die Einzelunterkünfte sowohl Privatheit als auch »etwas Öffentliches und allgemein Zugängliches ausstrahlen« (Bv 669) –, zum anderen halten die Menschen zueinander stets einen bestimmten Abstand ein. Mit der Zeit ent-

deckt die Ex-Bankerin im Gegensatz zum internationalen Beobachter ein »ausgeklügeltes, penibel ausgetüfteltes, zuletzt geradezu kunstreiches System von Schwellen«. (Bv 609) Und ist ihr das System erst einmal aufgefallen, sieht sie, dass Ort und Verhalten der Leute aufeinander bezogen sind, sich gegenseitig bedingen. Ganz Hondareda besteht aus einem kunstreichen System: Das »gesamte wie unnützlich aus- und abschweifende Straßen-, Gassen- und Passagen-Netz der Ortschaft« und die einzelnen Bauten, den Naturgegebenheiten und örtlichen Formen schlicht folgend, sind »Zeichen und Spur des gerade in der Raumecke am Ort höflichen gegenseitigen Abstandnehmens«. (Bv 610) Trotz dieser Systematik läuft das Leben in Hondareda aber nicht nach einem großen Plan. Das Tun und Lassen, die Handlungen und Übungen der Einwohner, die zunehmend verorten, Ortsvertrautheit stiften, sind ungeplant, ohne Vorbereitungen und ohne Spekulation. Sie geschehen aus dem Stand, improvisiert oder spontan. Gleichwohl sind sie an ein Wissen gebunden, das die Hondaredos über stetes, geduldiges Betrachten der Umwelt gewinnen, das wiederum an Wiederholung und Irrtum gebunden ist. Das spontane Handeln entwickelt sich sehr oft aus einem längeren, wie abwesenden Augenmerk, das auf Wiederholungen und vorhergehende Irrtümer zurückgreifen kann. (Bv 630f.)

»Man muß dahin kommen, die Linie zu falten,  
um eine lebbare Zone zu schaffen, in der man unterkommen,  
trotzen, Halt finden, atmen – kurz: denken kann.«  
(Gilles Deleuze: *Unterhandlungen 1972–1990*)

### 3. Kunst des Handelns

Es ist kein Zufall, dass sich nahe den Überresten von *Port-Royal-des-Champs* eines Maientages eine Art Speer in das Erdreich eines leicht verwilderten Gartens hineinbohrt, der Ort zu Füßen eines wie ein Einsiedler lebenden Kochs und Lesers leicht nachschwingend steckenbleibt. (DJ 13) Die sich seit 1638 um das Kloster Port-Royal versammelnden Einsiedler von Port-Royal übten sich ihrerzeit in einer Lebensweise, die sich an der (uto-

pischen) Vergemeinschaftung der Distanz, an einem idiorhythmischen Zusammenleben versuchte.<sup>33</sup> Als Gemeinschaft ohne Form, ohne institutionelle Unterstützung, ohne Gelübde, ohne Ordenstracht, ohne Aufenthalt an einem festen Ort waren sie, so jedenfalls Antoine Le Maître, der erste Einsiedler von Port-Royal, »Freunde, die ihrer gewöhnlichen und allgemeinen Freiheit gemäß zusammenleben«.<sup>34</sup> Freundschaft, Zuneigung gründete diese Freundes-Gruppe, der es darum ging, ohne Ziel und ohne Identität zusammen beziehungsweise nicht weit voneinander zu leben und dabei jedem Freund seinen eigenen (Lebens-)Rhythmus zu lassen. Die Idiorhythmiker von Port-Royal versuchten, dem Leben eine Struktur zu geben, ohne sich einem Reglement oder einem Apparat zu unterwerfen.

Die Unbeständigkeit der Idiorhythmie zeichnet damit ein stabiles Prinzip aus: »das negative Verhältnis zur Macht. [...] Was die Macht in erster Linie auferlegt, ist ein Rhythmus (von allem Möglichen: des Lebens, der Zeit, des Denkens, des Diskurses). Die Forderung nach einem eigenen Rhythmus richtet sich immer gegen die Macht.«<sup>35</sup> Eine Gemeinschaft, die den anderen weder lenken noch manipulieren, die dem einzelnen das Leben seiner eigenen Rhythmen ermöglichen möchte, »würde es erlauben, gegenüber dem großen Anderen« – im Lacanschen Sinn: die Ordnung der Sprache, insofern sie die transindividuelle Kultur und das Unbewusste des Subjekts ausmacht – »als dem gemeinsamen Vaterland eine gewisse *xeniteia*« – im Sinne von: Fremdheit, Unvertrautheit, Fremdsein – »einzunehmen und dabei jedes Subjekt vor der Angst vor emotionaler Verlassenheit, affektiver Ausbürgerung zu bewahren«.<sup>36</sup> »Würde es erlauben« – die Idiorhythmie blieb bisher Utopie, Phantasma. Sie scheiterte vor allem am Problem der idealen Distanz, an der Größe und Rhythmik des Zwischenraums. Außerdem entkam sie nie der Macht. Von ihr stets belauert, wurde sie von ihr letzten Endes immer zerstört – so

33 Vgl. Barthes: *Wie zusammen leben*, S. 42f.

34 Barthes: *Wie zusammen leben*, S. 122.

35 Barthes: *Wie zusammen leben*, S. 81.

36 Barthes: *Wie zusammen leben*, S. 209.

wie die Solitäre von Port-Royal in den Untergang von Port-Royal mitgerissen wurden.<sup>37</sup>

Die einzigen Beispiele für gelungene Idiorrhhythmien findet Roland Barthes in der Literatur, aber nicht in der »künftigen Übereinstimmung zwischen der Einsamkeit eines Schriftstellers und der Gemeinschaft der Leser«<sup>38</sup>, sondern an einzelnen Stellen ausgewählter Texte: Palladios' *Historia lausiaca*, Thomas Manns *Der Zauberberg*, André Gides *Die Eingeschlossene von Poitiers*, Daniel Defoes *Robinson Crusoe* und Émile Zolas *Ein feines Haus*. »Jeder dieser Texte liefert mit kleinen Pinselstrichen seinen Beitrag zur Erforschung einer Lebensweise, die Barthes gern zu einer Lebenskunst erheben würde.«<sup>39</sup> Der Sprache als Literatur, der »dritten Kraft der Literatur« – und nur ihr – sei es möglich, die zerstörende Macht der Sprache zu überlisten und das Unmögliche darzustellen,<sup>40</sup> idiorrhhythmisches Zusammenleben in alltäglichen Räumen zu simulieren.

*Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* könnte dem von Barthes ausgewählten Idiorrhhythmie-Kanon als sechster Text hinzugefügt werden. Auch Peter Handkes Ortsschriften simulieren einige alltägliche Räume, in denen Menschen, hier allerdings aus allen Weltgegenden, ohne institutionelle Unterstützung, ohne feste Verankerung und ohne Ziel im Modus nicht-fokaler beziehungsweise »subsidiärer Aufmerksamkeit«<sup>41</sup> sich an einer Vergemeinschaftung der Distanz, der Herausbildung einer kollektiven Eigenrhythmik versuchen, um eine Fassung zu gewinnen, eine Form, einen Stil zu entwickeln. Diese Stilübungen sind innerhalb des hier konstruierten Rahmens als Versuche lesbar, in die globale Entortung eine Linie zu falten, »um eine lebbare Zone zu schaffen«<sup>42</sup>, ein nachnationales Zusammenleben an Nicht-Orten

37 Vgl. Barthes: *Wie zusammen leben*, S. 123. Nach Pascal war Port-Royal das einzige Kloster, »das in der neueren Geschichte auf so brutale Weise verfolgt wurde« (Pascal: *Briefe in die Provinz*, S. XXVI).

38 Coste: »Vorwort«, S. 34.

39 Coste: »Vorwort«, S. 30.

40 Vgl. Barthes: *Leçon/Lektion*, S. 21, S. 23 und S. 41.

41 Rheinberger: »Augenmerk«, S. 63; den Begriff übernimmt Rheinberger von Michael Polanyi.

42 Deleuze: *Unterhandlungen 1972–1990*, S. 160.

zu entwickeln, in individuellen Experimenten Kohärenzen zu konstruieren, Modelle neuer (Zusammen-)Lebensformen unabhängig von territorialen und genealogischen Bezugnahmen zu entwickeln und der Praxis im Sinne einer »Kunst des Handelns« Stabilität zu verschaffen.

Für Michel de Certeau besteht die Kunst des Handelns darin, gegenüber disziplinierenden, totalisierenden Globalstrategien lokale Taktiken zu entwickeln, die den Strategien zwar nicht entkommen können, sie aber durch »gelungene Streiche« immer wieder für Momente zu überlisten imstande sind. Es sind minoritäre Alltagspraktiken, »glückliche Einfälle sowohl poetischer wie kriegerischer Natur«<sup>43</sup>, die sich seiner Ansicht nach mit dem Zerfall von Ortsbeständigkeit vermehren, verschwindend kleine Handlungen, die mit den Mechanismen von globalen Disziplinierungen spielen, »mikrobenhafte[ ] Operationen«, »die sich im Inneren der technokratischen Strukturen verbreiten und deren Funktionsweise durch eine Vielzahl von Taktiken unterlaufen«. Sie bilden eine Antidisziplin, mit der es einer Gesellschaft gelingt, so de Certeau, dem engmaschigen Netz der Machtprozeduren der Disziplinen und regulierenden Kontrollen zu entgleiten, sich zwischen den Maschen frei zu entfalten. Die »zersplitterte, taktische und bastelnde Kreativität« von Gruppen und Individuen, die die »abertausend Taktiken, mit deren Hilfe sich die Benutzer den Raum wiederaneignen«, produziert, wende sich per se gegen Mechanismen der Disziplinierung.<sup>44</sup> De Certeau versteht die Wiederaneignung von Räumen also als subversiv – »Unter dem Monotheismus, mit dem man das Privileg, das die panoptischen Dispositive sich anmaßen, vergleich könnte, hat ein ›Polytheismus‹ von verstreuten Praktiken überlebt, die zwar von dem triumphalen Erfolg der einen Praktik gegenüber den anderen dominiert, aber nicht beseitigt werden können«<sup>45</sup> – und als »Therapeutik« sozialer, durch globale Umstrukturierungen beschädigter Beziehungen.<sup>46</sup>

43 Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 24.

44 Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 16

45 Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 110.

46 Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 31.

Das folgende Kapitel wird zeigen, ob diese Beschreibung und Bewertung der Alltagspraktiken von Konsumenten auf die Orts-handlungen der Bewohner von Hondareda passt, ob die Hondaredos geglückte Taktiken bezüglich zunehmend von Globalität und Delokalisierung geprägter Lebenswelten gefunden haben.



### III

## Das Ende der Utopie

»Nie was von Utopia gehört?«

(Die morawische Nacht)

#### 1. Nomaden, Vagabunden, Staatenlose

In *Der Bildverlust oder Durch die Sierra der Gredos* sind die Nomaden in die Stadt gekommen. Sie haben ihre Zelte mitgebracht und sich in den Zentren der Sesshaften niedergelassen. Es scheint, dass sie jeden Morgen mehr werden. Aber sind es überhaupt Nomaden?

Spezifisch nomadische Modi von Lokalität sind Camps und (Zelt-)Lager, die meist nur für wenige Tage bewohnt werden. Gegenüber der Lokalität Sesshafter zeichnet sie Randständigkeit und Nicht-Teilhabe aus. Es sind »wandernde Orte«, die die Landschaft mehr oder weniger unversehrt lassen und »allein in der Praxis ihrer Bewohner und der in ihr begründeten Raum-Matrix verankert sind«, die an jedem neuen Ort reproduziert wird.<sup>1</sup> Die Raumordnungen von Nomaden sind »von territorialen Verhältnissen, von exklusiven Beziehungen zu bestimmten geographischen Lokalitäten und deren Markierungen unabhängig«<sup>2</sup> und ignorieren dadurch und damit Staatsgrenzen. Vielen Mythen nach sind Nomaden frei und großzügig. Sie führen ein ungebundenes Leben »fern von obrigkeitlichen Zwängen und politischen Abhängigkeiten«<sup>3</sup> und stehen mit sich und der Natur im Einklang, sind unverdorben – im Gegensatz zu den dekadenten Sesshaften. Diese idyllische Stilisierung des Nomaden zum »edlen Wilden« kappt das Nomadische jedoch mindestens von seiner kriegerischen Seite. »Plündernde Nomaden setzten die am Steppensaum

1 Boesen: »Nomadische Lokalitäten«, S. 30.

2 Boesen: »Nomadische Lokalitäten«, S. 30.

3 Toral-Niehoff: »Der Nomade«, S. 84.

siedelnde Bevölkerung regelmäßig in Angst und Schrecken. Berittene Steppenvölker gehörten seit jeher zum Alptraum sesshafter Bauern«. <sup>4</sup> Die Fokussierung auf die territoriale Ungebundenheit übersieht zudem allzu leicht eine andere Art der Verortung und Hierarchisierung: Zwar besitzt die nomadische Raumordnung keine geographisch-physische Verankerung, jedoch eine »dauerhafte Konfiguration, an die multiple Identitäts- und Differenzenerfahrungen geknüpft sind«. <sup>5</sup> Statt einer territorialen Ordnung bestehen genealogische Prinzipien, die in der mobilen Nomadengesellschaft besondere Bedeutung besitzen. Es sind »rigide Grenzen« einer sozialen Ordnung, die ausschließlich in der Wüste bzw. an ihren Rändern entstand: <sup>6</sup> Der Nomade »bewegt sich in einer segmentierten, tribal organisierten Gesellschaft mit einem festen Normensystem. Er ist insofern nicht ›freier‹ als ein Sesshafter, seine Bewegungsfreiheit als Individuum ist wie beim Sesshaften eingeschränkt.« Außerdem sind den Nomaden durchaus territoriale Grenzen bekannt, die lediglich von denen Sesshafter abweichen.

Sie sind nie linear, umfassen oft riesige Gebiete und markieren keine exklusiven Gebietsansprüche, da sich die Territorien unterschiedlicher Gruppen zum Teil überschneiden. Nomaden leben in fest umrissenen Weidegebieten, die bestimmten Clans zugeordnet sind, gleiches gilt für Wasserstellen und Wanderrouten. An den Rändern überlappen sich die Räume mit denen anderer Nomaden, oft werden Nutzungsrechte außerdem geteilt. Versuche, diese Stammesterritorien zu kartographieren, scheitern immer wieder an der Unbestimmtheit ihrer Grenzen. Diese mobilen Grenzen können entweder durch andere Nomadengruppen verletzt werden, was unweigerlich zum bewaffneten Konflikt führt, oder durch Sesshafte, wenn diese ihre anders konzipierten Grenzen mitten durch nomadisches Gebiet führen. Daß auch Nomaden räumliche Ordnungen mit entsprechenden Grenzen ausbilden, wird von Sesshaften nur selten wahrgenommen. <sup>7</sup>

4 Toral-Niehoff: »Der Nomade«, S. 82.

5 Boesen: »Nomadische Lokalitäten«, S. 28.

6 Vgl. Al-Wardi: *Soziologie des Nomadentums*, S. 38.

7 Toral-Niehoff: »Der Nomade«, S. 86f.

In gewisser Weise können Nomaden sogar als besonders immobil bezeichnet werden. Sie ziehen nicht ihren Neigungen und Launen entsprechend, sondern nur dann weiter, wenn sie Nahrung finden müssen; ihre Wanderungen sind der reinen Notwendigkeit, dem Überleben geschuldet.<sup>8</sup> »Es wäre daher falsch, den Nomaden durch Bewegung zu charakterisieren.«<sup>9</sup> Ein Nomade folgt eher der Bewegung des Bodens, der Deterritorialisierung der Erde, je nachdem, wo und wie »der Wald zurückweicht und Steppe und Wüste sich ausbreiten.«<sup>10</sup> »[S]o long as that territory provides him with the necessities of life he very rarely leaves it.«<sup>11</sup>

Nun sind in den Ortschaften rund um die Sierra de Gredos wohl Zeltlager aufgeschlagen; und viele der Protagonisten in Handkes Erzählungen sind, wie gesehen, selten dauerhaft an einem Ort anwesend, so dass ihnen Ulrike Weymann zugesteht, sie würden »sich nomadisierend und vagabundisierend Grenzerfahrungen der Welt«<sup>12</sup> aussetzen; aber fern jeglicher Wüste, tribal organisierter Weidegebiete und von Überlebensnot sind die freiwilligen Zelt-Bewohner immer noch Sesshafte, die lediglich ihre Häuser aufgegeben und gegen mobilere Überdachungen eingetauscht, sich im Provisorischen eingerichtet haben. Sie, Don Juan, die nomadisierenden Freunde des Erzählers in der Niemandsbucht und insbesondere die Neusiedler von Hondareda sind so wenig Nomaden im herkömmlichen Sinn, wie die als »Vagabundin« bezeichnete Bankerin eine Vagabundin ist.

Historisch gesehen ist die Vagabundin bzw. der Vagabund in der Ordnung des Sozialen ganz unten, auf einer Ebene mit Bettlern und Landstreichern: Überflüssige in einer vorindustriellen Ökonomie. Als Gegenbegriff zum Untertanen war der Vagabund das Negative, »einer, der nicht ist, wo er hingehört: bei der Arbeit, so er arbeiten konnte, und in seiner Heimatgemeinde, so er als arbeitsunfähiger Armer zu versorgen war«.<sup>13</sup> Als »arbeitsscheuer

8 Vgl. dazu auch Gebhardt/Hitzler/Schnettler: »Unterwegs-Sein – zur Einleitung«, S. 11.

9 Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 524.

10 Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 525.

11 Heape: *Emigration, migration and nomadism*, S. 321.

12 Weymann: »Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos«, S. 228.

13 Oberhuber: »Der Vagabund«, S. 62.

Nichtseßhafter« wurde der Vagabund spätestens von den Nationalsozialisten zum »Schädling für Volkswirtschaft und Volksgesundheit« erklärt.<sup>14</sup> Ihm wird bis heute nirgends erlaubt »to put up a tent«.<sup>15</sup> Somit passt der Begriff »Vagabundin« nicht auf die global mobile Finanzweltmeisterin. Es sei denn, man versteht »Vagabundin« und »Nomade« als Metaphern, die sich spätestens seit dem Erscheinen der beiden Bände zu »Kapitalismus und Schizophrenie« von Gilles Deleuze und Félix Guattari (1972<sup>16</sup> und 1980<sup>17</sup>) zur Beschreibung zeitgenössischer Existenzweisen nicht nur in den Geistes- und Kulturwissenschaften durchgesetzt haben.<sup>18</sup>

›Reales‹ Nomadentum wird dabei je nach Intention ignoriert bzw. spezifisch umgedeutet und positiv attribuiert. »In einer verqueren Vereinnahmung«, schreibt Sabine Boomers, »werden Attribute wie Flexibilität, Mobilität oder Grenzüberschreitung auf nomadische Lebensformen projiziert, um eine positiv gewendete Existenz der ›Wurzellosigkeit‹ und Offenheit zum Ausdruck zu bringen oder auch zu propagieren.«<sup>19</sup> Als nomadisch gilt dadurch inzwischen jegliche mobile Lebensweise, und zwar unabhängig von ihrer wirtschaftlichen Grundlage: »die Flüchtlinge aus Not, die Globetrotter aus Lust und die Jet-Setter einer globalisierten Kultur und Ökonomie«.<sup>20</sup> Egal aus welchen Gründen die Mobilität jeweils motiviert ist: Mobilität ist nomadisch. Darüber hinaus wird den postmodernen Nomaden und Vagabunden einer globalisierten Welt zugetraut, als flexible, ortlose, dezentral und weltumfas-

14 Oberhuber: »Der Vagabund«, S. 74.

15 Bauman: *Globalization*, S. 87.

16 Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 177–351.

17 Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, v.a. S. 39–42 und das Kapitel 12, S. 481–585.

18 Vgl. jedoch beispielsweise auch schon Marshall McLuhans Anfang der 1960er Jahre ausgedruckte Behauptung, dass die Menschen heute »psychisch und sozial wieder zum Nomadenleben zurückgekehrt« seien (McLuhan: *Die magischen Kanäle*, S. 517). Zur positiven Umwertung des Vagabunden bereits in der Literatur der Romantik und der auch in ihr schon »bis zum Reißen gespannte[n] Dialektik der Vagabundenfigur« vgl. Brittnacher/Klaue: »Perspektiven einer Poetik der Vagabondage«, S. 4.

19 Boomers: »It's a No-mad Nomad World«, S. 52.

20 Toral-Niehoff: »Der Nomade«, S. 81.

send auftauchende Grenzüberschreiter bzw. -verletzer politisch subversives Potential zu entwickeln, indem sie immer wieder Grenzen ziehende Ordnungsmächte zu negieren und die Taktiken und Techniken der (nationalstaatlichen) Überwachung »für einen entscheidenden Moment außer Kraft zu setzen vermögen«. <sup>21</sup> Steht das Nomadische also für die Entgrenzung, Deterritorialisierung und Wurzellosigkeit der (Post-)Moderne selbst, so soll es zugleich die Subversion staatlicher Ordnungstätigkeit, globaler kapitalistischer Zwänge und institutioneller Praktiken des Feststellens und Festsetzens markieren. »Eine nomadische Lebensweise wendet sich tendenziell gegen die räumliche Ordnung moderner Staaten, gegen die Disziplinarpraktiken im Inneren, von der Schul- bis zur Wehrpflicht, gegen die Erfordernisse einer staatlichen Steuerpolitik und modernen Ökonomie, gegen staatsbürgerliche Loyalitäten und schließlich auch gegen das staatliche Gewaltmonopol.« <sup>22</sup> Als »emanzipatorisches Symbol für die Überschreitung nationaler, ethischer und kultureller Identitätsgrenzen, als entsicherte – elitiäre oder pauperisierte – Existenzweise unter dem Diktat einer neoliberalen Ökonomie, als Signal für die Wiederkehr vagabundierender Gewalt nach dem Zerfall nationaler und internationaler Regimes« bricht, so schreibt Isabel Toral-Niehoff, das Nomadische »aus allen Fugen der Postmoderne hervor«. <sup>23</sup>

Eine so verstandene Metaphorisierung birgt allerdings Probleme: Es besteht die Gefahr, dass die Figur des Nomaden in ihrer postmodernen Variante ästhetisiert, als frei von jeglicher Macht und Bemächtigung utopisiert und dass »nomadischen« (Alltags-)Handlungen vorschnell Subversivität attestiert wird. Inwiefern nomadisch verstreute Praktiken im Sinne Michel de Certeaus gegenüber den Unterwerfungs- und Kontrolltechniken der »Bio-Macht« <sup>24</sup> tatsächlich eine Antidisziplin zu bilden imstande sind, <sup>25</sup> ist strittig; schließlich scheint das als subversiv und als Anti-Ideologie verstandene Nomadentum ja auch und gerade den

21 Kaufmann/Bröckling/Horn: »Einleitung«, S. 8.

22 Toral-Niehoff: »Der Nomade«, S. 90.

23 Toral-Niehoff: »Der Nomade«, S. 96f.

24 Zu dieser Begrifflichkeit vgl. Foucault: *Der Wille zum Wissen*, S. 135; und Foucault: *In Verteidigung der Gesellschaft*, S. 282–311.

25 Vgl. Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 16, S. 31 und S. 110.

systemkonformen flexiblen Manager zu charakterisieren, worin nicht zuletzt Slavoj Žižeks Kritik an dieser Metaphorisierung besteht.<sup>26</sup> Wenn etwa Alexander Bard und Jan Soderqvist in *Netocracy. The New Power Elite and Life After Capitalism* (2002) lokale Gruppen einer neuen Informationselite als sich ständig neu erfindende, in neue Rollen schlüpfende, nicht entfremdete Nomaden bezeichnen und behaupten, dass die Elite von heute, die Netokraten, »den Traum der Randfiguren und Außenseiter in Philosophie und Kunst von gestern« verwirklichen, dann fragt sich Žižek, ob sich die beiden Autoren »der ultimativen Ironie« ihres Begriffs nomadischer Subjekte und nomadischen, vom traditionellen, hierarchischen Denken unterschiedenen Denkens bewusst seien, und schließt mit dem pauschalen Urteil: Das »Denken von Foucault, Deleuze und Guattari, den ultimativen Philosophen des Widerstands, der randständigen, vom hegemonalen Netzwerk der Macht unterdrückten Positionen, ist in Wirklichkeit die Ideologie der neuen herrschenden Klasse.«<sup>27</sup> Für Uwe Lindemann ist der Begriff des Nomaden damit und dadurch längst »zur leeren Worthülse« geworden.<sup>28</sup>

Man muss Žižeks vernichtende Bewertung Foucaults, Deleuzes und Guattaris, die sich jedoch vor allem aus deren Kritik an Lacans »imperialen Diskurs«<sup>29</sup> und an den kapitalistisch-axiomatischen »perversen Operationen«<sup>30</sup> der Psychoanalyse ergeben haben dürfte, nicht teilen – sie übersieht jedenfalls die in *Anti-Ödipus* getroffene Unterscheidung zwischen relativer und absoluter Grenze: So sehr sich Kapitalismus und die von Deleuze und Guattari ausgearbeitete Nomadologie auf der Ebene der Deterritorialisierung ähneln mögen, so sehr besteht für Deleuze und Guattari zwischen Kapitalismus und ihrer Nomadologie eine »fundamentale Feindschaft«<sup>31</sup> auf der Ebene der Reterritorialisierung. Da der Kapitalismus als Ideologie der neuen herrschenden

26 Vgl. Žižek: *Die politische Suspension des Ethischen*, S. 127–155.

27 Žižek: *Die politische Suspension des Ethischen*, S. 141.

28 Lindemann: »Das Ende der jüngsten Steinzeit«, S. 228.

29 Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 314.

30 Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 397.

31 Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 328.

Klasse, der »vielfliegenden business class-Nomaden«<sup>32</sup>, nur unter den Bedingungen funktioniere, »daß er eigene Grenzen setzt, die er fortschreitend reproduziert«<sup>33</sup>, kann der ausschließlich deterritorialisierende Schizo-Nomade »nicht die Identität des Kapitalismus« sein, sondern nur »seine Differenz«.<sup>34</sup>

Doch mit Žižek unter anderen ist der Hinweis auf eine wichtige Unterscheidung aufzunehmen und damit ein weiteres Problem der Metaphorisierung in den Blick zu drehen: die Tatsache, dass in der gegenwärtigen Konjunktur des Nomaden als »Signatur«<sup>35</sup> der Postmoderne ein entscheidender Unterschied kassiert wird, der hinsichtlich (globaler) Mobilität jedoch unbedingt zu berücksichtigen wäre, nämlich der Unterschied zwischen der Mobilität der Reichen und der Mobilität der Armen. Besonders Zygmunt Bauman hat nachdrücklich Kritik an der Vermischung zweier miteinander unvereinbarer Weisen der Erfahrung, der Lebenswelten von gezwungen Mobilien – Nomaden, Migranten, Exilanten, Flüchtlingen – und eher freiwillig Mobilien – »Novo«-Nomaden, Touristen, Globetrottern, Managern, Akademikern – geübt.<sup>36</sup> »All people may now be wanderers [...] – but there is an abyss hard to bridge between experiences likely to emerge, respectively, at the top and at the bottom of the freedom scale. The fashionable term ›nomads‹, applied indiscriminately to all contemporaries of the postmodern era, is grossly misleading, as it glosses over the profound differences which separate the two types of experience«.<sup>37</sup>

Mit dieser Kritik sind auch Handkes Ortschriften zu konfrontieren: Ignorieren sie beim Komponieren von Entortungshymnen nicht eine krass gegensätzliche, mit einer euphorischen Sicht unvereinbare Erfahrung von Mobilität und Ortslosigkeit?

In Handkes Büchern unterscheiden sich die beiden Seiten des Doubles hinsichtlich ihres Reichtums kaum voneinander. Die

32 Kittler: »Von Staaten und ihren Terroristen«, S. 46.

33 Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 316.

34 Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 317.

35 Lützeler: »Nomadentum und Arbeitslosigkeit«, S. 913.

36 Wobei allerdings auch über die Freiwilligkeit der Mobilität beispielsweise des global mobilen Managers gestritten werden kann; vgl. z. B. Klemm/Popp: »Nomaden wider Willen«, S. 126–139.

37 Bauman: *Globalization*, S. 87.

Protagonisten, egal ob eher immobil an einem Ort bleibend oder eher global mobil, befinden sich größtenteils »at the top of the freedom scale«. Die Mobilien und die Immobilien sind hier nicht aus Überlebensgründen mobil beziehungsweise immobil und somit eher – um in der Terminologie Baumans zu bleiben – Touristen als Vagabunden zuzurechnen,<sup>38</sup> sind Besserverdienende und weder Prekariats-Nomaden noch an peripheren Orten vergessene Globalisierungsverlierer. Gerade die Bankerin und die in feinste Tücher gekleideten Luxus-Geschöpfe Hondaredas, die international unbegrenzten Kredit bei den Banken genießen (Bv 553ff), sind alles andere als elende Entwurzelte. Sie gehen frei vom Bann der obdachlosen Wanderschaft und der atemlosen Flucht, kennen kaum »die qualvollen Formen des Unterwegsseins«<sup>39</sup>.

Vor allem aber scheinen sie auch nicht die qualvollen Formen der Staatenlosigkeit zu kennen. Ihnen ist Entwurzelung und Heimatlosigkeit bekanntlich nur recht. Sie weigern sich, einem festen Territorium anzugehören, wollen dauerhaft Fremde bleiben. Es freut sie beispielsweise, dass die Hondareda-Senke weder das Land ihrer Väter ist noch für sie eine Heimat bedeutet. (Bv 565) Hondareda soll eine »auf Dauer gedachte und beraumte Fremde« sein, die sie nie umdeuten oder umpolen möchten »in etwas anderes als das, was sie grundsätzlich sei und bleiben solle: die Fremde«. (Bv 566) Sie wollen nichts voneinander wissen, was sie in irgendeiner Weise festlegt, mit einer Vorgeschichte ausstattet, »keinen Namen, keine Familie, kein Vorleben, keine Lieben, keine Mutter- oder Vatersprache, kein Herkunftsland, keinen Zielort« (Bv 544), und »sehen sich als Leute ohne Land«, als »Staatenlose«, sind gar »stolz auf ihre Land- und Staatenlosigkeit«. (Bv 566)

Diese Staatenlosigkeit wird man aber wohl nur als eine »so-genannte« ansehen können, zumindest wenn man sie mit der »neuesten Menschengruppe der neueren Geschichte«, den Staatenlosen in der Realität, den rechtlosen Apatriden vergleicht. Diese wurden von Hannah Arendt als »lebende Leichname« bezeichnet, deren einzige »patria« die Internierungslager

<sup>38</sup> Vgl. Bauman: *Globalization*, das Kapitel »Tourists and Vagabonds«, S. 77–102.

<sup>39</sup> Ransmayr: *Geständnisse eines Touristen*, S. 85.



sind.<sup>40</sup> Als Ausgebürgerte, Vertriebene oder im wahrsten Sinn des Wortes Staatenlose, insofern ihr Staat zu existieren aufgehört hat, ohne Staatsangehörigkeit und folglich ohne jegliche Rechte, die Staaten ihren Bürgern zugestehen, insbesondere Menschenrechte, können Apatriden schwerlich auf den Gedanken kommen, stolz auf ihre Staatenlosigkeit zu sein. Die auf Dauer gestellte Fremde ist ihnen eher der auf Dauer gestellte Schrecken, in dem ausschließlich ihr »Vorleben« einen Zufluchtsort bietet, der den Schrecken zu ertragen hilft. Geschichte und Erinnerung, gerade aber auch die »Mutter- oder Vatersprache«, wovon die Hondaredos nichts mehr wissen wollen, werden Apatriden zur Ersatzheimat.<sup>41</sup> Wie wichtig das Herkunftsland für Staatenlose im Gegensatz zu Handkes kosmopolitischen MächtegerNSTaatenlosen ist, so dass die verlorene Heimat oftmals zum utopischen Land wird, beschreibt eindringlich der unfreiwillig zum Staatenlosen gewordene »einstige Kosmopolit« Stefan Zweig in seinem Buch *Die Welt von Gestern*, in dem es unter anderem heißt:

Aber schließlich benötigt man doch – wann wußte ich es besser als heute, da mein Wandern durch die Welt kein freiwilliges mehr ist, sondern ein Gejagtsein? – einen stabilen Punkt, von dem man aus wandert, und zu dem man immer wieder zurückkehrt. [...] Es hat mir nicht geholfen, daß ich fast durch ein halbes Jahrhundert mein Herz erzogen, weltbürgerlich als das eines ›citoyen du monde‹ zu schlagen. Nein, am Tage, da ich meinen Paß verlor, entdeckte ich mit achtundfünfzig Jahren, daß man mit seiner Heimat mehr verliert als einen Fleck umgrenzter Erde.<sup>42</sup>

Tausende gejagter Staatenloser leben nicht zuletzt in den Lagern nahe der Stacheldräfte Ceutas. Nicht nur diese Drähte weisen darauf hin, dass Mobilität, die »neue Meistererzählung«<sup>43</sup>, für viele

<sup>40</sup> Vgl. das Kapitel »Die Nation der Minderheiten und das Volk der Staatenlosen« in Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, S. 578, S. 614 und S. 594.

<sup>41</sup> Vgl. dazu u. a. Derrida: *Von der Gastfreundschaft*, S. 67: »Allen ›displaced persons‹, Exilierten, Deportierten, Vertriebenen, Entwurzelten, Nomaden sind zwei Seufzer, zwei wehmütige Erinnerungen gemeinsam: ihre Toten und ihre Sprache.«

<sup>42</sup> Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 189 und S. 466.

<sup>43</sup> Boomers: »It's a No-mad Nomad World«, S. 60.

Menschen meist »streng geregelt, wenn nicht gar verhindert«<sup>44</sup> wird. Spricht die Darstellung des Zusammenlebens der grenzenlos mobilen, internationalen Bewohnerschaft Hondaredas ›realem‹ Nomaden-, Flüchtlings- und Staatenlosendasein folglich nicht schierem Hohn? Verrät sich Handke nicht letztlich doch als verantwortungsloser, idyllisierender, wohlhabender Schriftsteller aus der EU, der mit Hondareda einen Ort harmonischen, friedlichen, inter- beziehungsweise transkulturellen Zusammenlebens kosmopolitischer Wohlhabender aus der ganzen Welt imaginiert, während er bei seiner Erzählung des Ortes Ceuta das grauenhafte, entbehrungs- und konfliktreiche, gewalttätige Zusammenleben ganz realer Staatenloser kaum erwähnt? Zeichnet sich Handkes Arbeit am Ort Hondareda nicht in erster Linie durch eine elitäre »cultural hybridisation of the globals« aus, die das »cultural disempowerment of the locals« vergisst?<sup>45</sup> Feiern nicht, so wie einst, in Hondareda »die Reichen und Freien mit klarem Blick für die globale Welt, aber blind für die Armen und Sklaven ganz in der Nähe ihre eigene egalitäre Verfassung«, wie Michel Serres angesichts der heutigen »Hölle«, des »universellen Elends« der von den reichen Globalen, den »neuen Kapitalisten« aus den neuen Netzwerken ausgeschlossenen Hungernden, Freiheit, Zeit, Zukunft, Wissen, Arbeit und Selbstrepräsentation Entbehrenden schreibt?<sup>46</sup>

Im ersten Teil des Buchs wurde die Frage nach der verstörenden Diskrepanz zwischen dem literarischen Ceuta Handkes und seinem Pendant in der realen Welt gestellt. Sie wurde als einem Programm verpflichtet erklärt, das mit anderen Topographien spezifisch literarische Geschichten des Friedens fälschen möchte, jedoch stets nur für kürzere Episoden umgesetzt werden kann und alles andere als konfliktfrei ist. Hier im zweiten Teil bezieht sich eine der Fragen auf die Diskrepanz zwischen der (dargestellten) literarischen Enklave Hondareda und einer (nicht dargestellten) realen En- oder Exklave wie Ceuta. Im Rahmen dieses im ersten Teil dargelegten literarischen, stets kippenden

44 Bhatti: »Ethik und Globalisierung«, S. 105.

45 Bauman: *Globalization*, S. 100.

46 Serres: *Atlas*, S. 128.

Friedensprogramms kann auch die auf zehn Kapitel verteilte Hondareda-Episode des *Bildverlusts* gelesen werden. Wo aber kippt die idyllische, postmoderne Diaspora-Version eines transnationalen, hybriden, glücklichen Zusammenlebens? Gibt es auch in Hondareda Konflikte?

## 2. Hondareda: zwischen Idylle und Kriegsschauplatz

Peter Handkes Ortsschriften beschreiben seit *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) unter anderem Veränderungen überkommener räumlicher Ordnungen, Orientierungsverluste, Wandlungen von Lebenswelten, Formen von Internationalität und Hybridität, Versuche des Zusammenlebens von Fremden. Da es Handke jedoch nie darum geht, etwas zu erzählen, was sich auch und vor allem besser außerhalb der in einem Handkeschen Sinn verstandenen Literatur – als freiestes aller Länder – aufschreiben lässt, eine ›engagierte‹ Literatur zu verfassen, reale Topographien wiederzugeben, sondern etwas zu machen, »wo Leute und Raum zusammengehören (= Utopie)«<sup>47</sup>, hat man es bei ihm immer mit anderen, fiktionalen Topographien zu tun, mit Ortsschriften, die meistens weniger im Bereich des konfliktreichen Realistischen als eher auf dem Feld des konfliktfreien Utopischen spielen.<sup>48</sup> Das hat auch mit Handkes in Kapitel V 3. des ersten Teils dargestellten Selbstbestimmungsversuchen zu tun, mit seinem Wunsch, sich jeglicher vorgegebenen, dauerhaften, unflexiblen Verortung zu entziehen, mit seinem Kampf gegen ›reale‹ Topographien, die Macht und Kontrolle steigern und »für jede Form der Geopolitik interessant«<sup>49</sup> sind. Leute und Raum gehören seit *Mein Jahr in der Niemandsbucht* jedoch ganz unterschiedlich und vor allem, wie in Kapitel II dieses zweiten Teils gezeigt, auch nicht völlig konfliktlos zusammen. Zwar sind die Orte einander sehr ähnlich, beinahe uniform, und vor allem mit Verdrängungen des Lokalen

47 Handke: *Gestern unterwegs*, S. 398.

48 Vgl. zum Thema Utopie in Handkes Literatur u. a. Kniesche: »Utopie und Schreiben zu Zeiten der Postmoderne« und Tabah: »Von der ›Stunde der wahren Empfindung‹ (1975) zum ›Jahr in der Niemandsbucht‹ (1994)«.

49 Böhme: »Einleitung«, S. XX.

durch das Globale konfrontiert, wobei es eine Art ›re-entry‹ des Lokalen in das sich gerade etablierte oder etablierende Globale zu verzeichnen gibt. Doch während in der Niemandsbucht oder in Polvereda, einem ewigen Kriegsschauplatz (Bv 327), immerhin ein paar Alteingesessene leben, die eine längere Beziehung zu dem Ort, an dem sie leben, aufbauen konnten, leben in der Flusshafenstadt ausschließlich aus verschiedenen Weltgegenden kurzfristig Zugezogene, und zu Taxham gehört letztlich niemand mehr. An manchen Orten, wie etwa in Santa Fe oder in Nuevo Bazar, gestaltet sich das Zusammenleben zwischen den einzelnen Bevölkerungsgruppen aus verschiedenen Kulturen äußerst konfliktreich, es wird von Abgrenzungen und Aggressionen bis hin zur offenen Eskalation, zu Mord und Totschlag bestimmt.

Den Unterschied bei all diesen Orten macht Hondareda.<sup>50</sup> Nur in Hondareda scheinen Leute und Raum in einer neuen Einheit zusammenzugehören. Den zwar geflüchteten, aber dennoch wohlhabenden, aus Asien, Afrika und Lateinamerika eingewanderten Hondaredos ist es gelungen, einen Nicht-Ort so zu bewohnen und zu bearbeiten, dass neue Verbindungen und Stabilitäten entstanden sind und eine Art nachnationaler, transkultureller Ort geschaffen wurde, an dem sie – ganz im Sinne de Certeaus – ihre sozialen, durch globale Umstrukturierungen beschädigten Beziehungen reparieren können.<sup>51</sup> Der Konstruktionsversuch eines möglichst idealen, heutigen, friedlichen, hybriden Zusammenlebens scheint an dieser Stelle geglückt, der Alltag der Hondaredos gestaltet sich, obwohl jeder Einwohner eine Geschichte und Traditionen mit sich führt, die ihn von den anderen beträchtlich unterscheiden dürften, utopiehaft konfliktlos.

Auf das Utopische verweist dabei allein schon das Enklavenhafte. Mit ihrer Topographie betont gerade die Enklave – auch üblicherweise – eine »Gegenbildlichkeit zur historischen Realität.«<sup>52</sup> Wie ein klassischer utopischer Staat befindet sich die Enklave Hondareda gleichsam »unter einer Luftglasglocke« (Bv 596). Sie ist, als Gegenwelt in sich abgeschlossen, isoliert und ohne

50 Vgl. hierzu auch Himmelbauer: *Im Zwischenreich der Erzählung*.

51 Vgl. Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 31.

52 Müller: *Gegenwelten*, S. 10.

jegliche Aktivität nach außen, der Heldin des *Bildverlusts* ein bisher unbekannter Ort, von dessen Existenz sie nur durch Zufall erfährt. Der Ort ist überschaubar, von reduzierter Komplexität, die Bewohner sind ohne individuelle Zeichnung.<sup>53</sup> Weniger utopisch als vielmehr idyllisch sind dann weitere Merkmale der Enklave, wie zum Beispiel der Einklang der Behausungen und des Lebens der Einwohner mit der Natur oder das Fehlen einer ausgebildeten Ökonomie, einer zentralen sozialen und staatlichen Organisation des Zusammenlebens, schriftlich fixierter Gesetze. Dass stattdessen ein nicht-kodifiziertes Gesetz der Gastfreundschaft existiert, das weitere Gesetze überflüssig zu machen scheint, ist ebenfalls der »Logik der Enklave« zuzurechnen; denn – so Derrida – in die Enklave ist die Logik der Gastfreundschaft, »die Logik der erwiderten Einladung«<sup>54</sup> eingeschrieben, da nur »ein ortloser Ort«, an dem Leute wohnen, die die Erfahrung des Unbehaustseins auf sich genommen haben, sich der unbedingten Gastfreundschaft öffnen könne.<sup>55</sup> Erst in der Abgeschlossenheit der Enklave – und man könnte mit Foucault vielleicht hinzusetzen: außerhalb der Normalisierungs- und Disziplinierungsprozesse der überkommenen nationalstaatlichen Gesellschaften –, in dieser sich gegenseitig auf einer gewissen Distanz haltenden permanenten Fremde, in der niemand ein Eigentum beansprucht, kann »eine der Norm entgegengesetzte, bewußt utopisch verstandene alternative Lebensform«<sup>56</sup> aufblitzen, wird es den Protagonisten möglich, unbedingte Gastfreundschaft zu praktizieren und »herrschaftsfrei« mit Formen zu experimentieren, die ein »idiorrhhythmisches« Zusammenleben von Menschen aus verschiedenen Kulturen gestalten und neue Verortungen im Ortslosen ermöglichen könnten. Eine besondere Wichtigkeit kommt dabei der Entwicklung eines gleichsam nach-identitären (Lebens-)Stils zu, der ganz auf die Gegenwart ausgerichteten umfassenden Übung des Gewinnens einer Fassung, die nicht zielgerichtet, außerhalb von Normen, offen und flexibel sein soll.

53 Vgl. zu diesen »typischen« Utopie-Charakteristika: Müller: *Gegenwelten*, v. a. S. 10, S. 11 und S. 18.

54 Derrida: *Von der Gastfreundschaft*, S. 143.

55 Derrida: *Von der Gastfreundschaft*, S. 131.

56 Turner: *Das Ritual*, S. 96.

Das sind keine Übungen von Nomaden, Vagabunden oder Staatenlosen. Die Hondaredos – und auch die meisten anderen Protagonisten der Bücher Handkes – kommen wohl besser in den Blick, wenn man sie als »Kosmopoliten« bezeichnet,<sup>57</sup> Staatenlose einer nicht-staatlichen Weltgesellschaft. Kosmopoliten, so Julia Kristeva, sind »Fremde«, »Waghalsige«<sup>58</sup>, die quer zu politischen Gemeinschaften Bündnisse herstellen, die ihren Ursprung – Familie, Blut, Boden – aufgegeben haben, denen eine Verwurzelung über Territorium, Genealogie oder Traditionen weder möglich noch wünschenswert ist, die allen überkommenen, für Ideologien höchst anfälligen Verortungen eine Absage erteilen und Fremde bleiben wollen. Trotz ihrer weggebrochenen Herkunftstopographien entstehen bei ihnen keine negativ empfundenen Fremdheiten, Orientierungsschwierigkeiten oder Identitätskrisen. Sie formieren eine Kultur jenseits des Gegensatzes von Eigenkultur und Fremdkultur, beziehungsweise gibt es – wie in Hondareda – gar keine Eigenkultur mehr, sondern nur noch die »paradoxe Gemeinschaft«<sup>59</sup> einer Fremdkultur in Permanenz, in der jeder dem anderen fremd ist und fremd bleibt, wodurch sich folglich auch keine gruppenbildenden, andere ausschließenden Ideologien bilden können.

Kristeva beschreibt den Kosmopoliten als jemanden, der »im Dunkel seiner Heimatlosigkeit einen pulverisierten Ursprung« verbirgt. »Er trocknet im Nu die Tränen des Exils und wandelt – von Exil zu Exil, ohne irgendeine Fixierung – in Spiel um, was für die einen ein Unglück und für die anderen eine unantastbare Leere ist.«<sup>60</sup> Weiter schreibt sie:

Den *happy few* oder den Künstlern kann eine solche Fremdheit zweifellos zur Lebensart werden. Und den anderen? Ich stelle mir den Moment vor, an dem es uns gelingt, uns als unwesentlich, als einfache Passanten zu betrachten und wir von der Vergangenheit nur das Spielerische zurückbehalten ... Eine seltsame Art, glücklich zu sein, uns unwägbare, ätherisch zu fühlen, so leicht, daß ein Nichts genügt, uns in die Lüfte zu heben ...

57 Vgl. dazu u. a. Höller: »Geschichtsbewusster Kosmopolitismus«, S. 51–66.

58 Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, S. 39.

59 Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, S. 213.

60 Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, S. 47.

Kann diese Vorstellung nur Utopie sein, ein bloßes »Zaubermärchen eines Augenblicks«<sup>61</sup>, das außerhalb Hondaredas »nur noch als Stoff zum Lachen und also als Lach-Ware dienen konnte« (Bv 618), oder ist mit ihr zumindest die Erzählung eines »Märchen[s] für immer« möglich?<sup>62</sup>

Aus dem ersten Teil ist bekannt, wie stark Handkes Literatur vom Krieg gezeichnet ist, dass in ihr nichts dauerhaft konfliktlos oder friedlich bleibt und dass »in der jetzigen Epoche« (Bv 107), in der die Geschichte des Bildverlusts spielt, ein grausamerer und gnadenloserer Krieg herrscht als je zuvor.<sup>63</sup> Auch die Sierra de Gredos, die der Bankkauffrau oft »ein der Geschichte und der Jetztzeit zum Trotz unverwütlisches, wenn vielleicht keine ganze, so doch eine halbe Ewigkeit versprechendes Erdenleben« (Bv 369) zu ermöglichen scheint, schlägt »noch ein jedesmal [...] in eine feindselige, ja tödliche Sphäre« um; und Hondareda ist Teil der »jäh umspringende[n] Welt«. (Bv 370) Die Vernichtung droht hier von außen. Der Gegner ist die vom Berichterstatter vertretene vereinte, »gesamte[ ] zivilisierte[ ]« (Bv 427), die »heutige, nun schon weit ins einundzwanzigste Jahrhundert vorgedrungene Welt« (Bv 475), für die Hondareda ein barbarischer Rückfall in die längst überwunden geglaubte »Längstvergangenheit« ist, einen »Atavismus eines Atavismus« (Bv 527) darstellt.

Schon Pedrada machte auf die Heldin des *Bildverlusts* einen extrem gefährdeten Eindruck, »als werde die ganze Zelt- oder Jurtenstadt in ziemlich naher Zukunft, samt den alten Dorfsteinbauten, [...] von der Erdoberfläche verschwunden sein«. (Bv 492f.) Diese Sorge hegt sie nicht von ungefähr: Die Bewohner Pedradas werden nämlich von Seiten der »Internationalität« verdächtigt, aufgrund ihrer so stark auf die lokale Nachbarschaft bezogenen Gesellschaftsordnung gegenüber den Lebensentwürfen außerhalb ihrer Grenzen intolerant sein zu müssen und folglich als »die Sphären jenseits der engen Regionsgrenzen« (Bv 481) bedrohend und gefährdend eingestuft. Die Freundlichkeit auch gegenüber dem Gast sei zwar vollkommen, aber letztlich

61 Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, S. 47.

62 Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, S. 47.

63 Vgl. Teil I, Kapitel V 1.

lediglich oberflächlich; über Gastfreundschaft hinaus würden die Einwohner an Auswärtigen, selbst wenn sie, wie der bereits bekannte Berichterstatter, »aus den Zentren des Planeten« (Bv 482) kamen, kein Interesse haben, ihnen pure Gleichgültigkeit zeigen. Und solche Gleichgültigkeit sogar gegen den Beobachter, »den Angehörigen der weiten Welt draußen«, mutet der Welt jenseits der Enklaven barbarisch an. Pedrada »wirkte als eine besonders brutale Aggression und machte aus den beobachteten Gemarken einen Schandfleck in dem sonst überall endlich den zeitgenössischen Kriterien genügenden Erdatlas«. (Bv 482) Diese »brutale Aggression« der Gleichgültigkeit zeigt sich dem Faktensammler überall, selbst an den Forellen, die, »wenn er in seinen Feldforschergummistiefeln den río Tormes abging, taten, als gebe es ihn nicht«. (Bv 483) Das auf den ersten Blick recht ideale Gleichgewicht im Zusammenleben der Enklavenbewohner reizt den Auswärtigen »mit wissenschaftlicher Ausbildung, Spezialgebiet Angst- und Schreckensforschung« (Bv 486), zu der Annahme, dass sie sich für etwas Besseres hielten und dem Rest der Welt überlegen dünkten. Ihr Verhalten wird als Widerstand interpretiert, den sie in ihrem eigenen Interesse schnellstmöglich aufgeben sollten.

Ja, wußten die Bewohner dieser Bergenklave, die alteingesessenen ebenso wie die Neusiedler, denn nicht, daß ihr fortgesetzter Widerstand – der jetzige gegen das Beobachten und (sachlich) Beobachtetwerden genauso wie jener seinerzeit gegen den leider notwendigen auswärtigen Waffeneinsatz – zwecklos war? Wieso begriffen sie nicht endlich, daß sie verloren hatten und, darüber hinaus, Verlorene waren, auf längst verlorenem Posten hier im nur noch scheinbar eigenen Land, das in Wahrheit keine helle Bergkuppe, sondern eine finstere Erdspalte war? Warum verhielt sich ein jeder, beschränkt auf den winzigen Winkel, welcher ihm hier gnädig gelassen worden war, ohne den geringsten Spielraum – statt dieser Tatsache endlich in das Auge zu blicken –, als bewege er sich in seinem, oder überhaupt in einem Reich? [...] Wie ahnungslos doch diese Tanzenden, in Wirklichkeit verachtet und verfemt von der gesamten aufgeklärt-modernen Zivilisation, waren – nicht bloß, als gehörten sie noch dazu und hätten ein Recht, sich zu vergnügen genauso wie wir Heutigen [...], sondern als seien sie, darüber hinaus, statt die Verfluchten und Verdammten der Erde, etwas wie eine Vorhut, eine Elite, die Auserwählten, das neue und einzige Salz



der Erde! [...] [Sie] hatten keine, nicht die geringste, nicht den Schatten einer Ahnung (nein, nicht ›Ahnung‹, sondern ›Erkenntnis‹), wie weg vom Fenster sie waren, wie ausgespielt und ausgetanzt sie hatten, wie das Szenario längst ohne sie ablief – wie es für immer, bis ans Ende der Zeiten, aus mit ihnen war – wie [...] all ihr Tun, ihr ganzes Leben und trotzig Weiterleben, und sogar ihr Sterben nichtig und inhaltlos geworden war und [...] ins Leere ging. (Bv 484f.)

Wenn Hondareda dann, zumindest nach Interpretation und Diagnose des von außen entsandten Beobachters, sich »noch um ein paar finstere Grade stärker [...] aus der Gegenwart verabschiedet« hat als Pedrada, muss die Verdammung des Ortes umso vernichtender ausfallen. Dem Spion sind die Bewohner Hondaredas »Sektierer« in einer grundverkehrten Welt, denen er voraussagt, dass sie der Zivilisation, für die er arbeitet, nicht entkommen werden. (Bv 543) Diese geht zum Angriff über und versucht, die Enklave wieder in die sie umgebende Welt zu integrieren. Der Berichterstatter: »Erst einmal haben wir die Hondareda-Enklave elektrifiziert, unterkabelt, mit Reflektoren umstellt und mit Bildgebungsapparaturen auf Schritt und Tritt, zehn- bis vierzehnmal häufiger als in Frankfurt, Paris, New York oder Hongkong die Verkehrsampeln, versehen«. (Bv 570) Das Problem ist allerdings, dass die Hondaredos auf die Bildschirme und ›Bildbeschüsse‹ von außen nicht reagieren; sie beachten sie schlichtweg nicht. Diese Nichtbeachtungen werden vom Beobachter als feindliche Haltung interpretiert, die Bewohner von Hondareda wie die von Pedrada als bedrohend und gefährlich eingestuft. »Ihre gefährliche Selbstverschränktheit: welch noch nie in der Geschichte stattgefundenen unerhörten Krieg führen sie bloß damit im Schilde? – denn es steht außer Zweifel, daß sie mit unsereinem auf dem Kriegsfuße sind.« (Bv 577)

Die Topographien Hondaredas erregen »weltweiten Anstoß« (Bv 644) und können von dem Beobachter für die Welt, der nur mit nicht-utopischen Topographien vertraut ist, nicht gelesen werden. Überhaupt ist das Nichtlesenkönnen der Enklave der Kern des »internationalen Hondareda-Problems« (Bv 611): Es fehlt an Schrift, an klaren »Deklarationen«, an Eindeutigkeiten; die Gesetze des Zusammenlebens sind nicht verschriftet, Hondareda hat sich auch nie selbst oder ›offiziell‹ zu einer eigenständigen

Enklave erklärt. Das Archiv »mit den Stapeln, Laden, Schränken voll mit Belegstücken, Dokumentsteinen, Dokumentpflanzen, ein einziger Gedächtnisraum dessen, was Hondareda gewesen sein würde« (Bv 678), lernt der Berichterstatter nicht kennen, da er zum einen nicht wiederholt genug hinschaut und zum anderen die Schwellen der Behausungen als feindselig interpretiert und dadurch nicht überschreitet. Durch die Unlesbarkeit und das Nicht-Wiederholt-Lesen werden die friedlichen, kein Eigentum und keinen Ort beanspruchenden Enklavenbewohner zu Feinden, sogar zu Todfeinden, die auf Dauer keine Chance gegen die aggressive Macht der Auftraggeber des internationalen Beobachters haben. (Bv 637) Ein Angriff auf die Enklave, die »aus der Welt geschafft werden muss« (Bv 644), eine »Intervention« steht bevor, so dass dann tatsächlich »Schluß mit dem Reden von einer anderen Weltordnung« (Bv 634) ist. Hondareda, diese Provinz einer Weltgesellschaft,<sup>64</sup> wird von der Erdoberfläche gefegt (Bv 646), »die jüngsten Landkarten erwähnen den Ort höchstens noch in Klammern«. (Bv 667)

### 3. Fehlende Dauer: die Fragilität der Verortungen

Die friedliche Diaspora-Version eines transnationalen, hybriden Zusammenlebens, der ideale Ort in Handkes Geopoetik, kippt also ebenfalls zu einem Kriegsschauplatz um, die Kosmopoliten werden – wie die Solitäre von Port Royal – vernichtet. Idiorhythmie bleibt auch hier Utopie, Phantasma.<sup>65</sup> Das Manöver der Serien von Tanks, Panzern und tieffliegenden Bombern, denen die Heldin des *Bildverlusts* bereits im Vorfeld der Sierra de Gredos begegnet,<sup>66</sup> war tatsächlich »untrennbar [...] vom Krieg« (Bv 226). Die Macht, die den Beobachter in die Enklave geschickt hat, die ortet und kartiert, sozusagen alles vom »Konjunktivischen zum Deklarativen veränder[n], Möglichkeiten in

64 Vgl. Beck: *Was ist Globalisierung?*, S. 189.

65 Vgl. Teil II, Kapitel II 3.

66 Vgl. Teil I, Kapitel III 1. e).

Einfachheiten überführt«<sup>67</sup>, weiß mit dem Nicht-Deklarierten, Nicht-Normierten der von Konjunktivischem und von Möglichkeiten geprägten Topographie-Ansätze Hondareda nicht umzugehen. Der Ort und seine Bewohner werden dadurch, in ihrer Unversteh- und Unkontrollierbarkeit, zur dunklen Bedrohung, die eliminiert werden muss. Hondareda wird geschleift, das kommunitaristische, konfliktlose globale Dorf zerstört, von der Landkarte getilgt, man könnte schreiben: die Globalisierungs-Vision einer »friedliche[n] Welt einer geeinten Menschheit« von ihrer antagonistischen Globalisierungs-Version, dem »Weltkrieg der Großraumordnungen«<sup>68</sup>, kassiert.

Mit Hondareda wird also kein Märchen für immer erzählt; Märchen gebe es heutzutage, wie es in der *morawischen Nacht* heißt, »bestenfalls in Bruchstücken, Märchen, die eine Sekunde dauern« (MN 368) – Kristevas »Zauber märchen eines Augenblicks«. Handkes Geopoetik des Friedens, verstanden als das »ironisch-spielerische Entwerfen« von Ortsschriften, die »durch die künstlerische Hervorbringung von Regionen mitsamt ihrem ästhetischen Eigenleben« »vor allem geopolitische Setzungen [...] unterlaufen«<sup>69</sup> sollen, gelingt stets nur episodisch. Auch die gelungensten Verortungsversuche im Ortslosen ermöglichen keine Dauer, nicht einmal die Bilder, von denen es hieß, dass sie unzerstörbar seien und nie verloren gehen würden.

Diese scheinbar sichersten Orte in Handkes Werk, an denen die Protagonisten »am Platz« sein konnten, gehen ebenfalls verloren. Der titelgebende Bildverlust (be-)trifft ausnahmslos alle, selbst die Heldin des *Bildverlusts*. Ihre individuellen Orts-Nachbilder werden von den »gemachten und gelenkten [...], serienmäßig fabrizierten, künstlichen Bildern« (Bv 743f.) zerstört, gehen in der permanenten Brandung der auf »vergessensintensive Serialität«<sup>70</sup> angelegten Bilderflut der Medien unter.

67 Stockhammer: »Verortung«, S. 338.

68 Werber: *Die Geopolitik der Literatur*, S. 36.

69 Marszałek/Sasse: »Geopoetiken«, S. 46f.

70 Schmidt: *Die Welten der Medien*, S. 68.

Angesichts der Vernichtung der Bilder und der Ausradierung Hondaredas kann man durchaus von Globalisierungskritik sprechen. Sie gilt einer einseitigen, hegemonialen, homogenisierenden Globalisierung, die nur bestimmte, vor allem ›westliche‹ Lebensformen gelten lässt und alles andere im Namen von Fortschritt und Zivilisation eliminiert. Dagegen wird jedoch nicht regionale Identität gesetzt; an keiner Stelle wird gegen Internationalität geschrieben oder für eine »nationale Tradition« plädiert, wie Franziska Schößler meint. Zwar wird wiederholt auf die Gefahr der Isolation von Orten, die nicht zur globalisierten Welt gehören, und auf die Ausgrenzung von Menschen, die nicht an der globalen Mobilität teilnehmen können, hingewiesen, und die Formen eines neuen Lebens in der Flusshafenstadt oder in Hondareda sehen oftmals nach einem einfachen, wenig ausdifferenzierten »back to the roots«, wie der Rückgriff auf archaische, vorgesellschaftliche Formen des Lebens und Handelns aus, die hinsichtlich ihrer lokalen Abgesondertheit viele andere mögliche Formen auszugrenzen scheinen.<sup>71</sup> Die Enklave Hondareda ist dennoch keine der von Stuart Hall beschriebenen »exclusivist and defensive enclaves«, in die sich diejenigen zurückziehen (können), die gegen Globalisierung auf Ethnizität und Nationalität setzen.<sup>72</sup> Handkes Literatur ist keine provinzialistische, partikularistische, die leidenschaftlich an einen Ort gebunden ist, die einen neuen Paganismus des Ortes, einen gefälligen und gefährlichen Kult der Ansässigkeit propagiert – es sei denn, eine Gegenstellung zur homogenisierenden Globalisierung, »der sich jedermann ohne Diskussion zu unterwerfen hat«, gelte bereits »als Archaismus, Rückständigkeit, Lokalität und Irrationalität«<sup>73</sup>.

Ihre Globalisierungsvision ist jedoch, wie womöglich jede Vorstellung von Kosmopolitismus, Transmigration oder Hybridität, elitär,<sup>74</sup> da sie nur gebildeten, begüterten Kosmopoliten zu

71 Allerdings bildet sich Hybridität in der postmodernen Gesellschaft meist durch die Kombination von prämodernen und modernen Organisationsformen aus (vgl. Bergquist: *The Postmodern Organization*, S. 184).

72 Hall: »The Local and the Global«, S. 36.

73 Latour: *Krieg der Welten – wie wäre es mit Frieden?*, S. 65.

74 Vgl. z. B. Friedman: »Global Crisis, the Struggle for Cultural Identity and Intellectual Porkbrelling«, S. 81.

entsprechen und möglich zu sein scheint. So kann es sich beispielsweise der Erzähler der Niemandsbucht durch die Einkünfte seiner Bücher leisten, nicht zu arbeiten; seine Hauptbeschäftigung ist jahrelang das Müßiggehen (MJN 321). Er hört in seinem Garten manchmal die Musik von radio beure, aber er schreibt keine littérature beure, die Migrationen und daraus resultierende Probleme für die Migranten thematisiert. Die Hondaredos sind keine entwurzelten, enteigneten, von der Gesellschaft ausgeschlossenen, gewaltsam zusammengewürfelten Slumbewohner. Außerdem enthalten Handkes Ortsschriften kaum Spuren beispielsweise von Visabeschränkungen oder Einwanderungskontrollen; sie klammern die »Tendenz zur Ethnisierung von kultureller Identität als Antwort auf den Druck der Globalisierung«<sup>75</sup>, die gewalttätige Radikalisierung der Suche nach Identität und Stabilität größtenteils – in Nuevo Bazar wird sie angedeutet – aus. Die Frage, »welche neuen Topographien sich durch die Herausforderung der tradierten Hegemonie der westlichen Kultur durch ethnische Minderheiten ergeben«<sup>76</sup>, wird hier – zwangsläufig? – nicht aus Sicht der ethnischen Minderheiten, sondern von Seiten der tradierten Hegemonie aus betrachtet, also von Seiten der westlichen Kultur. Deren Hegemoniebestrebungen erfahren mit der Auslöschung Hondaredas allerdings deutliche Kritik.

75 Schütze: *Zwischen Dezentrierung und Rezentrierung*, S. 33.

76 Bronfen: »Vorwort«, S. IX.

## Zusammenfassung

An einer Stelle in Peter Handkes Buch *Immer noch Sturm* aus dem Jahr 2010 sagt Gregor zu seinem Neffen, auf einer Bank im Jaunfeld sitzend: »Der achte Mai des Jahres neunzehnhundertfünfundvierzig war der glücklichste Tag meines ganzen Lebens«. <sup>1</sup> Etwas später schwärmt er vom »Blau des Himmels, ohne Bomber«. Außerdem vom »Grün der Wiesen, ohne Flüchtende und Verfolger«, vom »Braun der Wälder, ohne Kugelblitzen und Rindensplittern«, vom »Trommeln der Bäche an den Bachsteinen« als »das Gegenteil zu einem Kriegstrommeln«, vom »Glimmerflimmern auf dem Grund der Bäche«, von den Feldhütten, die »nichts mehr als Feldhütten« sind, und von den Heuharfen, die »nichts als Heuharfen« sein werden. <sup>2</sup> Gregors Neffe, der »ich«-Erzähler, steht irgendwann während des schwärmenden Monologs Gregors von der Bank auf und sagt: »Kaum zwei Wochen lang hat es das gegeben. Gerade zehn Tage Maimorgenluft habt ihr gewittert. Kein Blut mehr sehen, sondern Leben. Frieden! Dann ist der gute Frieden in einen bösen umgeschlagen; [...]. Zehn Tage lang der warme, warme Frieden, und dann der kalte, kalte Krieg – der andauert.« <sup>3</sup> – Bereits Handkes erste Erzählung, *Über den Tod eines Fremden* von 1963, lässt in Ansätzen eine Struktur erkennen, die das Gerüst für das Gesamtwerk Handkes bis hin zu seinen jüngsten Veröffentlichungen bildet: die Kontrastierung der Beschreibung von friedlichen Orten mit den verdrängten Spuren ihrer Gewaltgeschichte. Die Friedensorte sind nie dauerhaft von Frieden, sondern von Zeichen historisch bedingter Verheerungen geprägt, kippen immer wieder zu Kriegsorten um bzw. drohen

1 Handke: *Immer noch Sturm*, S. 135.

2 Handke: *Immer noch Sturm*, S. 138.

3 Handke: *Immer noch Sturm*, S. 140.

umzukippen. Das ließ sich besonders eindrücklich an scheinbar nebensächlichen Ortsdetails, kleinen Orten, wie zum Beispiel Pfützen, die den Himmel spiegeln, Bombentrichtern oder dem sogenannten Mittelgrund zeigen – Motive, die das Gesamtwerk auf vielfältige Weise durchziehen.

Ab dem Buch *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, das 1994 erscheint, kommt zu dieser Struktur eine weitere hinzu. Die Orte verändern sich in signifikanter Weise. Die Ausgangsorte und Zwischenstationen der Handlungen definieren sich ab jetzt geradezu über die Negation oder den Gegensatz zu einer Topographie, die feste Ordnungsstrukturen zeigt. Waren die Handlungsorte der Texte Handkes bis zur *Niemandsbucht* eher fixierte Orte von Sesshaften, die den Kontrast zum sich bewegenden »ich« des Erzählers bildeten, sind die Orte ab *Mein Jahr in der Niemandsbucht* eher Nicht-Orte im Sinne Marc Augés, also Orte, an denen niemand auf eine Tradition, eine Geschichte zurückgreifen kann. In kürzester Zeit verändert sich ihre Struktur bis hin zur Nicht-Wiedererkennbarkeit. Die Vielfalt und Polyphonität innerhalb der veränderten, sich neu erstellenden Orte, ihre Hybridität macht sie untereinander ähnlich und verwechselbar. Sie alle sind in ein extrem verdichtetes Verkehrsnetz eingefasst, umgeben von Transportwegen, auf denen transkontinentale Bewegungen stattfinden. Oft sind sie dadurch kaum mehr erreichbar und von enklavenartigen Strukturen geprägt oder explizit als Enklave bezeichnet – so wie die Niemandsbucht, der Schauplatz des Theaterstücks *Zurüstungen für die Unsterblichkeit*, Taxham in *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus*, Pedrada und Hondareda in *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*, Ceuta in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, der »Tote Winkel« in *Kali* oder das Boot des Ex-Autors in *Die morawische Nacht*. Die Protagonisten sind an diesen Orten zwischen Entortungseuphorie und Verortungssehnsucht hin- und hergerissen. So sehr sie ihre globalen Mobilitätsmöglichkeiten und ihre Entwurzelung von jedem festen Ort schätzen, so sehr leiden sie auf der anderen Seite unter fehlender Verortung, unter ihrem Verlorensein angesichts der permanenten Ortsveränderungen. Ein Versuch, dieses Dilemma zu lösen, wird in und mit Hondareda gestaltet. Diese Utopie des Zusammenlebens, die Handke selbst wohl nicht Utopie

nennen würde,<sup>4</sup> scheitert jedoch – wie jeder andere dauerhafte Verortungsversuch auch.

Die sich auf die Orte konzentrierende Wiederholungslektüre des Gesamtwerks Peter Handkes konnte eine – angesichts von bisher über 70 Veröffentlichungen enorm fruchtbare – Poetologie herausarbeiten, in der die Orte und ihre Be- und Erschreibungen zur Voraussetzung der Literatur werden. Die von Krieg und Zerstörungen gezeichneten Orte und Schauplätze sind als Ausgangspunkt, wenn nicht als Grund von Handkes Schreiben zu betrachten. Außerdem knüpft sich im Schreiben beispielsweise der Niemandsbucht oder der Sierra de Gredos, im Herstellen von befriedeten, Zusammenleben ermöglichenden Orten der Text. Die Orte und ihre geschichtlichen Veränderungen werden dabei sowohl reflektiert als auch produziert und imaginiert. Sie sind nicht einfach nur vorhanden, selbst wenn sie zum Teil (wie zum Beispiel Ceuta, Lyon, Taxham oder Paris) außerhalb der Literatur aufgefunden werden können; sie werden nicht nur beschrieben, sondern auch ge- oder erschrieben; sie werden erstellt. Die Sainte-Victoire, die Niemandsbucht oder die Sierra de Gredos erhalten erst im Schreiben beziehungsweise, innerhalb der erzählten Welt, durch die Praktiken der Figuren ihre jeweilige Kontur und Gestalt; sei es (auto- oder homodiegetisch) durch Schreiben, vor allem durch das Aufschreiben der Topographien produzierenden Protagonisten durch den jeweiligen Erzähler, sei es (sowohl homo- als auch intradiegetisch) durch Gehen, Kochen, Lesen oder, wie in Hondareda, durch verschiedene Versuche, Zusammenleben zu gestalten. Die verortenden Praktiken bedingen die Ortsstrukturen, wie sie gleichzeitig in sie eingespannt sind.

Peter Handkes Ortsschriften erwiesen und erweisen sich somit als vielfältig mit der Welt der beiden Epochen, in denen sie geschrieben wurden, verbunden. Sie sind als Teil einer Literatur lesbar geworden, zu deren zentralen Schreibanlässen die Problematiken der Nachkriegsliteratur und die Ortsveränderungen im Zeitalter der Globalisierung zählen.

4 Vgl. Stuckrad-Barre: *Deutsches Theater*, S. 15f.: »Peter Handke, der sich aufregte, wenn ich stets der Überzeugung war, in seinen Stücken gäbe es Weltmodelle, Utopien, auch staatliche Utopien – das hat er immer für lächerliches Gequatsche gehalten.«



# Dank

Dieser Text entspricht bis auf ein paar Veränderungen vor allem stilistischer Art einer Dissertation auf dem Fachgebiet Neuere deutsche Philologie, die ich an der Fakultät I Geisteswissenschaften der Technischen Universität Berlin im August 2010 eingereicht und im November 2010 verteidigt habe. Das dieser Veröffentlichung zugrundeliegende Forschungsvorhaben wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG0712 gefördert.

Für die Annahme des Projekts, die entscheidenden Hinweise, das Gewähren immenser Freiräume und die geduldige Unterstützung danke ich Sigrid Weigel, für wertvolle Anregungen, Zuspruch und die bereitwillige Übernahme der Erstellung des Zweitgutachtens Stefan Willer. Die Basis für diesen Text legten Frauke Bohlen, Wilhelm Voßkamp und Nikolaus Wegmann. Guten Rat gaben Heiko Christians, Justus Fetscher, Oliver Geisler, Oliver Kohns, Franziska Regner und Georg Stanitzek.

Das Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin ermöglichte forschungsintensive Jahre. Das Österreichische Literaturarchiv Wien – insbesondere Martin Wedl, Werner Rotter und Klaus Kastberger – sowie das Deutsche Literaturarchiv Marbach gewährten unkompliziert Einblicke in den Vorlass Peter Handkes.

Lasse Hennigs auseinandernehmendes und konstruktives Denken hat diese Arbeit grundlegend bereichert. Immer auf dem neuesten Stand der Handke-Forschung hielt mich Halina Hackert-Lemke. Wiederholte kluge Lektüre vollführten Camilla Bork, Anne Kraume, Matthias Kaschig und Alexander Ziem. Alexander Schwierien war ein selten souveräner Gesprächspart-

ner. Monate des Gehens und Schreibens in Paris schenkte Anne-Sophie Taltavull.

Dass auch postdoktorale Arbeitslosigkeit kein Grund zur Launenhaftigkeit und der Rest eh egal ist, zeigte mir unendlich relaxt und liebevoll Gundula Klesse. Ihr sei dieses Buch gewidmet, ebenso meinen Eltern, die nicht ein einziges Mal »warum?« oder »wann?« gefragt haben.

Berlin, im März 2012  
Christian Luckscheiter

# Siglen

AFm	Am Felsfenster morgens
Bv	Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos
CS	Der Chinese des Schmerzes
DJ	Don Juan (erzählt von ihm selbst)
FB	Falsche Bewegung
Hüb	Der Himmel über Berlin
INH	In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus
K	Kali
Kg	Kindergeschichte
LH	Langsame Heimkehr
LSV	Die Lehre der Sainte-Victoire
LWD	Lucie im Wald mit den Dingsda
MN	Die morawische Nacht
MJN	Mein Jahr in der Niemandsbucht
NfT	Noch einmal für Thukydides
SN	Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise
ÜTF	Über den Tod eines Fremden

# Literaturverzeichnis

## Primärliteratur

- Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamber* (1987), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1990.
- Abschied des Träumers vom Neunten Land. Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien. Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise* (1991/1996/1996), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1998.
- Die Abwesenheit. Ein Märchen*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1987.
- Als das Wünschen noch geholfen hat*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1974 (<sup>10</sup>1995).
- »Am Ende ist fast nichts mehr zu verstehen« (2006), in: *Meine Ortstafeln. Meine Zeittafeln. 1967–2007*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2007, S. 508–512.
- Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982–1987)*, Salzburg u. a. (Residenz) 1998.
- Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1972 (<sup>22</sup>1995).
- Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* (2002), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2003 (<sup>2</sup>2006).
- Der Chinese des Schmerzes* (1983), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1986.
- Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2004 (<sup>2</sup>2004).
- Die drei Versuche. Versuch über die Müdigkeit. Versuch über die Jukebox. Versuch über den geglückten Tag* (1989, 1990, 1991), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1998.
- Das Ende des Flanierens*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1980 (<sup>2</sup>1982).
- Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1999.
- Falsche Bewegung*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1975 (<sup>9</sup>1995).
- »Franz Grillparzer und der Clochard von Javel« (1991), in: *Langsam im Schatten. Gesammelte Verzettelungen 1980–1992* (1992), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1995, S. 49–54.

- »Die Geborgenheit unter der Schädeldecke« (1973), in: *Büchner-Preis-Reden 1972–1982*, Stuttgart (Reclam) 1984, S. 42–48.
- Die Geschichte des Bleistifts* (1982), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1985 (³1996).
- Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990*, Salzburg u. a. (Jung und Jung) 2005.
- Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 – März 1977)* (1977), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1979.
- Der Hausierer* (1967), Frankfurt a. M. (Fischer) ⁶1975.
- Der Himmel über Berlin. Ein Filmbuch von Wim Wenders und Peter Handke*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1987 (⁶1995).
- »Hörspiel Nr. 2«<sup>4</sup>, in: *Peter Handke. Prosa – Gedichte – Theaterstücke – Hörspiel – Aufsätze*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1969 (1974), S. 215–260.
- Die Hornissen* (1966), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1977 (⁷1995).
- Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1972 (¹1998).
- Immer noch Sturm*, Berlin (Suhrkamp) 2010.
- In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) ²1997.
- Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1969 (³1969).
- »Josef W. Janker oder Die Selbstverschränkung der Autor-Kreatur. Rede zum Hermann-Lenz-Preis 1999« (1999), in: *Meine Ortstafeln. Meine Zeittafeln. 1967–2007*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2007, S. 253–264.
- Kali. Eine Vorwintergeschichte*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2007.
- »Kaspar«, in: *Stücke 1*, Frankfurt a. M. 1972 (⁵1979), S. 99–198.
- Die Kuckucke von Velika Hoča. Eine Nachschrift*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2009.
- Die Kunst des Fragens* (1989), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1994.
- Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1974 (⁷1996).
- Langsame Heimkehr. Die Lehre der Sainte-Victoire. Kindergeschichte. Über die Dörfer* (1979/1980/1981/1981), Berlin (Volk und Welt) 1982.
- Langsam im Schatten. Gesammelte Verzettelungen 1980–1992* (1992), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1995.
- Lucie im Wald mit den Dingsda. Eine Geschichte*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1999.
- Meine Ortstafeln. Meine Zeittafeln. 1967–2007*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2007.
- Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1994 (³1995).
- Mein Jahr in der Niemandsbucht*. Originalmanuskript. Österreichisches Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Vorlass Peter Handke, Wien, Signatur: ÖLA 326/W7.

- Die morawische Nacht. Erzählung*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2008 (<sup>2</sup>2008).
- Nachmittag eines Schriftstellers* (1987), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1989 (<sup>1</sup>1990).
- Noch einmal für Thukydides* (1990), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2007.
- Peter Handke. Prosa – Gedichte – Theaterstücke – Hörspiel – Aufsätze*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1969 (1974).
- Phantasien der Wiederholung*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1983.
- »Das plötzliche Nichtmehrwissen des Dichters« (1989), in: *Langsam im Schatten. Gesammelte Verzettelungen 1980–1992* (1992), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1995, S. 136–146.
- »Quodlibet«, in: *Stücke 2*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1973 (<sup>1</sup>1980), S. 39–54.
- »Der Rand der Wörter 2«, in: *Peter Handke. Prosa – Gedichte – Theaterstücke – Hörspiel – Aufsätze*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1969 (1974), S. 139.
- Rund um das große Tribunal*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2003.
- »Selbstbeichtigung«, in: *Stücke 1*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1972 (<sup>5</sup>1979), S. 65–88.
- Die Stunde der wahren Empfindung* (1975), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1978 (<sup>9</sup>1997).
- Die Tablas von Daimiel. Ein Umwegzeugenbericht zum Prozeß gegen Slobodan Milošević*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2006.
- »Über den Tod eines Fremden«, in: *Peter Handke. Prosa – Gedichte – Theaterstücke – Hörspiel – Aufsätze*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1969 (1974), S. 55–61.
- Unter Tränen fragend. Nachträgliche Aufzeichnungen von zwei Jugoslawien-Durchquerungen im Krieg, März und April 1999*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2000.
- »Versuch des Exorzismus der einen Geschichte durch eine andere«, in: *Noch einmal für Thukydides* (1990), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2007, S. 85–89.
- Warum eine Küche? Texte für das Schauspiel La Cuisine von Mladen Materić*, Wien (Korrespondenzen) 2003.
- Die Wiederholung* (1986), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1999.
- Wunschloses Unglück* (1972), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1974 (<sup>23</sup>1996).
- »Wut und Geheimnis« (2002), in: *Meine Ortstafeln. Meine Zeittafeln. 1967–2007*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2007, S. 87–93.
- Zurüstungen für die Unsterblichkeit. Ein Königsdrama*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1997.
- mit Adolf Haslinger: *Einige Anmerkungen zum Da- und zum Dort-Sein. Ehrendoktorat an Peter Handke durch die Universität Salzburg*, Salzburg u. a. (Jung und Jung) 2004.

mit Hermann Lenz: *Berichterstatter des Tages. Briefwechsel*, hg. v. Helmut Böttiger/Charlotte Brombach/Ulrich Rüdener, Frankfurt a. M. u. a. (Insel) 2006.

### Sekundärliteratur

- Alker, Stefan: *Entronnensein – Zur Poetik des Ortes. Internationale Orte in der österreichischen Gegenwartsliteratur*. Thomas Bernhard, Peter Handke, Christoph Ransmayr, Gerhard Roth, Wien (Braumüller) 2005.
- Amann, Klaus/Fabjan Hafner/Klaus Wagner (Hg.): *Peter Handke. Poesie der Ränder*, Wien u. a. (Böhlau) 2006.
- Au, Alexander: *Programmatische Gegenwart. Eine Untersuchung zur Poetik Peter Handkes am Beispiel seines dramatischen Gedichts Über die Dörfer*, Frankfurt a. M. (Lang) 2001.
- Barry, Thomas E.: »Nazi Signs: Peter Handke's Reception of Austrian Fascism«, in: Donald D. Daviau (Hg.): *Austrian Writers and the Anschluss: Understanding the Past; Overcoming the Past*, Riverside (Ariadne) 1991, S. 298–312.
- Barth, Markus: *Lebenskunst im Alltag. Analyse der Werke von Peter Handke, Thomas Bernhard und Brigitte Kronauer*, Wiesbaden (DUV) 1998.
- Barthélémy, Lambert: *Partir pour nulle part: l'écriture ›marginale‹ de Peter Handke*; auf: [http://artsandscience.concordia.ca/cmll/Dislocation\\_Barthelemy.htm](http://artsandscience.concordia.ca/cmll/Dislocation_Barthelemy.htm).
- Bartmann, Christoph: *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß*, Wien (Braumüller) 1984.
- Beug, Joachim: »Annäherungsversuche: Peter Handkes Die Lehre der Sainte-Victoire«, in: Keith Bullivant/Hans-Joachim Althof (Hg.): *Subjektivität – Innerlichkeit – Abkehr vom Politischen? Tendenzen der deutschsprachigen Literatur der 70er Jahre. Dokumentation der Tagungsbeiträge des Britisch-Deutschen Germanistentreffens in Berlin vom 12.04.-18.04.1982*, Bonn (DAAD) 1982, S. 190–207.
- Bossinade, Johanna: *Moderne Textpoetik: Entfaltung eines Verfahrens. Mit dem Beispiel Peter Handke*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 1999.
- Braungart, Georg: »›Katastrophen kennt allein der Mensch, sofern er sie überlebt‹: Max Frisch, Peter Handke und die Geologie«, in: Carsten Dutt/Roman Luckscheiter (Hg.): *Figurationen der literarischen Moderne. Helmut Kiesel zum 60. Geburtstag*, Heidelberg (Winter) 2007, S. 23–41.
- Briegleb, Klaus: »Weiterschreiben! Wege zu einer deutschen literarischen ›Postmoderne‹?«, in: ders./Sigrid Weigel (Hg.): *Gegenwartsliteratur seit 1968 (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 12)*, München (Hanser) 1992, S. 340–381.

- Butzer, Günter: *Fehlende Trauer. Verfahren epischen Erinnerens in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München (Fink) 1998.
- Cassagnau, Laurent (Hg.): *Partir – revenir: en route avec Peter Handke*, Asnières (Institut d'Allemand d'Asnières) 1992.
- Christians, Heiko: »Der Roman vom Epos. Peter Handkes ›Poetik der Verlangsamung‹«, in: *Hofmannsthal Jahrbuch*, 10 (2002), S. 357–389.
- Christians, Heiko: *Der Traum vom Epos. Romankritik und politische Poetik in Deutschland (1750–2000)*, Freiburg (Rombach) 2004.
- Dinter, Ellen: *Gefundene und erfundene Heimat. Zu Peter Handkes zyklischer Dichtung: »Langsame Heimkehr« 1979–1981*, Köln u. a. (Böhlau) 1986.
- Dusini, Arno: »Noch einmal für Handke«, in: Klaus Amann/Fabjan Hafner/Klaus Wagner (Hg.): *Peter Handke. Poesie der Ränder*, Wien u. a. (Böhlau) 2006, S. 81–97.
- Egyptien, Jürgen: »Die Heilkraft der Sprache. Peter Handkes ›Die Wiederholung‹ im Kontext seiner Erzähltheorie«, in: *Text + Kritik*, 24 (1989), S. 42–58.
- Gabriel, Norbert: »Handkes ›Heimat‹. Beobachtungen zu einer langsamen Heimkehr«, in: Karl Konrad Polheim (Hg.): *Wesen und Wandel der Heimatliteratur. Am Beispiel der österreichischen Literatur seit 1945*, Bern u. a. (Lang) 1989, S. 135–152.
- Gellhaus, Axel: »Über die Schwelle des Erzählens. Überlegungen zu ›Der Chinese des Schmerzes‹ von Peter Handke«, in: Norbert Oellers (Hg.): *Literatur und Literaturunterricht in der Moderne (= Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie. Selbstbestimmung und Anpassung. Vorträge des Germanistentages, Berlin 1987, Bd. 3)*, Tübingen (Niemeyer) 1988, S. 27–40.
- Gottwald, Herwig: »Moderne, Spätmoderne oder Postmoderne? Überlegungen zu literaturwissenschaftlicher Methodik am Beispiel Peter Handke«, in: Dietmar Goltschnigg u. a. (Hg.): »Moderne«, »Spätmoderne« und »Postmoderne« in der österreichischen Literatur: Beiträge des 12. Österreichisch-Polnischen Germanistiksymposiums Graz 1996, Wien (Dokumentationsstelle für Neuere Österreichische Literatur im Literaturhaus) 1998, S. 181–203.
- Gottwald, Herwig/Freinschlag, Andreas: *Peter Handke*, Köln u. a. (Böhlau) 2009.
- Gruber, Bettina: »All-Ort. Peter Handkes Topographien der Moderne«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 48 (2004), S. 329–347.
- Hafner, Fabjan: *Peter Handke. Unterwegs ins Neunte Land*, Wien (Zsolnay) 2008.
- Halsall, Robert: »Phenomenology of the suburb: Peter Handke's ›Mein Jahr in der Niemandsbucht‹«, in: Julian Preece u. a. (Hg.): *Cityscapes and countryside in contemporary German literature*, Oxford u. a. (Lang) 2004, S. 159–178.



- Hamm, Peter: »Der Geschichtsschreiber der Gegengeschichte oder Die Zurücknahme des Urteils: Lobrede auf Peter Handke«, in: ders.: *Aus der Gegengeschichte: Lobreden und Liebeserklärungen*, München u. a. (Hanser) 1997, S. 7–27.
- Hennig, Thomas: *Intertextualität als ethische Dimension. Peter Handkes Ästhetik »nach Auschwitz«*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 1996.
- Himmelbauer, Susanne: *Im Zwischenreich der Erzählung. Peter Handkes Erzählpoetik am Beispiel des Romans Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*, Salzburg 2003 (Dipl.-Arbeit).
- Hofer, Stefan: *Die Ökologie der Literatur. Eine systemtheoretische Annäherung. Mit einer Studie zu Werken Peter Handkes*, Bielefeld (transcript) 2007.
- Hoffmann, Thorsten: *Konfigurationen des Erhabenen: zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts*, Berlin (de Gruyter) 2006.
- Höllner, Hans: »Geschichtsbewusster Kosmopolitismus. Peter Handkes Raum-Poetik«, in: Patricia Broser/Dana Pfeiferová (Hg.): *Der Dichter als Kosmopolit. Zum Kosmopolitismus in der neuesten österreichischen Literatur*, o. O. (Wien) (Praesens) 2003, S. 51–66.
- Huber, Alexander: *Versuch einer Ankunft. Peter Handkes Ästhetik der Differenz*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2005.
- Hummel, Volker Georg: *Die narrative Performanz des Gehens. Peter Handkes »Mein Jahr in der Niemandsbucht« und »Der Bildverlust« als Spaziergängetexte*, Bielefeld (transcript) 2007.
- Kappes, Christoph: *Schreibgebärden. Zur Poetik und Sprache bei Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2006.
- Kittler, Friedrich: »Das Alibi eines Schriftstellers. Peter Handkes »Die Angst des Tormanns beim Elfmeter««, in: Jochen Hörisch/Hubert Winkels (Hg.): *Das schnelle Altern der neuesten Literatur. Essays zu deutschsprachigen Texten zwischen 1968–1984*, Düsseldorf (Claassen) 1985, S. 60–72.
- Kniesche, Thomas W.: »Utopie und Schreiben zu Zeiten der Postmoderne: Peter Handkes »Versuche««, in: Rolf Jucker (Hg.): *Zeitgenössische Utopieentwürfe in Literatur und Gesellschaft. Zur Kontroverse seit den achtziger Jahren*, Amsterdam u. a. (Rodopi) 1997, S. 313–336.
- Koepnick, Lutz P.: »Negotiating Popular Culture: Wenders, Handke, and the Topographies of Cultural Studies«, in: *The German Quarterly*, 69/4 (1996), S. 381–400.
- Kohls, Oliver: »Handkes Globalität«, in: Wilhelm Amann/Georg Mein/Rolf Parr (Hg.): *Globalisierung und Gegenwartsliteratur. Konstellationen – Konzepte – Perspektiven*, Heidelberg (Synchron) 2010, S. 179–192.

- Krimmer, Elisabeth: *The Representation of War in German Literature. From 1800 to the Present*, Cambridge (Cambridge UP) 2010.
- Krömer, Wolfram: »Der Hauslose in unwirtlicher Grenzsituation oder Spanien als Ort der Weltwerdung in Handkes ›Versuch über die Jukebox‹: mit einem Nachwort zu ›Der Bildverlust‹«, in: ders. (Hg.): *Spanien und Österreich im 20. Jahrhundert: direkte und indirekte Kontakte. Akten des neunten spanisch-österreichischen Symposions Wien, 22.-29. September 2001*, Anif (Mueller-Speiser) 2002, S. 321–336.
- Luckscheiter, Christian: »Formen des Beheimatens in der Heimatlosigkeit. Peter Handkes Erzählwelt und Heimat ›um 2000‹«, in: Gunther Gebhard/Oliver Geisler/Steffen Schröter (Hg.): *Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts*, Bielefeld (transcript) 2007, S. 179–195.
- Luckscheiter, Roman: »Heimat der Heimatlosen. Peter Handke, Emmanuel Bove und das Genre der Vorort erzählung«, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, XXXVII (2005), S. 49–58.
- Manthey, Jürgen: »Ein Riß im Bestiarium«, in: Wolfgang Emmerich (Hg.): *›Bewundert viel und viel gescholten ...‹. Der Bremer Literaturpreis 1954–1998. Reden der Preisträger und andere Texte. Eine Dokumentation*, Bremerhaven (NW) 1999, S. 355f.
- Mecklenburg, Norbert: »Provinzbeschimpfung und Weltandacht: Peter Handkes ambivalente Heimatdichtung«, in: Karl Konrad Polheim (Hg.): *Wesen und Wandel der Heimatliteratur. Am Beispiel der österreichischen Literatur seit 1945*, Bern u. a. (Lang) 1989, S. 105–134.
- Miesbacher, Harald: »Im Gehen, im Freien ... Über das Unterwegssein und Gehen bei Peter Handke«, in: *Manuskripte*, 42 (2002), S. 19–23.
- Nägele, Rainer: »Simili Modo. Zeiträume der Heimat. Zu Peter Handkes ›Langsame Heimkehr‹«, in: Hans-Georg Pott (Hg.): *Literatur und Provinz. Das Konzept ›Heimat‹ in der neueren Literatur*, Paderborn u. a. (Schöningh) 1986, S. 113–130.
- Ossowski, Mirosław: »Peter Handkes dramatisches Gedicht ›Über die Dörfer‹ oder ein Dichter auf der Heimatsuche«, in: Zbigniew Swiatkowski (Hg.): *Funktionsbestimmungen und Wirkungsmöglichkeiten der Literatur*, Rzeszów (WSP) 1991, S. 45–52.
- Parry, Christoph: *Peter Handke's Landscapes of Discourse. An Exploration of Narrative and Cultural Space*, Riverside (Ariadne) 2003.
- Parry, Christoph: »Der Prophet der Randbezirke. Zu Peter Handkes Poetisierung der Peripherie in ›Mein Jahr in der Niemandsbucht‹«, in: *Text + Kritik*, VI (1999), S. 51–61.
- Peters, Günter: »Epiphanien des Alltäglichen: Methoden literarischer Realisation bei Joyce, Ponge und Handke«, in: *Poetica*, 30 (1998), S. 469–496.
- Rohde, Carsten: *›Träumen und Gehen‹. Peter Handkes geopoetische Prosa seit Langsame Heimkehr*, Hannover-Laatzten (Wehrhahn) 2007.

- Romatka-Hort, Regine: *Gehen. Schauen. Schreiben. Eine phänomenologische Theorie zur Auffassung von Wirklichkeit und Authentizität als Deutung von Peter Handkes »Mein Jahr in der Niemandsbucht«*, München 2005 (online-Diss.).
- Runzheimer, Doris: *Peter Handkes Wendung zur Geschichte. Eine komponentialanalytische Untersuchung*, Frankfurt a. M. u. a. (Lang) 1987.
- Scharang, Michael (Hg.): *Über Peter Handke*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1972 (1973).
- Schmidinger, Heinrich: »Literarische Wissenschaft – denkendes Erzählen. Begrüßung«, in: Peter Handke/Adolf Haslinger: *Einige Anmerkungen zum Da- und zum Dort-Sein. Ehrendoktorat an Peter Handke durch die Universität Salzburg*, Salzburg u. a. (Jung und Jung) 2004, S. 7–12.
- Schmitz-Emans, Monika: »Globalisierung im Spiegel literarischer Reaktionen und Prozesse«, in: dies./Manfred Schmeling/Kerst Walstra (Hg.): *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2000, S. 285–315.
- Schößler, Franziska: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*, Tübingen (Narr) 2004.
- Šlibar, Neva: »Das Eigene in der Erfindung des Fremden. Spiegelgeschichten, Rezeptionsgeschichten«, in: Andreas Brandtner/Werner Michler (Hg.): *Zur Geschichte der österreichisch-slowenischen Literaturbeziehungen*, Wien (Turia + Kant) 1998, S. 367–387.
- Strasser, Peter: *Der Freudenstoff. Zu Handke eine Philosophie*, Salzburg u. a. (Residenz) 1990.
- Strasser, Peter: »Der Thukydides der Idylle: über Peter Handkes ›Versuch des Exorzismus der einen Geschichte durch die andere‹«, in: *Wespennest*, 142 (2006), S. 12–16.
- Tabah, Mireille: »Landschaft als Utopie? Ästhetische Topographien in Peter Handkes Werk seit der Langsamen Heimkehr«, in: Adolf Haslinger u. a. (Hg.): *»Abenteuerliche, gefährvolle Arbeit«. Erzählen als (Über)Lebenskunst. Vorträge des Salzburger Handke-Symposiums*, Stuttgart (Heinz) 2006, S. 19–30.
- Tabah, Mireille: »Von der ›Stunde der wahren Empfindung‹ (1975) zum ›Jahr in der Niemandsbucht‹ (1994): Peter Handkes ästhetische Utopie«, in: Roland Duhamel/Clemens Ruthner (Hg.): *50 Jahre 2. Republik – 1000 Jahre »Ostarrichi«: Beiträge zur Sprache, Literatur und Kultur in Österreich (= Germanistische Mitteilungen 43–44, 1996)*, Bonn (Dümmler) 1996, S. 115–123.
- Todtenhaupt, Martin: »Die Überwindung von Grenzen, Schwellen, Übergängen: zu Peter Handkes ›Wiederholung‹ und ›Abwesenheit‹«, in: ders./Edgar Platen (Hg.): *Grenzen, Grenzüberschreitungen, Grenzauflösungen (Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur, Bd. 3)*, München (Iudicium) 2004, S. 93–112.

- Voss, Dietmar: *Dialektik der Grenze. Aufsätze zu Literatur und Ästhetik einer unverantwortlichen Moderne*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2001.
- Wagner, Karl: »I'm Not Like Everybody Else«. Peter Handke und die Weltliteratur (in Auswahl)«, in: Michael Pfeiffer (Hg.): *Korrespondenzen. Motive und Autoren in der internationalen Moderne des 20. Jahrhunderts*, o. O. (Madrid) (Idiomas) 1999, S. 132–146.
- Wagner, Karl: »Die Geschichte der Verwandlung als Verwandlung der Geschichte: Handkes ›Niemandsbucht‹«, in: Dietmar Goltschnigg u. a. (Hg.): »Moderne«, »Spätmoderne« und »Postmoderne« in der österreichischen Literatur: *Beiträge des 12. Österreichisch-Polnischen Germanistiksymposiums Graz 1996*, Wien (Dokumentationsstelle für Neuere Österreichische Literatur im Literaturhaus) 1998, S. 205–217.
- Wagner, Karl: »Handkes Rückzug in den geschichtslosen Augenblick«, in: Friedbert Aspetsberger (Hg.): *Österreichische Literatur seit den 20er Jahren. Beiträge zu ihrer historisch-politischen Lokalisierung*, Wien (Österreichischer Bundesverlag) 1979, S. 112–123.
- Weymann, Ulrike: »Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos. Die Signifikanz des Wege- und Reisemotivs für die Schreibpraxis Peter Handkes«, in: Hans Richard Brittnacher/Magnus Klaue (Hg.): *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert*, Köln u. a. (Böhlau) 2008, S. 227–245.
- Weymann, Ulrike: *Intermediale Grenzgänge. Das Gespräch der drei Gehenden von Peter Weiss, Gehen von Thomas Bernhard und Die Lehre der Sainte-Victoire von Peter Handke*, Heidelberg (Winter) 2007.
- Wilhelm, Marian: »Da wäre es doch viel einfacher zu fotografieren« – Handkes Poetik im Spiegel der Fotografie«, in: Stefanie Denz/Dagmar Pirkl (Hg.): *Peter Handke und der Krieg*, Innsbruck (studia) 2009, S. 203–214.
- Wolkowicz, Anna: »Ernst Blochs Heimatbegriff und Handkes ›Langsame Heimkehr‹«, in: Arno Dusini/Karl Wagner (Hg.): *Metropole und Provinz in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Beiträge des 10. Österreichisch-Polnischen Germanistentreffens Wien 1992*, Wien (Dokumentationsstelle für Neuere Österreichische Literatur im Literaturhaus) 1994, S. 217–224.
- Zschachlitz, Ralf: »*Épiphanie*« ou »*illumination profane*? *L'œuvre de Peter Handke et la théorie esthétique de Walter Benjamin*, Bern u. a. (Lang) 2000.
- Zschachlitz, Ralf: »Der Mythos des Polyphem: das Motiv des »Niemand« bei Peter Handke im Vergleich mit Paul Celan und Herbert Achternbusch«, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 45 (1995), S. 431–452.

## Weitere Literatur

- Adorno, Theodor W.: »Engagement«, in: ders.: *Noten zur Literatur* (1974), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1981 (<sup>8</sup>2002), S. 409–430.
- Adorno, Theodor W.: »Erziehung nach Auschwitz«, in: ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft II* (= Gesammelte Schriften, Bd. 10, 2, hrsg. v. Rolf Tiedemann), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1977, S. 674–690.
- Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1951), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2001 (<sup>3</sup>2002).
- Adorno, Theodor W.: »Über epische Naivetät«, in: ders.: *Noten zur Literatur* (1974), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1981 (<sup>8</sup>2002), S. 34–40.
- Ahrens, Daniela: *Grenzen der Enträumlichung: Weltstädte, Cyberspace und transnationale Räume in der globalisierten Moderne*, Opladen (Leske + Budrich) 2001.
- Albrow, Martin: *The Global Age. State and Society Beyond Modernity*, Cambridge (Polity) 1996.
- Al-Wardi, Ali: *Dirāsā fī ṭabī‘at al-muḡtama‘ al-‘Irāqī* (1965), übers. v. Gunther Weirauch/Ibrahim al-Haidari als *Soziologie des Nomadentums. Studie über die iraqische Gesellschaft*, Neuwied u. a. (Luchterhand) 1972.
- Andel, Horst J.: *Kollaboration und Résistance. »Der Fall Barbie«*, München u. a. (Herbig) 1987.
- Andrić, Ivo: *Na Drini Cuprija* (1945), übers. v. Ernst E. Jonas als *Die Brücke über die Drina. Eine Wischegrader Chronik*, München (Bibliothek Süddeutsche Zeitung) 2007.
- Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus* (1955), München (Piper) 1986 (<sup>13</sup>2009).
- Aristoteles: *Ta meta ta physika/Metaphysik*, übers. v. Hermann Bonitz, bearb. v. Horst Seidl, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1995 (= Philosophische Schriften in sechs Bänden, Bd. 5).
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München (Beck) 1999.
- Auerbach, Erich: »Philologie der Weltliteratur«, in: Walter Muschg/Emil Staiger (Hg.): *Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag*, Bern (Francke) 1952, S. 39–50.
- Augé, Marc: *Non-Lieux* (1992), übers. v. Michael Bischoff als *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt a. M. (S. Fischer) 1994.
- »Aus dem Wörterbuch des Unmenschens. XVI: Raum«, in: *Die Wandlung*, 2 (1947), S. 721–725.
- Bachelard, Gaston: *La poétique de l'espace* (1957), übers. v. Kurt Leonhard als *Poetik des Raumes*, Frankfurt a. M. (Fischer) 1987 (<sup>6</sup>2001).
- Bachmann, Ingeborg: *Malina* (1971), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1980 (<sup>21</sup>2006).

- Bachmann, Ingeborg: »Was ich in Rom sah und hörte« (1955), in: dies.: *Werke*, hrsg. v. Christine Koschel/Inge von Weidenbaum/Clemens Münster, München u. a. (Piper) 1978, Vierter Band, S. 29–34.
- Barthelmeus, Karl-Heinz: *Gräber, Gründer und Gelehrte. Der Alte St. Matthäus-Kirchhof. Ein Archiv der Stadtgeschichte*, Berlin (Simon) 2006.
- Barthes, Roland: *La chambre claire* (1980), übers. v. Dietrich Leube als *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1989 (<sup>8</sup>2003).
- Barthes, Roland: *Leçon (1977/1978)/Lektion*, übers. v. Helmut Scheffel, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1980.
- Barthes, Roland: *Comment vivre ensemble* (2002), übers. v. Horst Brühmann als *Wie zusammen leben. Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesung am Collège de France 1976–1977*, hg. v. Éric Marty, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2007.
- Bataille, Georges: *Le bleu du ciel* (1957), übers. v. Sigrid von Massenbach/Hans Naumann als *Das Blau des Himmels*, Berlin (Matthes & Seitz) 2006.
- Bauman, Zygmunt: *Globalization. The Human Consequences*, Cambridge (Polity) 1998.
- Beck, Ulrich: *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1997.
- Beck, Ulrich: »Wie wird Demokratie im Zeitalter der Globalisierung möglich? – Eine Einleitung«, in: ders. (Hg.): *Politik der Globalisierung*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1998, S. 7–66.
- Behrend, Heike: »Mediale Reisen im Zeitalter der Globalisierung. Konstruktionen von Lokalität und Globalität in Bildern populärer kenianischer und ugandischer Fotografen«, in: Renate Schlesier/Ulrike Zellmann (Hg.): *Reisen über Grenzen. Kontakt und Konfrontation, Maskerade und Mimikry*, Münster (Waxmann) 2003, S. 9–30.
- Benjamin, Walter: »Ausgraben und erinnern«, in: ders.: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. Gesammelte Schriften*, Bd. IV, 1, hg. v. Tillman Rexroth (1972), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1991 (<sup>2</sup>2004), S. 400f.
- Benjamin, Walter: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. <Erste Fassung>« (1935), in: ders.: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (1974), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1991 (<sup>4</sup>2003), S. 431–469.
- Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk (1927–1940). Gesammelte Schriften*, Bd. V, 1 u. 2, hg. v. Rolf Tiedemann (1982), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1991 (<sup>3</sup>2001).
- Benjamin, Walter: »Ursprung des deutschen Trauerspiels« (1925), in: ders.: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*, Bd. I, 1, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (1974), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1991 (<sup>4</sup>2003), S. 203–430.

- Bergquist, William: *The Postmodern Organization. Mastering the Art of Irreversible Change*, San Francisco (Jossey-Bass) 1993.
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture* (1994), übers. v. Michael Schiffmann/Jürgen Freudl als *Die Verortung der Kultur*, Tübingen (Stauffenburg) 2007.
- Bhatti, Anil: »Ethik und Globalisierung. Eine Anmerkung zum Unbehagen«, in: Karl Acham (Hg.): *Moral und Kunst im Zeitalter der Globalisierung. Zeitdiagnosen 2*, Wien (Passagen) 2002, S. 99–114.
- Biermann, Wolf: *Mit Marx- und Engelszungen. Gedichte, Balladen, Lieder* (1968), Berlin (Wagenbach) 1973.
- Boesen, Elisabeth: »Nomadische Lokaltäten«, in: *Jahresbericht der Geisteswissenschaftlichen Zentren (GWZ) Berlin 2004*, Berlin 2006, S. 25–34.
- Böhme, Hartmut: »Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie«, in: ders. (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. DFG-Symposium 2004*, Stuttgart (Metzler) 2005, S. IX–XXIII.
- Böhme, Hartmut (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. DFG-Symposium 2004*, Stuttgart (Metzler) 2005.
- Boltanski, Luc/Ève Chiapello: *Le nouvel esprit du capitalisme* (1999), übers. v. Michael Tillmann als *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz (UVK) 2003.
- Boomers, Sabine: »It's a No-mad Nomad World«: Bruce Chatwin als Protagonist okzidentaler Mobilitätslust«, in: Winfried Gebhardt/Ronald Hitzler (Hg.): *Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart*, Wiesbaden (VS) 2006, S. 51–64.
- Borsò, Vittoria/Reinhold Göring (Hg.): *Kulturelle Topografien*, Stuttgart (Metzler) 2004.
- Bouharras, Mustapha: *Festung Europa und Maghrebinische Migration. Eine empirische Untersuchung der Migrationsprozesse und ihre Wirkung in den beiden Städten Melilla und Málaga unter den Bedingungen der EU-Grenzen seit Ende der 80er Jahre*, Berlin 2004 (Diss.).
- Brah, Avtar: *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*, London (Routledge) 1996.
- Brittnacher, Hans Richard/Magnus Klaue: »Perspektiven einer Poetik der Vagabondage. Zur Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabudentums im 20. Jahrhundert*, Köln u. a. (Böhlau) 2008, S. 3–8.
- Bucakli, Özkan/Julia Reuter: »Glokalisierungspraktiken in der Migration«, in: Jörg Meyer u. a. (Hg.): *Reflexive Repräsentationen. Diskurs, Macht und Praxis der Globalisierung*, Münster (Lit) 2004, S. 85–96.
- Büchner, Georg: *Lenz* (1839), Stuttgart (Reclam) 1998.
- Buck, Theo: *Muttersprache, Mördersprache. Celan-Studien I*, Aachen (Rimbaud) 1993.

- Castells, Manuel: »Space of Flows – Raum der Ströme. Eine Theorie des Raumes in der Informationsgesellschaft«, in: Peter Noller/Walter Prigge/Klaus Ronneberger (Hg.): *Stadt-Welt. Über die Globalisierung städtischer Milieus*, Frankfurt a. M. (Campus) 1994, S. 120–134.
- Castles, Stephen: »Weltweite Arbeitsmigration, Neorassismus und der Niedergang des Nationalstaats«, in: Ulrich Bielefeld (Hg.): *Das Eigene und das Fremde. Neuer Rassismus in der alten Welt?*, Hamburg (Junius) 1991, S. 129–156.
- Celan, Paul: »Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen« (1958), in: ders.: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. v. Beda Allemann/Stefan Reichert, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1983, Dritter Band, S. 185f.
- Celan, Paul: *Der Meridian* (1961). *Endfassung – Entwürfe – Materialien*, (= Werke. Tübinger Ausgabe, hrsg. v. Bernhard Böschenstein/Heino SchmuLL), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1999.
- Celan, Paul: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hg. v. Barbara Wiedemann, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2005.
- Certeau, Michel de: *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire* (1980), übers. v. Ronald Voullié als *Kunst des Handelns*, Berlin (Merve) 1988.
- Coste, Claude: »Vorwort«, in: Roland Barthes: *Comment vivre ensemble* (2002), übers. v. Horst Brühmann als *Wie zusammen leben. Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesung am Collège de France 1976–1977*, hg. v. Éric Marty, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2007, S. 22–34.
- Darnton, Robert: *Berlin-Journal 1989–1990* (1991), übers. v. Hans Günter Holl als *Der letzte Tanz auf der Mauer. Berliner Journal 1989–1990*, München u. a. (Hanser) 1991.
- Deleuze, Gilles: »Die Literatur und das Leben«, in: ders.: *Critique et clinique* (1993), übers. v. Joseph Vogl als *Kritik und Klinik*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2000, S. 11–17.
- Deleuze, Gilles: »Nomaden-Denken«, in: ders.: *Nietzsche. Ein Lesebuch*, übers. v. Ronald Voullié, Berlin (Merve) 1979, S. 105–121.
- Deleuze, Gilles: *Pourparlers 1972–1990* (1990), übers. v. Gustav Roßler als *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1993.
- Deleuze, Gilles/Félix Guattari: *L'Anti-Œdipe* (1972), übers. v. Bernd Schwibs als *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1977 (<sup>10</sup>2004).
- Deleuze, Gilles/Félix Guattari: *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975), übers. v. Burkhard Kroeber als *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1976 (<sup>7</sup>2008).
- Deleuze, Gilles/Félix Guattari: *Mille plateaux* (1980), übers. v. Gabriele Ricke/Ronald Voullié als *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin (Merve) 1992.



- Del Ponte, Carla: »Der ICTY: richten und erinnern«, in: Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): *Srebrenica. Erinnerung für die Zukunft*, Sarajevo (Heinrich-Böll-Stiftung, Regionalbüro) 2005, S. 141–153.
- Derrida, Jacques: *L'autre cap suivi de La démocratie ajournée* (1991), übers. v. Alexander García Düttmann als *Das andere Kap. Die vertagte Demokratie. Zwei Essays zu Europa*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1992.
- Derrida, Jacques: *Schibboleth* (1986), übers. v. Wolfgang Sebastian Baur als *Schibboleth. Für Paul Celan*, Wien (Passagen) 2002.
- Derrida, Jacques: *De l'hospitalité* (1997), übers. v. Markus Sedlaczek als *Von der Gastfreundschaft*, Wien (Passagen) 2001.
- Didi-Huberman, Georges: *Images malgré tout* (2003), übers. v. Peter Geimer als *Bilder trotz allem*, München (Fink) 2007.
- Diner, Dan: »Negative Symbiose. Deutsche und Juden nach Auschwitz«, in: ders. (Hg.): *Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit*, Frankfurt a. M. (Fischer) 1987, S. 185–197.
- Döring, Jörg/Tristan Thielmann: »Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen«, in: dies. (Hg.): *Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld (transcript) 2007, S. 7–45.
- Döring, Jörg/Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld (transcript) 2007.
- Dünne, Jörg/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2006.
- Ebert, Theodor: *Der Kosovo-Krieg aus pazifistischer Sicht* (= Pazifismus – Grundsätze und Erfahrungen für das 21. Jahrhundert, Bd. 2), Münster u. a. (Lit) 2001.
- Eco, Umberto: *Über Gott und die Welt: Essays und Glossen*, übers. v. Burkhard Kroeber, München u. a. (Hanser) 1985.
- Eichendorff, Joseph Freiherr von: *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826), München (dtv) 1997.
- Einstein, Albert: »Raum, Äther und Feld in der Physik« (1930), in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2006, S. 94–101.
- Foucault, Michel: »*Il faut défendre la société*« (1996), übers. v. Michaela Ott als *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France* (1975–76), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2001 (2004).
- Foucault, Michel: »Des espaces autres« (1967/1984), übers. v. Michael Bischoff als »Von anderen Räumen«, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2006, S. 317–327.
- Foucault, Michel: *Histoire de la sexualité, I: La volonté de savoir* (1976), übers. v. Ulrich Raulff/Walter Seitter als *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1983 (2006).

- Freud, Sigmund: »Das Unbehagen in der Kultur« (1929/1930), in: ders.: *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion. Studienausgabe*, Bd. IX, hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt a. M. (S. Fischer) 1974 (<sup>8</sup>1997), S. 191–270.
- Friedman, Jonathan: »Global Crisis, the Struggle for Cultural Identity and Intellectual Porkbrelling: Cosmopolitans versus Locals, Ethnic and Nationals in an Era of Dehomogenisation«, in: Pnina Werbner/Tariq Modood (Hg.): *Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*, London (Zed Books) 2000, S. 70–89.
- Gebhardt, Winfried/Ronald Hitzler/Bernt Schnettler: »Unterwegs-Sein – zur Einleitung«, in: Winfried Gebhardt/Ronald Hitzler (Hg.): *Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart*, Wiesbaden (VS) 2006, S. 9–21.
- Gedenk- und Bildungsstätte Haus der Wannsee-Konferenz (Hg.): *Die Wannsee-Konferenz und der Völkermord an den europäischen Juden. Katalog der Ausstellung*, Berlin (Haus der Wannsee-Konferenz) 2008.
- Giddens, Anthony: *Runaway World* (1999), übers. v. Frank Jakubzik als *Entfesselte Welt. Wie die Globalisierung unser Leben verändert*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2001.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Italienische Reise* (1816/1817), hg. v. Andreas Beyer/Norbert Miller, München (Hanser) 1992 (<sup>2</sup>1994).
- Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796), Frankfurt a. M. (Insel) 1980 (<sup>12</sup>2005).
- Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (1785/1786), Stuttgart (Reclam) 1986.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsendungen* (1821/1829), Frankfurt a. M. (Insel) 1982 (<sup>10</sup>2006).
- Goetz, Rainald: *Kontrolliert* (1988), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1991.
- Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von: *Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* (1668/1669), München (dtv) 1975 (<sup>15</sup>1999).
- Günzel, Stephan (Hg.): *Raumwissenschaften*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2009.
- Günzel, Stephan (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld (transcript) 2007.
- Hall, Stuart: »The Local and the Global: Globalization and Ethnicity«, in: Anthony King (Hg.): *Culture, Globalization and the World System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Binghamton (Macmillan) 1991, S. 19–39.
- Hall, Stuart: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, übers. u. hrsg. v. Ulrich Mehlern, Hamburg u. a. (Argument) 1994.
- Hamacher, Werner: *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1998.
- Harvey, Daniel: *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge (Mass.) u. a. (Blackwell) 1989.

- Haverkamp, Anselm (Hg.): *Memoria: vergessen und erinnern*, München (Fink) 1993.
- Heape, Walter: *Emigration, Migration and Nomadism*, New York (Kraus) 1969.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik (1835–1838), III (= Theorie-Werkausgabe, Band 15)*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1970.
- Heidegger, Martin: »Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht«, in: ders.: *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen (Neske) 1959, S. 35–82.
- Hertle, Hans-Hermann/Gerhard Sälter: »Die Todesopfer an Mauer und Grenze. Probleme einer Bilanz des DDR-Grenzregimes«, in: *Deutschland-Archiv. Zeitschrift für das vereinigte Deutschland*, 39 (2006), S. 667–676.
- Hofmann, Franck/Jens E. Sennewald/Stavros Lazaris (Hg.): *Raum-Dynamik. Beiträge zu einer Praxis des Raums*, Bielefeld (transcript) 2004.
- Hölderlin, Friedrich: *Hyperion oder der Eremit in Griechenland (1797–1799)*, in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. Michael Knaupp, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1998, Bd. 1, S. 609–760.
- Hope, Quentin M.: »Snow as Deformity, Decoration, and Disguise«, in: *Orbis litterarum*, 36 (1981), S. 37–52.
- Kant, Immanuel: *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf (1795)*, Stuttgart (Reclam) 1984.
- Kaufmann, Stefan/Ulrich Bröckling/Eva Horn: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Grenzerletzer. Von Schmugglern, Spionen und anderen subversiven Gestalten*, Berlin (Kadmos) 2002, S. 7–22.
- Keller, Gottfried: *Der grüne Heinrich (1854/1855)*, Zürich (Büchergilde Gutenberg) 1949.
- Kilchmann, Esther/Andreas Pflitsch/Franziska Thun-Hohenstein (Hg.): *Topographien pluraler Kulturen. Europa vom Osten her gesehen*, Berlin (Kadmos) 2012.
- Kittler, Friedrich A.: »Von Staaten und ihren Terroristen«, in: Étienne Balibar/Friedrich A. Kittler/Martin van Creveld: *Vom Krieg zum Terrorismus? Mosse-Lectures*, Heft 120, Winter 2002/2003, Berlin (Humboldt-Universität) 2003, S. 33–50.
- Klarsfeld, Serge/Beate Klarsfeld: *Die Kinder von Izieu: eine jüdische Tragödie*, Berlin (Hentrich) 1991.
- Klemm, Matthias/Michael Popp: »Nomaden wider Willen: Der Expatriate als Handlungstypus zwischen Alltagswelt und objektiver Zweckbestimmung«, in: Winfried Gebhardt/Ronald Hitzler (Hg.): *Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart*, Wiesbaden (VS) 2006, S. 126–139.
- Kristeva, Julia: *Etrangers à nous-mêmes (1988)*, übers. v. Xenia Rajewsky als *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1990 (²2005).

- Kristeva, Julia: *La révolution du langage poétique* (1974), übers. v. Reinhold Werner als *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1978.
- Lammert, Angela u. a./Akademie der Künste (Hg.): *Topos Raum: Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, Nürnberg (Verlag für Moderne Kunst) 2005.
- Lange, Sigrid (Hg.): *Raumkonstruktionen in der Moderne: Kultur – Literatur – Film*, Bielefeld (Aisthesis) 2001.
- Large, David Clay: *Where Ghosts Walked: Munich's Road to the Third Reich* (1997), übers. v. Karl Heinz Siber als *Hitlers München. Aufstieg und Fall der Hauptstadt der Bewegung*, München (Beck) 1998.
- Latour, Bruno: *War of the Worlds – what about Peace?* (2002), übers. v. Gustav Roßler als *Krieg der Welten – wie wäre es mit Frieden?*, Berlin (Merve) 2004.
- Latour, Bruno: *Reassembling the Social* (2005), übers. v. Gustav Roßler als *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2007.
- Lefebvre, Henri: *La production de l'espace*, Paris (Anthropos) 1974.
- Lehnert, Gertrud (Hg.): *Raum und Gefühl: der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, Bielefeld (transcript) 2011.
- Levi, Primo: *Se questo è un uomo* (1958), übers. v. Heinz Riedt als *Ist das ein Mensch?*, Frankfurt a. M. (Fischer) 1961.
- Lindemann, Uwe: »Das Ende der jüngsten Steinzeit. Zum nomadischen Raum-, Macht- und Wissensbegriff in der neueren Kultur- und Medientheorie«, in: Rudolf Maresch/Niels Werber (Hg.): *Raum – Wissen – Macht*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2002, S. 214–234.
- Lützel, Paul Michael: »Nomadentum und Arbeitslosigkeit. Identität in der Postmoderne«, in: *Merkur*, 52 (1998), S. 908–918.
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (1920), München (dtv) 1994.
- Lytard, Jean-François: *Heidegger et »les juifs«* (1988), übers. v. Clemens-Carl Härle als *Heidegger und »die Juden«*, Wien (Passagen) 1988.
- Lytard, Jean-François: *L'inhumain* (1988), übers. v. Christine Pries als *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien (Passagen) 1989.
- Macho, Thomas: »Fluchtgedanken«, in: Horst Gerhard Haberl/Werner Krause/Peter Strasser (Hg.): *auf, und, davon. Eine Nomadologie der Neunziger* (= herbstbuch eins. Essays über die Notwendigkeit den Standort zu wechseln), Graz (Droschl) 1990, S. 123–139.
- Mallarmé, Stéphane: *Poésies* (= Œuvres Complètes, Bd. 1, hrsg. v. Carl Paul Barbier/Charles Gordon Millan), Paris (Flammarion) 1983.
- Mann, Thomas: *Der Zauberberg* (1924), Frankfurt a. M. (Fischer) 1991.
- Marszałek, Magdalena/Sylvia Sasse: »Geopoetiken«, in: *Trajekte*, 19 (2009), S. 45–47.

- Marszałek, Magdalena/Sylvia Sasse (Hg.): *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*, Berlin (Kadmos) 2010.
- McLuhan, Marshall/Bruce R. Powers: *The Global Village* (1989), übers. v. Claus-Peter Leonhardt als *The Global Village. Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert*, Paderborn (Junfermann) 1995.
- McLuhan, Marshall: *Understanding media* (1964), übers. v. Meinrad Amann als *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Dresden u. a. (Verlag der Kunst) <sup>2</sup>1995.
- McLuhan, Marshall/Quentin Fiore: *War and Peace in the Global Village* (1968), übers. v. Joachim Schulte als *Krieg und Frieden im globalen Dorf*, Düsseldorf u. a. (Econ) 1971.
- Menninghaus, Winfried: *Paul Celan. Magie der Form*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1980.
- Meurer, Ulrich: *Topographien. Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne*, München (Fink) 2007.
- Meyer, Frank: *Die Städte der vier Kulturen. Eine Geographie der Zugehörigkeit und Ausgrenzung am Beispiel von Ceuta und Melilla (Spanien/Nordafrika)*, Stuttgart u. a. (Steiner) 2005.
- Milborn, Corinna: *Gestürmte Festung Europa. Einwanderung zwischen Stacheldraht und Ghetto. Das Schwarzbuch*, Wien u. a. (Styria) 2006.
- Mitchell, William J.: *City of Bits. Space, Place, and the Infobahn*, Cambridge/Mass. (MIT-P) 1996.
- Mohr, Daniela: *Das nomadische Subjekt. Ich-Entgrenzung in der Prosa Robert Walsers*, Frankfurt a. M. u. a. (Lang) 1994.
- Müller, Götz: *Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur*, Stuttgart (Metzler) 1989.
- Müller, Severin: *Topographien der Moderne. Philosophische Perspektiven – literarische Spiegelungen*, München (Kirchheim) 1991.
- Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften. I* (1930/1932), Reinbek (Rowohlt) 1978.
- Nancy, Jean-Luc: *La création du monde ou la mondialisation* (2002), übers. v. Anette Hoffmann als *Die Erschaffung der Welt oder Die Globalisierung*, Zürich u. a. (Diaphanes) 2003.
- Neumann, Peter Horst: *Zur Lyrik Paul Celans*, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 1968.
- Oberhuber, Florian: »Der Vagabund«, in: Eva Horn/Stefan Kaufmann/ Ulrich Bröckling (Hg.): *Grenzverletzer. Von Schmugglern, Spionen und anderen subversiven Gestalten*, Berlin (Kadmos) 2002, S. 58–79.
- Oschmann, Dirk: »Bewegung als ästhetische Kategorie im späten 18. Jahrhundert«, in: Matthias Buschmeier/Till Dembeck: *Textbewegungen 1800/1900*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2007, S. 144–164.

- Osterhammel, Jürgen: »Wiederkehr des Raumes. Geopolitik, Geohistoire und historische Geographie«, in: *Neue Politische Literatur*, 43 (1998), S. 374–397.
- Osterhammel, Jürgen/Niels P. Petersson: *Geschichte der Globalisierung. Dimensionen, Prozesse, Epochen*, München (Beck) 2003.
- Ott, Michaela/Elke Uhl: *Denken des Raums in Zeiten der Globalisierung*, Münster (Lit) 2005.
- Ott, Michaela: »Raum«, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 5, Stuttgart u. a. (Metzler) 2003, S. 113–149.
- Pascal, Blaise: *Les provinciales* (1657), übers. v. Karl August Ott als *Briefe in die Provinz*, in: ders.: *Werke*, hrsg. v. Karl August Ott, Bd. III, Heidelberg (Lambert Schneider) 1990.
- Plumpe, Gerhard: »Literatur als System«, in: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.): *Literaturwissenschaft*, München (Fink) 1995, S. 103–116.
- Prokop, Siegfried: *Unternehmen ›Chinese Wall‹. Die DDR im Zwielficht der Mauer*, Frankfurt a. M. (R. G. Fischer) 1993.
- Proust, Marcel: *A la recherche du temps perdu. I. Du côté de chez Swann* (1913), übers. v. Eva Rechel-Mertens als *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. In Swanns Welt I*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1975.
- Ransmayr, Christoph: *Geständnisse eines Touristen. Ein Verhör*, Frankfurt a. M. (S. Fischer) 2004.
- Rheinberger, Hans-Jörg: »Augenmerk«, in: ders.: *Iterationen*, Berlin (Merve) 2005, S. 51–73.
- Robertson, Roland: *Globalization. Social Theory and Global Culture*, London (Sage) 1992.
- Rosenlöcher, Thomas: *Die Wiederentdeckung des Gehens beim Wandern. Harzreise*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1991.
- Rost, Nico: *Goethe in Dachau. Ein Tagebuch* (1946), übers. v. Edith Rost-Blumberg, Berlin (Volk und Welt) 1999.
- Schäffner, Wolfgang/Sigrid Weigel/Thomas Macho: »Das Detail, das Teil, das Kleine. Zur Geschichte und Theorie des kleinen Wissens«, in: dies. (Hg.): *»Der liebe Gott steckt im Detail«. Mikrostrukturen des Wissens*, München (Fink) 2003, S. 7–17.
- Schlögel, Karl: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München (Hanser) 2003.
- Schlögel, Karl: *Planet der Nomaden*, Zürich (Vontobel) 2000.
- Schlögel, Karl: »Die Wiederkehr des Raumes«, in: ders.: *Promenade in Jalta und andere Städtebilder*, München (Hanser) 2001, S. 29–40.
- Schmidt, Siegfried J.: *Die Welten der Medien. Grundlagen und Perspektiven der Medienbeobachtung*, Braunschweig u. a. (Vieweg) 1996.
- Schütze, Julia: *Zwischen Dezentrierung und Rezentrierung. Französische und frankophone Romane im Kontext der Globalisierung*, Göttingen (V & R unipress) 2008.

- Schwelien, Michael: »Die Einfalltore. Ceuta und Melilla, die spanischen Exklaven in Marokko, sind riesige Umschlagplätze – für Menschen, für Waffen und Pornografie. Eine Geschichte voller Widersprüche«, in: *Die Zeit*, 42 (13.10.2005); auf: [www.zeit.de/2005/42/Ceuta?page=all](http://www.zeit.de/2005/42/Ceuta?page=all).
- Schwelien, Michael: »Wer ist Samuel Same?«, in: *Die Zeit*, 32 (29.07.2004), auf: [www.zeit.de/2004/32/Ceuta?page=all](http://www.zeit.de/2004/32/Ceuta?page=all).
- Seneca, L. Annaeus: *Philosophische Schriften. Zweiter Band, Dialoge VII–XII*, übers. v. A. Bourgery/R. Waltz, hrsg. v. Manfred Rosenbach, Darmstadt (WBG) 1993.
- Serres, Michel: *Atlas* (1994), übers. v. Michael Bischoff, Berlin (Merve) 2005.
- Sloterdijk, Peter: *Globen* (= Sphären; Bd. II: Makrosphärologie), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1999 (2005).
- Soja, Edward W.: *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge/Mass. u. a. (Blackwell) 1996.
- Stasiuk, Andrzej: »Dziennik okrętowy«, übers. v. Martin Pollack als »Logbuch«, in: ders./Juri Andruchowitsch: *Moja Evropa. Dwa eseje o Evropie zwanej Środkowa* (2000), übers. v. Martin Pollack als *Mein Europa. Zwei Essays über das sogenannte Mitteleuropa*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2004 (2005), S. 75–145.
- Stichweh, Rudolf: *Die Weltgesellschaft. Soziologische Analysen*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2000.
- Stifter, Adalbert: *Der Nachsommer* (1857), Frankfurt a. M. (Insel) 1982 (2000).
- Stockhammer, Robert: »Hier. Einleitung«, in: ders. (Hg.): *TopoGraphien der Moderne. Medien zwischen Repräsentation und Konstruktion von Räumen*, München (Fink) 2005, S. 7–21.
- Stockhammer, Robert (Hg.): *TopoGraphien der Moderne. Medien zwischen Repräsentation und Konstruktion von Räumen*, München (Fink) 2005.
- Stockhammer, Robert: »Verortung. Die Macht der Karten und die Literatur, im 20. Jahrhundert«, in: ders. (Hg.): *TopoGraphien der Moderne. Medien zwischen Repräsentation und Konstruktion von Räumen*, München (Fink) 2005, S. 319–340.
- Stuckrad-Barre, Benjamin von: *Deutsches Theater*, Köln (Kiepenheuer und Witsch) 2001.
- Suljagić, Emir: *Razglednice iz groba* (2005), übers. v. Katharina Wolf-Grieffhaber als *Srebrenica – Notizen aus der Hölle*, Wien (Zsolnay) 2009.
- Szondi, Peter: »Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts« (1971), in: ders.: *Schriften II*, hrsg. v. Jean Bollack u. a., Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1978, S. 345–389.
- Szondi, Peter: »Eden« (1971), in: ders.: *Schriften II*, hrsg. v. Jean Bollack u. a., Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1978, S. 390–398.
- Tolstoi, Leo N.: *Vojna i mir* (1868/1869), übers. v. Michael Grusemann als *Krieg und Frieden*, Bielefeld (Bertelsmann) 1956.

- Topographie des Terrors. Gestapo, SS und Reichssicherheitshauptamt in der Wilhelm- und Prinz-Albrecht-Straße*, Berlin (Stiftung Topographie des Terrors) 2008.
- Toral-Niehoff, Isabel: »Der Nomade«, in: Eva Horn/Stefan Kaufmann/Ulrich Bröckling (Hg.): *Grenzverletzer. Von Schmugglern, Spionen und anderen subversiven Gestalten*, Berlin (Kadmos) 2002, S. 80–97.
- Turner, Victor: *The Ritual Process* (1969), übers. v. Sylvia M. Schomburg-Scherff als *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt a. M. u. a. (Campus) 1989.
- Velikić, Dragan: »Budapest, ganz privat«, in: *Lettre International*, 50 (2000), S. 112–114.
- Vinken, Barbara: »Petrarcas Rom: Tropen und Topoi«, in: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft. DFG-Symposium XVIII*, Stuttgart u. a. (Metzler) 1997, S. 540–556.
- Virilio, Paul: *L'inertie polaire* (1990), übers. v. Bernd Wilczek als *Rasender Stillstand. Essay*, München u. a. (Hanser) 1992.
- Wagner, Kirsten: »Im Dickicht der Schritte. ›Wanderung‹ und ›Karte‹ als epistemologische Begriffe der Aneignung und Repräsentation von Räumen«, in: Hartmut Böhme (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. DFG-Symposium 2004*, Stuttgart (Metzler) 2005, S. 177–206.
- Walser, Martin: »Über die Neueste Stimmung im Westen«, in: *Kursbuch*, 20 (1970), S. 19–41.
- Wegmann, Nikolaus: »Die Mauer 1961–1989«, in: *Weimarer Beiträge*, 47 (2001), S. 104–123.
- Weigel, Sigrid: *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt a. M. (Fischer) 1997.
- Weigel, Sigrid: »»Es ist immer Krieg«. Zum anderen Kriegsbegriff in der literarischen Kritik von Frauen«, in: dies.: *Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur*, Dülmen-Hiddingsel (Tende) 1994, S. 135–162.
- Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien (Zsolnay) 1999.
- Weigel, Sigrid: »Kommunizierende Röhren. Michel Foucault und Walter Benjamin«, in: dies. (Hg.): *Flaschenpost und Postkarte. Korrespondenzen zwischen Kritischer Theorie und Poststrukturalismus*, Köln u. a. (Böhlau) 1995, S. 25–48.
- Weigel, Sigrid: »Der Ort als Schauplatz des Gedächtnisses. Zur Kritik der ›Lieux de mémoire‹, mit einem Ortstermin bei Goethe und Heine«, in: Georg Bollenbeck u. a. (Hg.): *Weimar – Archäologie eines Ortes*, Weimar (Böhlau) 2001, S. 9–22.
- Weigel, Sigrid: »»Stadt ohne Gewähr« – Topographien der Erinnerung in der Intertextualität von Bachmann und Benjamin«, in: dies.: *Bilder des*



- kulturellen Gedächtnisses. *Beiträge zur Gegenwartsliteratur*, Dülmen-Hiddingsel (Tende) 1994, S. 81–101.
- Weigel, Sigrid: »Text und Topographie der Stadt. Symbole, religiöse Rituale und Kulturtechniken in der europäischen Stadtgeschichte«, in: dies.: *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München (Fink) 2004, S. 248–284.
- Weigel, Sigrid: »Zum ›topographical turn‹. Raumkonzepte in den Cultural Studies und den Kulturwissenschaften«, in: dies.: *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München (Fink) 2004, S. 233–247.
- Weigel, Sigrid/Bernhard Böschstein: »Paul Celan – Ingeborg Bachmann. Zur Rekonstruktion einer Konstellation«, in: diess. (Hgg.): *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2000, S. 7–14.
- Weiss, Peter: *Die Ästhetik des Widerstands (1975–1981)*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1998.
- Wellmann, Angelika: *Der Spaziergang. Stationen eines poetischen Codes*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 1991.
- Werber, Niels: *Die Geopolitik der Literatur. Eine Vermessung der medialen Weltraumordnung*, München (Hanser) 2007.
- Wiesel, Elie: *La nuit* (1958), übers. v. Curt Meyer-Clason als *Die Nacht*, Leipzig (St.-Benno) 1988.
- Witzler, Ralf: *Europa im Denken Nietzsches*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2001.
- Žižek, Slavoj: *The Political Suspension of the Ethical* (2005), übers. v. Jens Hagedstedt als *Die politische Suspension des Ethischen*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2005.
- Zuber, Elfi: *Der Alte Nördliche Friedhof. Ein Kapitel Münchner Kulturgeschichte*, München (Zeke) 1984.
- Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers* (1942), Frankfurt a. M. (Fischer) 1970 (<sup>37</sup>2009).

