

aus: partir, revenir... En route avec Peter Handke, sous la direction de Laurent Cassagnau, Jacques Le Rider, Erika Tunner, Asnières 1992.

Archi-Textur :

Poetologische Metaphern bei Peter Handke

Martina WAGNER-EGELHAAF

La vie est autre que ce qu'on écrit.

(André Breton, *Nadja*)¹

Peter Handkes Arbeiten irritieren, weil sie, so möchte ich behaupten, die hermeneutische Position des Lesers erschüttern, der angesichts der Zurückweisung seines Deutungswillens durch die Texte selbst nicht recht weiß, was seine Aufgabe bei dem Spiel sein soll: Mitvollzug, Kritik, Suche nach Zusammenhängen? Die Ratlosigkeit der Kritiker und Interpreten kommt nicht zuletzt darin zum Ausdruck, daß die Auseinandersetzung mit Handkes Texten häufig – als wären die Texte Bilder – im Modus der Beschreibung stattfindet, da sich offensichtlich jede kritische Position außerhalb des Textes als inkommensurabel erweist. Gerade das Aufspüren von Zusammenhängen in und zwischen Handkes Texten scheint ein ergiebiges Feld schier unerschöpflicher Möglichkeiten zu sein, verstrickt den Interpreten aber erst recht in ein Textgeflecht, das sich diskursiver 'Bewältigung' entzieht. Dieser Effekt, der die kritische Aufmerksamkeit auf die materiale Verfaßtheit des Textes selbst lenkt, scheint indessen der vom Autor gewünschte zu sein, gerät allerdings in eine theoretisch nicht einzuholende Opposition mit den emphatisch artikulierten Ansprüchen auf das "Wirkliche" (LSV 21, 28)² und die "Dinge" (LSV 84), die im Text 'verwandelt und geborgen' werden sollen. Das Konzept der "Verwirklichung"

¹ André Breton, *Nadja*, Paris, 1964, S. 82.

² Es wird nach folgenden Ausgaben und Chiffren im fortlaufenden Text zitiert:

LSV = *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt a. M. 1980.

CS = *Der Chinese des Schmerzes*, Frankfurt a. M. 1983.

PhW = *Phantasien der Wiederholung*, Frankfurt a. M. 1983.

W = *Die Wiederholung*, Frankfurt a. M. 1986.

A = *Die Abwesenheit. Ein Märchen*, Frankfurt a. M. 1987.

VM = *Versuch über die Müdigkeit*, Frankfurt a. M. 1989.

VJ = *Versuch über die Jukebox*, Frankfurt a. M. 1990.

VGT = *Versuch über den geglückten Tag. Ein Wintertagtraum*, Frankfurt a. M. 1991.

(LSV 21) im poetischen Akt scheint umgekehrt die Wahrnehmung des Wirklichen als poetischen Akt zu begreifen. 'Wirklichkeit' ist auf der einen Seite poetisches Konstrukt des Textes, andererseits ist sie diesem immer vorausgesetzt. Ohne das "rein diesseitig" [VGT 13] gedachte mystische Funktionsmoment des "Sprungs" (LSV 36), des "Rucks" (LSV 72, VGT 26), der "Verwandlung" (LSV 72), das Handkes Texte allen Konzeptualisierungsversuchen querstellt, scheint das 'größten-wahnsinnige' (vgl. LSV 227, 231) Projekt, im Kunstwerk das Wirkliche zur Erscheinung zu bringen, nicht auszukommen.

"Es geschah ein Ruck (immer wieder wird mir die 'Häßlichkeit' dieses Wortes vorgehalten, und es ist wieder einmal durch kein anderes ersetzbar)",

heißt es im *Versuch über den geglückten Tag* (VGT 23), der von der 'Verwandlung' "einer Lebens- in eine Schreibidee" (VGT 63) berichtet. Das in Handkes Texten zum Ausdruck kommende hochreflektierte Bewußtsein von der artistischen Gemachtheit des Kunstwerks Text scheint logisch unvereinbar mit einer eben diese Texte tragenden, phantasmatischen "Wunschfabrikation"³, die im und über das Kunstwerk Einheit, Zusammenhang, Wirklichkeit, Wahrheit und Dasein sucht⁴.

Die Texte sind sich ihres inneren Zwiespalts wohl bewußt, ja, beziehen gerade ihre spezifische Dynamik aus seiner produktiven Verarbeitung. Signale dieses kritischen Verhältnisses zwischen den im Text beschworenen 'Dingen', der Wirklichkeit und der materialen Dingstruktur des Textes selbst, stellen einige über verschiedene Arbeiten Handkes hinweg mit einer gewissen Insistenz aufgerufene 'Dinge' dar, deren Banalität und erratisches Auftreten der Lektüre nicht nur mentale, sondern auch das ästhetische Empfinden störende Widerstände entgegensetzen. Sie sind als poetologische Metaphern lesbar, in dem Sinne, daß sie Orte des Übergangs der 'histoire' in den 'discours' darstellen. In je verschiedener Weise reflektieren sie das konstitutive Moment des Bedeutungsbruchs als textkonstitutiv im eigentlichen Sinne. Die Funktion von Metaphern liegt für Blumenberg darin, daß sie gegenüber der begrifflichen Rede ein "Mehr an Aussageleistung" erbringen und zugleich helfen, jene

³ Waltraud WIETHÖLTER, "Auge in Auge mit Cézanne. Handkes 'Lehre der Sainte-Victoire'", *GRM*, N. F., 40, 4 (1990), 422-444, 431.

⁴ Vgl. auch Joachim PFEIFFER, "Ich zittere vor Begierde nach dem Zusammenhange". Einheitsphantasien in Peter Handkes 'Die Lehre der Sainte-Victoire', in: *Phantasie und Deutung. Psychologisches Verstehen von Literatur und Film*, Frederick Wyatt zum 75. Geburtstag, hrsg. von Wolfram Mauser, Ursula Renner, Walter Schönau, Würzburg 1986, 266-276.

"logische 'Verlegenheit'" zu ermitteln, für die sie einspringen⁵. Das Verhältnis der Metaphorologie zur Begriffsgeschichte bestimmt sich – ich zitiere Blumenberg –

"als ein solches der Dienstbarkeit: die Metaphorologie sucht an die Substruktur des Denkens heranzukommen, an den Untergrund, die Nährlösung der systematischen Kristallisationen, aber sie will auch faßbar machen, mit welchem 'Mut' sich der Geist in seinen Bildern selbst voraus ist und wie sich im Mut zur Vermutung seine Geschichte entwirft."⁶

Handkes poetologische Metaphorik gibt Zeugnis von der oben bezeichneten 'logischen Verlegenheit', der Verhältnisbestimmung von Wirklichkeit und Text, weitaus detaillierter als es dem kritischen Diskurs möglich ist, da die Metapher nicht nur das Bild eines poetischen Sachverhalts darstellt, das ohne Rest in jenen übersetzt werden könnte, sondern sich der metaphorische Bezug über ein Funktionsmoment realisiert, das, wie eine Notiz aus den *Phantasien der Wiederholung* deutlich macht, die Übersetzungsleistung der Metapher als prädikative Bewegung entwirft:

"Bedeutung ist Übersetzbarkeit": eine Metapher wird möglich – wenn eine Bedeutung da ist, gibt es auch eine Metapher, das Recht zur Metapher; ich kann reden, ich kann endlich reden; ich habe von der Welt endlich etwas zu sagen, und sei es auch nur von den Schneeflocken gerade, die, wie sie sich bewegten, auf einmal etwas bedeuteten: "Insekten"? "Lufttieren"? – Nein, eigentlich war die "Übersetzbarkeit" mehr die Bewegung: die Metapher müßte also in einem Zeitwort erscheinen, nicht in einem Hauptwort; und dieses Wort finde ich jetzt nicht – aber: es steht mir ab jetzt frei (ich werde es, im verknüpfenden Schreiben, am richtigen Platz einmal, oder mehrmals, einsetzen können)" (*PhW* 81f.).

Die metaphorische Bewegung setzt den Text, die Erzählung in Gang, indem sie die kritische Position ihrer Funktionsbeschreibung in die Textbewegung selbst hineinverlegt und eben auf diese Weise den vereinnahmenden Konzeptualisierungswillen des Interpreten wie alle statische Bedeutungszuschreibung systematisch ausschließt.

1. Der Mantel der Mäntel

Auf die Allegorie vom 'Mantel der Mäntel' hätte der Autor besser verzichtet, meint eine Kritikerin der 1980 im Rahmen der Tetralogie *Langsame Heimkehr* erschienenen Erzählung *Die Lehre der Sainte-Victoire*, da beim Lesen auch so der Eindruck entstehe, man wohne der allmählichen Verfertigung eines aus Selbstzitäten

⁵ Vgl. Hans BLUMENBERG, "Paradigmen zu einer Metaphorologie", in: *Theorie der Metapher*, hrsg. von Anselm Haverkamp, Wege der Forschung, Bd. CCCLXXXIX, Darmstadt 1983, 285-315, 287.

⁶ BLUMENBERG, "Paradigmen zu einer Metaphorologie", 290.

bestehenden Flechtwerks bei⁷. Dieses Urteil mag, gemessen am Qualitätskriterium einer glatten, auf nahtlose Fügung bedachten Ästhetik, gerechtfertigt erscheinen, stellt der Mantel der Mäntel doch tatsächlich einen etwas gewaltsamen Bruch des Erzählflusses und einen schwerfälligen Fingerzeig innerhalb eines Textes dar, der sich bereits im Titel als poetologischer ausweist. Und doch erscheint die Geschichte vom Mantel der Mäntel (*LSV* 104ff.) in der autoreflexiven Logik der *Lehre der Sainte-Victoire* nur konsequent, verdoppelt sie doch auf der Ebene der *histoire* den kritischen Anspruch des *discours*, um deutlich zu machen, daß sich die "Lehre" nur in der Erzählung und als Erzählung entfaltet. Der erzählerische Bruch, den die Allegorie bildet, reflektiert überdies, wie zu zeigen sein wird, das konstitutive Prinzip der in Frage stehenden Poetologie. Und schließlich erweitert der Bildbereich des Mantels den Text um eine in systematischer Hinsicht aussagekräftige Bedeutungsqualität.

Per analogiam aktualisiert die superlativische Genitiv-Formel vom 'Mantel der Mäntel', die an das 'Buch der Bücher' sowie über den als 'Bild der Bilder' (*LSV* 74ff.) verstandenen Altartabernakel an das Buch der Bücher, die Bibel, erinnert, einen quasi-religiösen, freilich eher in struktureller als in propositionaler Hinsicht sakral entworfenen Bedeutungshorizont. Der Mantel der Freundin D., die den Erzähler beim zweiten Aufstieg zur Sainte-Victoire begleitet, setzt den Bereich des naturhaft Wirklichen einmal mehr ins Verhältnis mit dem Kunstwerk, dessen handwerkliches Gemachtsein der genähte Mantel ungleich deutlicher ausspricht als etwa die im Zentrum des Textes stehenden und gleichsam als Textvorlage dienenden Bilder Cézannes, werden Gemälde eines berühmten Malers in unserem kulturellen Selbstverständnis doch eher mit begnadeter künstlerischer Inspiration in Zusammenhang gebracht als mit profaner Handwerklichkeit, wiewohl das Wort 'Kunst' gerade auch die Dimension der 'Geschicklichkeit' und der 'Kunstfertigkeit' einschließt. Im Hintergrund von D.s Mantel steht jener kosmologische Bezug, den bereits die Kirchenväter in der priesterlichen Gewandung sehen wollten⁸ und der sich etwa auch in der ikono-

⁷ Vgl. WIETHÖLTER, "Auge in Auge mit Cézanne", 424.

⁸ Der Hl. Hieronymus deutet die im 28. und 39. Kapitel des Buches Exodus den Priestern vorgeschriebene Kleidung folgendermaßen: "Das Superhumorale [Schultertuch] sowie die zwei Steine, die darüber die ganze Schulter bedecken, ..., bedeuten die zwei Hemisphären (des Himmelsglobus), von denen die eine über (der in der Mitte des Ganzen liegenden Erde), die andere unter der Erde ist; oder sie bedeuten Sonne und Mond, die darüber kreisen. Jene Zone aber, die über die Brust des Priesters läuft und mit der jene die Erde bedeutende Leinentunica zusammengehalten wird, bedeutet den (hin- und zurückfließenden Welten-) Ozean ...". "Vier Farben erinnern an vier Elemente, aus denen das Universum zusammengesetzt ist. Der Byssus (=weißer Leinenbatist) wird (dem Element) der Erde zugeteilt, weil ihn die Erde gebiert, der Purpur dem Meer, weil er aus dem Saft seiner kleinen Schnecken (=Cochleola) getränkt ist, das Hyazinthblau (=Hiacynthus) der Luft

graphischen Tradition des Sternenmantels der Madonna darstellt. Wie das Bild vom Himmelszelt transportiert auch die Ikonographie der Schutzmantelmadonna die Vorstellung kosmologischer Geborgenheit im Modell eines gegen das offene Außen abgeschirmten, wärmenden Innen.

Auf eine dezidiert poetologische Referenz des Mantel-Bildes weist Gerhart v. Graevenitz hin, wenn er am Beispiel von Chrétiens de Troyes *Érec et Enide* zeigt, daß Friedrich Schlegels Postulat, Romantheorie solle die Form des Romans annehmen, bereits in mittelalterlichen Texten seine Verwirklichung findet. Wie Handkes *Lehre* gleich zu Anfang die platonische Mißtrauenserklärung gegenüber den Poeten zitiert – "Die Dichter lügen, steht bei einem der ersten Philosophen." (*LSV* 20) –, so beruft sich Chretien bei der Beschreibung von Erecs Krönungsmantel auf Macrobius, um eben jenem Vorwurf des Lügens zu begegnen: "Que l'an ne die que je mante"⁹. In seinem Kommentar zu Scipios Traum hatte Macrobius gleichfalls die Frage von Wahrheit oder Lüge der Dichtung aufgegriffen¹⁰. Erecs Mantel ist nach Chretien von vier Feen gefertigt, von denen die eine auf ihm die Himmel und Erde vermessende Geometrie darstellt, die andere die Tage, Stunden und Zeiten zählende Arithmetik, die dritte bildet die harmonisch gegründete Musik ab, die vierte schließlich die Astronomie, die Erkenntnisse über die Gestirne vermittelt¹¹. Das menschliche Kunstwerk reflektiert das göttliche Kunstwerk auf der Grundlage des an Maß¹² und Gesetz orientierten Strukturgedankens. Die macrobische Dichtungstheorie, zentriert um das Problem der Zusammengesetztheit, die Frage nach der Wahrheit und das Ideal von Zahl und Maß, begreift die aus Erfundenem zusammengesetzte Inhaltstruktur von Erzähltexten, den *ordo narrationis*, als *contextio*, ebenso wie auch die Wahrheit selbst, das wohlkonstruierte göttliche Prinzip *contextio* ist. Die philosophische Funktion von Erzählungen, die Wahrheit darzustellen, bezeichnet Macrobius

wegen der farblichen Ähnlichkeit, das Scharlachrot (=Coccus) schließlich dem Feuer und Äther. Insgesamt erinnern sie daran, daß der Hohepriester des Schöpfergottes (der sie trägt) nicht nur für Israel, sondern über die ganze Welt regiert, denn die Welt ist ja aus Erde, Wasser, Luft und Feuer zusammengesetzt, und (die vier) sind die Elemente des Ganzen." Zit. n. Anton von EUW, "Liturgische Handschriften, Gewänder und Geräte", in: *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler in der Romanik*, 3 Bde., hrsg. von Anton Legner, Köln 1985, I, 385-414, 397 und 398.

⁹ Kristian von TROYES, *Erec und Enide*, Textausgabe mit Variantenwahl, Einleitung und erklärenden Anmerkungen hrsg. von Wendelin Foerster, 3. Aufl., Halle 1934, V. 6740. Vgl. Gerhart v. GRAEVENITZ, "Contextio und conjointure, Gewebe und Arabeske. Über Zusammenhänge mittelalterlicher und romantischer Literaturtheorie", in: *Literatur, Artes und Philosophie*, hrsg. von Walter Haug und Burghart Wachinger, Fortuna vitrea, Bd. 7, Tübingen 1991, 232-260, 235.

¹⁰ Vgl. v. GRAEVENITZ, "Contextio und conjointure", 237.

¹¹ Vgl. *Erec und Enide*, VV. 6744-6804.

¹² Vgl. v. GRAEVENITZ, "Contextio und conjointure", 237.

mit dem Begriff des *velamen*, so daß sich das folgende Beziehungsverhältnis ergibt: Die aus einzelnen Elementen des Fabelhaften zusammengesetzte *contextio narrationis*, kann die Funktion des *velamen* übernehmen und wird auf diese Weise zum Analogon der ontologischen *contextio*: "*Contextio des ordo relationis* und *contextio* der Wahrheit und Welt sind unter der Voraussetzung analog, daß der Funktionsbegriff des *velamen* vermittelnd eintritt.¹³" Die "bele conjointure" des Chrétien'schen Prologs findet damit über den macrobischen Hintergrund ihre an der Kosmologie orientierte poetologische Bestimmung. Dem Handke-Leser kommt dies alles nicht unvertraut vor. Und tatsächlich läßt sich Handkes Werkvorstellung eher mit dem dreigliederigen Schema *contextio narrationis* – *velamen* – *contextio mundi* fassen als mit jenem zweistufigen Modell der Allegorie oder des Integuments, zu dem sich das macrobische Konzept in der Folgezeit verkürzte und die aus dem "Schleier der Dichtung" eine qua Allegorese zu überschreitende Bedeutungsgrenze machte¹⁴. So beruft sich der Erzähler der Lehre auf Cézannes Wort, er male nicht "nach der Natur", sondern seine Bilder seien "Konstruktionen und Harmonien parallel zur Natur" (LSV 78). Nur das dreistufige Modell kann Handkes poetologische Konzeption plausibel machen, die auf der einen Seite poetische Autonomie in Anspruch nimmt, auf der anderen Seite ontologische Gültigkeit reklamiert. Diese beiden unvereinbaren Positionen lassen sich allein durch die *velamen*-Funktion des Erzählens vermitteln, die das *tertium comparationis* der Strukturiertheit (des kosmologischen Bereichs der Natur wie derjenigen des Textes) zum Referenzprinzip der Textkonstruktion erhebt.

Daß für Handkes ehrgeizige Kunstlehre gerade Cézanne eintritt, nimmt, darauf hat Christoph Parry hingewiesen, nicht wunder, stellt das Bemühen des Malers um die Gegenständlichkeit der Dinge doch eine "Nahstelle zwischen der naturalistischen und der abstrakten Sehweise"¹⁵ dar. Ebensovienig erstaunlich ist das Scheitern des Projekts der Kleidermacherin D. gerade am "Problem der Verknüpfung" (LSV 104), das die Verwirklichung der Idee verhindert, gleichwohl aber ein akzeptables Ergebnis zeitigt: "Aber das Stückwerk vom Mantel der Mäntel sei immerhin so schön, daß sie damit in der Métro von den Leuten andächtig angestarrt werde" (LSV 104). Der aus verschiedenen Stoffen, "Brokat, Atlas¹⁶, Seide und Damast" (LSV 116),

¹³ Vgl. v. GRAEVENITZ, "*Contextio und conjointure*", 239.

¹⁴ Vgl. v. GRAEVENITZ, "*Contextio und conjointure*", 239.

¹⁵ Christoph PARRY, "Peter Handkes Schriftlandschaften. Eine Lehre und ihre Anwendung", *Peter Handke, Text + Kritik*, H. 24, 5. Aufl., Neufassung (1989), 59-65, 61 (meine Hervorhebung).

¹⁶ "Während man sich [Atlas] ursprünglich als Wächter der Himmelssäulen dachte, glaubte man später, der Himmel würde von ihm getragen." Michael GRANT und John HAZEL, *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, 4. Aufl., München 1986, 81.

zusammengenähte Mantel ist in seiner "nicht vollkommen[en]" (LSV 119) Gestalt kein Verlegenheitsprodukt, sondern bezieht seine spezifische Ästhetik gerade aus dem Scheitern, "Material" und "Idee" (LSV 117) zusammenzubringen. So sehr dieses Scheitern vorprogrammiert erscheint, so entschieden muß an der im wahren Sinne des Wortes 'himrissigen' Idee (vgl. VGT 54) festgehalten werden, weil nur in ihr, in der 'Idee der Idee', möchte man sagen, der Organisationsplan für das Material beschlossen liegt. D.s 'Mantel der Mäntel' scheitert, weil das Material 'weich' und 'haltlos' ist (LSV 117); einzelne Teile müssen gewaltsam zusammengenäht werden (vgl. LSV 118) mit dem Effekt, daß das Produkt schließlich sein eigenes Gewicht erhält und für die Künstlerin/Handwerkerin immer schwieriger zu bearbeiten wird:

"Die Arbeit wurde jetzt erschwert durch das Gewicht der ineinandergenähten dünnen und kräftigen Stoffe, die ich an der Nähmaschine hochhalten mußte, immer bedacht, nichts ins Rutschen zu bringen" (LSV 117f.).

Das Material, aus dem der Handkesche Text 'zusammengenäht' ist, stellt sich mindestens so abwechslungsreich und heterogen dar wie D.s Mantel. Er besteht aus direkten und indirekten Zitaten unterschiedlichster Philosophen, Schriftsteller und Maler, aus unzusammenhängenden Bildern und Texten. Außer Cézanne werden genannt (in der Reihenfolge ihrer ersten Erwähnung und ohne Anspruch auf Vollständigkeit): Goethe (LSV 10), Stifter (LSV 14), De Chirico, Max Ernst, Magritte (LSV 18), Edward Hopper (LSV 19), Émile Zola (LSV 28), Christian Wagner (LSV 30), Gustave Courbet (LSV 31), Flaubert (LSV 35), Ludwig Hohl (LSV 44), Homer (LSV 44), Balzac (LSV 64), der georgische Bauernmaler Pirosmanni (LSV 70), Hölderlin (LSV 93), Nicolas Born (LSV 93), Grillparzer (LSV 100), Maurice Denis (LSV 101), Hitchcock (LSV 104), Rembrandt (LSV 105), Musil (LSV 115)¹⁷, Jakob van Ruysdael (LSV 119). Die Forschung hat sich bemüht, insbesondere konkrete philosophische Positionen hinter Handkes poetologischer "Lehre" zu identifizieren, zumal der Ich-Erzähler selbst immer wieder auf die ominöse Instanz eines 'Philosophen' rekurriert. Man hat Handkes Text mit Heidegger¹⁸, mit Spinoza¹⁹ sowie mit Derrida²⁰ gelesen, wiewohl der Text ganz offenkundig signalisiert,

¹⁷ Der Erzähler sieht D. "momentelang als 'Amsel'".

¹⁸ Vgl. Rolf Günter RENNER, *Peter Handke*, Stuttgart 1985, 130.

¹⁹ Vgl. Ellen DINTER, *Gefundene und erfundene Heimat. Zu Peter Handkes zyklischer Dichtung "Langsame Heimkehr" 1979-1981*, Köln 1986, 110.

²⁰ Vgl. Ingeborg HOESTEREY, "Mit Cézanne auf der Hochebene des Philosophen", in: dies., *Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne*, Frankfurt a. M. 1988, 101-121, 108ff. Auch Hoesterey kann Handkes Text, so überzeugend der Ansatz ihrer Interpretation ist, nicht durchgehend mit Derrida lesen, einzelne Textpassagen erklären sich nur mit "der radikalen Zurückweisung derridischen Denkens" (116; vgl. ebd. 114) – ein augenfälliges Beispiel für die zwangsläufige Selbstaufhebung jeder "schlüssigen" Handke-Deutung.

daß sich hinter dem 'Philosophen' verschiedene Figuren und Philosophien verbergen (vgl. *LSV* 25²¹, 26, 30, 35, 43, 45, 52, 62, 115). Die im fragmentarischen Zitat in Handkes Text zu Wort kommenden Autoritäten, denen vielleicht nichts als die Mitarbeit am Projekt der 'Verwirklichung' gemeinsam ist, stehen keinesfalls für hermeneutisch zu entschlüsselnde Konzepte, vielmehr bilden sie ein Material, ebenso 'weich' und 'haltlos' wie D.s Stoff "[m]uster" (*LSV* 235), das Verbindungen im einzelnen, aber keine stimmige Gesamtkonstruktion zuläßt. Im Zusammennähen geraten die Philosophien wie D.s Mantel unter der Nähmaschine "ins Rutschen" (*LSV* 118), ist es der Akt des Zusammenfügens selbst, der den Blick ablenkt von dem, was da zusammengefügt wird. Es entsteht ein reines Kunstprodukt, das seine spezifische Ästhetik aus der Zusammenfügung des Unvereinbaren bezieht, aber, wie D.s Mantel, der in der Pariser Métro "andächtig", will sagen, um seiner selbst willen, angestarrt wird (vgl. *LSV* 104), notwendig hinter seiner ursprünglichen Idee zurückbleibt. Doch ist es die Idee, die das Werk in seiner heterogenen Materialität erst motiviert. Enthüllungs- und Verhüllungsfunktion des Textgewebes bleiben als Innen und Außen der Bedeutung eng miteinander verbunden.

2. Die Schwelle

Entläßt die *Lehre der Sainte-Victoire* ihren Erzähler mit einem "Schwellengefühl" (*LSV* 127), so wird die Schwelle zur zentralen poetologischen Metapher in der 1983 erschienenen Erzählung *Der Chinese des Schmerzes*. Der Text erzählt die Geschichte des Hobbyarchäologen Andreas Loser, der sich bei Ausgrabungen auf das Aufsuchen von "Haus-, Kirchen-, Tempel-, ja ganzen Siedlungsschwellen" (*CS* 25) verlegt hat. Daß der Wechsel von der Gewebe- zur Architekturmetapher nicht unbedingt einen funktionalen Bruch bedeutet, auch wenn er anders akzentuiert, darauf mag D.s Interesse an "Abbildungen und Baupläne[n] von chinesischen Dachkonstruktionen" (*LSV* 118) ebenso verweisen wie die Auszeichnung der "Weberknechte" (meine Hervorhebung) als "Patrone der Schwellensucher" (*CS* 42) im *Chinesen des Schmerzes*.

So eindeutig das Bild von der Schwelle auf den ersten Blick ist, so schwer tun sich die Interpreten mit seiner diskursiven Bestimmung. Es kann als Beleg für die erzählungskonstitutive Dynamik der Metapher gelten, daß ihre funktionale Bedeutung im Textzusammenhang allein im Nachvollzug der Erzählung einholbar scheint²².

²¹ Im "Begehren des Begehrens des anderen" wird Lacan vernehmbar.

²² Vgl. Axel GELLHAUS, "Über die Schwelle des Erzählens. Überlegungen zu 'Der Chinese des Schmerzes' von Peter Handke", in: *Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter*

Losers archäologisches Verfahren orientiert sich nicht am Vorhandenen, versucht also nicht, Funde zu machen, sondern geht vom Fehlenden aus, von den "Leerstellen, oder Leerformen" (*CS* 24), aus denen sich der Grundriß des Gebäudes, "die ursprüngliche Anordnung eines Baus oder auch eines ganzen Dorfes" (*CS* 25) rekonstruieren läßt. Das Konstruktionselement der Schwelle, Ort der Trennung wie der Zusammenfügung, ist der gleichsam magische Schlüssel zur nicht mehr zugänglichen Gesamtanlage²³. Dem "Schwellenkundler"²⁴ Loser scheint es allerdings weniger um die Gesamtkonstruktion zu tun zu sein als um eben jenen Ort der Schwelle, des Übergangs nicht nur "vom Profanen zum Heiligen"²⁵, sondern ebenso vom Innen zum Außen und umgekehrt. Das 'Sitzen auf der Hausschwelle' (*CS* 129) wird zur zentralen erzählerischen Haltung des *Chinesen des Schmerzes*, zentral auch in dem Sinne, daß das Bild der Schwelle die architektonische Mitte des Textes selbst charakterisiert. Die Mitte des Buches versammelt heterogene Schwellen-Erzählungen: So erzählt der Hausherr, daß die Katze vor der Schwelle zögert, innehält, der Politiker berichtet von seinen Schwellenalträumen, der Maler spricht von einem Brauch alter Völker, die Schwellen mit den zerschlagenen Tempelstatuen des Feindes zu pflastern, der Priester informiert über den Gebrauch des Bildes der Schwelle in der christlichen Überlieferung (*CS* 122ff.). In der Vision des Erzählers formieren sich die heterogenen Bruchstücke zur einheitlichen Erzählung:

"Auch den Zuhörern kam nun die Erinnerung an lang Verschollenes. Einer übernahm das Wort vom andern, so daß sich schließlich eine einzige, mehrstimmige Erzählung ergab" (*CS* 129).

Einheitsstiftend ist die Übernahme des 'Worts' in je verschiedene syntagmatische Zusammenhänge, die sich als individuelle Erinnerungen der Gesprächsteilnehmer vernehmen lassen. Insofern das die Erinnerungserzählung initiiierende Wort die "Schwelle" ist und dieses Wort zugleich seine Schwellenfunktion entfaltet, fallen in ihm der metaphorische und der metonymische Bruch²⁶, die paradigmatische und die syntagmatische Schwelle zusammen. Anders gesagt: Die metaphorische Bedeu-

der Technologie. Selbstbestimmung und Anpassung, Vorträge des Germanistentages Berlin 1987, hrsg. von Norbert Oellers, 4 Bde., Tübingen 1988, III, 27-40. Die einzelnen Abschnitte des Aufsatzes entsprechen den Kapiteln des *Chinesen* und tragen auch deren Überschriften: 1 "Der Betrachter wird abgelent", 2. "Der Betrachter greift ein", 3. "Der Betrachter sucht einen Zeugen", 4. "Epilog".

²³ Zur metaphorischen Bedeutung des Gebäudes als Universum in Antike und Renaissance vgl. André CHASTEL, *Marsile Ficcin et l'art*, Genève 1975, 58f., 62, Anm. 11.

²⁴ Gellhaus weist darauf hin, daß das Bild der Schwelle ein Benjamin-Zitat darstellt. Vgl. GELLHAUS, "Über die Schwelle des Erzählens", 27f., Anm. 3.

²⁵ J. C. COOPER, *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*, Wiesbaden 1986, 171.

tung der Erzählung als Schwelle ist ihr metonymisches Funktionieren. Dies verdeutlicht die zweite, im *Chinesen des Schmerzes* strapazierte Metapher: "Die Schwelle ist die Quelle" (CS 127; vgl. 248). Das metaphorische Verhältnis zwischen Schwelle und Quelle (und schließlich beider zur Erzählung) wird in einen grammatischen Kontiguitätszusammenhang gebracht, der metonymisch realisiert, was in der Metapher bedeutet ist, steht das Naturbild der Quelle doch seit jeher für unversiegbare Lebens- und Produktivkraft²⁷. Einmal mehr läßt sich am Beispiel der Handkeschen Schwellen-Metapher Jakobsons Bestimmung des Poetischen als Projektion der paradigmatischen Identitätsachse auf die syntagmatische Nachbarschaftsachse demonstrieren²⁸. Daß der Priester in Handkes Text Schwelle und Tür in der christlichen Überlieferung als "Teil für das Ganze" (CS 125) bezeichnet, ist nur ein weiterer Hinweis auf die metonymische Funktion jener rhetorischen Figur der *pars pro toto*, die Jakobson als Leitprinzip des Prosatextes ausgezeichnet hat²⁹ und die im *Chinesen des Schmerzes* "die Aufmerksamkeit neu von einem Gegenstand auf den anderen [überträgt], von diesem dann auf den nächsten, und so weiter" (CS 128), gleichsam als "ein sich ins Unendliche fortsetzendes Leitmotiv" (CS 195). Überhaupt liest sich Jakobsons Beschreibung von Pasternaks metonymischem Verfahren wie eine Charakteristik von Handkes Schreibweise, so etwa wenn Jakobson Pasternaks Überzeugung hervorhebt, "daß echte Kunstwerke, von allem möglichen erzählend, in Wirklichkeit von ihrer Geburt erzählen"³⁰, oder aber wenn er die Entmächtigung des Täters gegenüber der Tätigkeit bei Pasternak betont³¹. Die gegen-

²⁶ Zum Zusammenhang von Schwelle und Gewalt vgl. Axel RUCKABERLE, "Aggression und Gewalt. Schwellenerfahrungen im Erzählwerk Handkes", in: *Peter Handke. Text und Kritik*, 66-71.

²⁷ Vgl. COOPER, *Lexikon der traditionellen Symbole*, 145f.

²⁸ Vgl. dazu Jurij M. LOTMAN, *Die Struktur literarischer Texte*, übers. von Rolf-Dietrich Keil, 2. Aufl., München 1986, 122f.

²⁹ Vgl. Roman JAKOBSON, "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak [1935]", in: ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, hrsg. von Elmar Holenstein und Tarcisus Schelbert, Frankfurt a. M. 1979, 192-211, 192, 200; vgl. auch ders., "Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik", in: *Theorie der Metapher*, hrsg. von Anselm Haverkamp, WdF Bd. 389, Darmstadt 1983, 163-174, 169f.

³⁰ JAKOBSON, "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak", 199.

³¹ Vgl. JAKOBSON, "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak", 200. Hierfür könnte man zahlreiche Beispiele aus Handkes Texten anführen. Symptomatisch für diese Haltung ist der *Versuch über die Müdigkeit*, wo es etwa heißt: "Ich habe ... ein etwas grobes Bild von vier Verhältnisweisen meines Sprach-Ichs zur Welt: In der ersten bin ich stumm, schmerzhaft ausgeschlossen von den Vorgängen – in der zweiten geht das Stimmengewirr, das Gerede, von draußen, auf mein Inneres über, wobei ich aber noch immer gleich stumm, höchstens schreibfähig bin – in der dritten kommt endlich Leben in mich, indem es da unwillkürlich, Satz um Satz, zu erzählen anhebt, ein gerichtetes

seitige Durchdringung der Gegenstände in der Metonymie sowie ihre synekdochische Zersetzung näherte Pasternak der kubistischen Malerei an³²; dies bestätigt Parrys Hinweis, Handke habe sich mit Cézanne ein Vorbild gewählt, das an der Nahtstelle von naturalistischer und abstrakter Gegenständlichkeit stehe³³. Die von Jakobson vermerkte Ersetzung von Handlung durch Topographie³⁴ wird denn auch bei Handke zum poetologischen Programm:

"Und das Bezeichnende an der Phantasie nun war, daß in ihren Bildern der Ort und die Örtlichkeit, wo er die Erzählung aufschreiben würde, miterschiene. ... Diesmal ... sollte Soria als Soria vorkommen (vielleicht auch mit Burgos, und auch mit Vitoria, wo ein alter Einheimischer ihm mit dem Grüßen zuvorgekommen war) und gleichermaßen Gegenstand der Erzählung sein wie die Jukebox" (VJ 73).

Die Metapher der Schwelle erhebt selbstreflexiv den metaphorischen Bedeutungsbruch zum im Bild der Quelle gedachten produktiven Konstitutionsprinzip des Textes, der als überstrukturiert³⁵ bezeichnet werden darf. Gerade weil sich "Leere und Überfülle" (CS 149) ergänzen, braucht Leser, wie er gegenüber seinem *alter ego*, dem Maler, geltend macht, die "Flaute in der Mitte" (CS 149). Die Antwort auf die Frage, ob die 'Überfülle' des Textes eine referentielle 'Leere' indiziert oder aber der 'leere' Text die 'Überfülle' des Wirklichen zu denken gibt, verbleibt beim Leser, der sich auf der Schwelle zu entscheiden hat, ob er sich nach innen oder nach außen, in den Bereich des Heiligen oder des Profanen begeben möchte. Im Bild der Schwelle verschränkt Handkes Text beide Perspektiven.

3. Das blinde Fenster

Ein Blick von außen auf das verschlossene Innen scheint bezeichnet, wenn der Erzähler des *Chinesen*, der nach seiner aggressiven Schwellentat, dem Mord am Sprayer, gleichsam wiederaufersteht, am Salzburger Flughafen auf ein Gebäude mit blinden Fenstern stößt.

Die Remise war ein gelbes Langhaus, dessen eine Stirnseite nur blinde Fenster hatte. Die Sonne schien auf das große leere Dreieck und wurde davon zurückgestrahlt. Die Schatten eines Schmetterlingspärchens, einander zeitweise über-

Erzählen, an jemand Bestimmten meist, ein Kind, die Freunde – und in der vierten dann, wie ich es bisher am nachhaltigsten damals in der klaräugigen Müdigkeit erlebte, erzählt die Welt, unter Schweigen, vollkommen wortlos, sich selber..." (VM 56).

³² Vgl. JAKOBSON, "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak", 203.

³³ Vgl. PARRY, "Handkes Schriftlandschaften", 61.

³⁴ Vgl. JAKOBSON, "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak", 205.

³⁵ Vgl. Jürgen LINK, "Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes", in: Helmut BRACKERT, Jörn STÜCKRATH (Hrsg.), *Literaturwissenschaft. Grundkurs 1*, Reinbek 1981, 192-219.

deckend, schaukelten auf einem der Blindfenster wie auf einer Tanzfläche; die dreieckige Leerfläche ringsum ein schimmerndes Freizeichen. (CS 200)

Das den Durch- und Einblick verweigernde blinde Fenster wird zum strukturbildenden Zeichen in dem 1986 erschienenen Roman *Die Wiederholung*, dessen erster Teil auch mit "Das blinde Fenster" überschrieben ist. Der Text unterstreicht selbst den Zeichencharakter des blinden Fensters: "Die Bedeutung des blinden Fensters blieb unbestimmbar, aber wurde, einmal, zum Zeichen..." (W 97; meine Hervorhebung). Das blinde Fenster ist also ein Zeichen, aber es ist ein Zeichen, das die dem Zeichen üblicherweise zugesprochene Funktion, nämlich ein Bedeutungsverhältnis zwischen einem Bedeutenden und einem Bedeuteten zu sein, aussetzt: Das Fenster ist blind. Damit sistiert es jene architektonische Übergängigkeit von Innen und Außen, deren Dynamik die Metapher der Schwelle ins Werk gesetzt hatte und die einem Gebäude wie einem Text erst 'Sinn und Bedeutung' verleiht. Der von außen kommende Blick auf das Fenster, das keine Einsicht gewährt, sondern nurmehr Reflexe empfängt und zurückstrahlt (vgl. CS 200, W 96) steht in deutlichem Gegensatz zum Gebrauch der Fenstermetaphorik in der theologischen und philosophischen Tradition, die allerdings als negierte Qualität, als "Minus-prijóm"³⁶ sozusagen, mitgedacht werden muß. Das Fenster ist eine häufig künstlerisch ausgestaltete "Verbindung zwischen dem von Wänden umschlossenen Innen u. dem unbegrenzten Außen"³⁷. Die künstlerische Verzierung des Fensters als Übergang von Innen und Außen stellt ein Argument für die Übertragung der Fenstermetaphorik auf das sprachliche Zeichen und seine künstlerische Funktion bereit. So gilt etwa in der Spätantike ein düsteres Haus als unkultiviert. Das Fenster begründet seine metaphorische Funktion in erster Linie aus der Position eines gesicherten, gleichsam festummauerten Innen, aus der das Außen wahrgenommen wird. In diesem Sinn hat man bereits im Altertum das Hereinholen des Draußen in das Hausinnere durch den Fenster-Blick als Ausdruck herrscherlicher Gesinnung, als gebieterischer Ausblick des Herrn über das unterworfen Land gedeutet³⁸. Daher ist es kein Zufall, daß ein anderes blindes Fenster der *Wiederholung* zum Pförtnerhäuschen eines "Herrensitz[es]" (W 136) gehört; ganz offensichtlich scheint Handkes Zeichen auf eine Umkehrung des selbstsicheren Herrscherblicks gerichtet. Die Umkehrfunktion des blinden Fensters wird im Text der *Wiederholung* direkt angesprochen: Jenes blinde

³⁶ LOTMAN, *Die Struktur literarischer Texte*, 82.

³⁷ H.[ans]-J.[ürgen] HORN, "Fenster", in: *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt*, in Verbindung mit Carsten Colpe, Albrecht Dihle, Bernhard Kötting, Jan Hendrik Waszink, hrsg. von Theodor Klauser, Bd. VII, Stuttgart 1969, 731-747, 734.

³⁸ Vgl. HORN, "Fenster", 735.

Fenster an der Wand des Bahnhofs von Mittlern – der Ort heißt wohl nicht zufällig so – motiviert Filip Kobals Umkehr ins Heimatdorf:

"Die Bedeutung des blinden Fensters blieb unbestimmbar, aber wurde, einmal, zum Zeichen, und im selben Augenblick war es beschlossen, ich würde umkehren" (W 97).

Die Umkehr geschieht indessen nur, um Filip Kobal am nächsten Tag "erst richtig auf den Weg" zu schicken,

"mit den sich wiederholenden blinden Fenstern, gleichwohl als meinen Forschungsgegenständen, Reisebegleitern, Wegweisern" (W 97).

Das signifikante Zeichen des blinden Fensters, das nicht transparent ist auf eine signifikative Bedeutung, verweist den Blick entsprechend der bereits angesprochenen Spiegelfunktion des Zeichens auf andere Zeichen, und d.h. auf die Struktur des Textes. Das blinde Fenster als Zeichen ist nicht dadurch bedeutend, daß es etwas bedeutet, sondern es wird bedeutend, indem es sich an anderen Orten wiederholt. Der Mechanismus der Wiederholung erweist sich wie bereits das Funktionsmoment der Schwelle als metonymisch-erzählende Realisation metaphorischer, und d.h. nicht-natürlicher, konstruierter Bedeutungsbeziehungen.

"Jetzt, angesichts des blinden Fensters von Mittlern, erinnerte ich mich: In einer Nacht des Jahres 1920, vor vierzig Jahren, war der Vater mit meinem Bruder, einem zu der Zeit kaum gehfähigen Kleinkind, in einem Handkarren hierher zum Frühzug gelaufen, um den an einem 'Augenfieber' Leidenden zu einem Arzt nach Klagenfurt zu bringen. Das nächtliche Rennen hatte nichts genützt, das Auge ging verloren, auf dem Photo im Radio- und Herrgottswinkel war an seiner Stelle nichts als ein milchiges Weiß" (W 96f.).

Blindes Fenster und blindes Auge ("Die leeren Viehsteige" [W 99] des folgenden Kapitels schließen sich an) treten in ein metaphorisches Bedeutungsverhältnis ein, bei dem unklar bleibt, welches der sog. Bildspender und welches der Bildempfänger ist; eben diese ungeklärte Bezüglichkeit eröffnet den metonymischen Raum der Erzählung. Die zitierte Passage zeichnet den Erzählvorgang, wie das auch schon das Bild der Schwelle getan hatte, und entsprechend der alten mnemotechnischen Empfehlung, derzufolge häufige Wiederholung das Gedächtnis bestärkt³⁹, als Erinnerung aus, und bindet damit die Gewinnung einer subjektiven Innenperspektive, ebenfalls in Übereinstimmung mit der antiken Gedächtniskunst, an das Abschreiten erinnerungsträchtiger architektonischer Orte⁴⁰. Überhaupt scheint sich Handkes Textverfahren die "Technik" der antiken Gedächtniskunst zueigen gemacht zu haben: Dann wäre das Photo des Bruders "im Radio- und Herrgottswinkel" nichts anderes als

³⁹ Vgl. Frances A. YATES, *Gedächtnis und Erinnern. Mnemotechnik von Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin 1990, 176.

eines jener einprägsamen *imagines*, die der Gedächtnislehrer des Altertums an markanten architektonischen Orten abzulegen und bei Bedarf wieder abzuholen empfahl. Auch das Schriftbild "GREGOR KOBAL", das der Bruder des Erzählers "in seiner schönsten Schrift" (W 321) an die Außenfassade einer Kapelle "ingeritzt"⁴¹ hatte, könnte im mnemotechnischen Sinne gelesen werden, wobei vermutlich zur Belebung der Zeichen eher eine jener späteren Gedächtnislehren bemüht werden müßte, die ihren *imagines*, wie etwa Giordano Bruno, magische Kräfte zusprechen: "Sind die Inhalte des Gedächtnisses einmal vereint, dann kann innerhalb der Psyche (so glaubt der hermetische Gedächtniskünstler) jenseits der Vielfältigkeit der Erscheinungen das Eine erscheinen."⁴² Die Erinnerungsstruktur des sich wiederholenden Zeichens beschreibt, so könnte man sagen, die Gewinnung einer Innenperspektive der Bedeutung als Prozeß der 'Er-innerung' äußerer, und d.h. von vorgegebenen Bedeutungen befreiter Wahrnehmung.

Das blinde Fenster motiviert als Metapher für das seine Bedeutungsfunktion aussetzende sprachliche Zeichen die sowohl auf der paradigmatischen als auch auf der syntagmatischen Ebene zu verzeichnende komplexe Strukturiertheit des Textes. Indem es das Prinzip der Bezeichnung, das dem Text Verweischarakter verleihe, negiert, simuliert die unabsehbare Menge der kontextuellen Seitenbezüge, den Effekt einer das individuelle Zeichen transzendierenden Präsenz. Das blinde Fenster inszeniert gewissermaßen seine Selbstaufhebung als Zeichen zugunsten 'reiner Daseins-erfahrung'⁴³.

⁴⁰ Vgl. YATES, *Gedächtnis und Erinnern*, 11ff.

⁴¹ Zur Metaphorik des 'Einritzens' im Zusammenhang von Gedächtnis und Schrift vgl. Jacques DERRIDA, "Freud und der Schauplatz der Schrift", in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, übers. von Rodolphe Gasché, Frankfurt a. M. 1976, 302-350, insbes. 337ff.

⁴² YATES, *Gedächtnis und Erinnern*, 234. Thematik und Technik der Erinnerung bes. in Verbindung mit den Themen 'Bild' und 'Schrift' in Handkes Erzählprosa bedürften einer eigenen systematischen Untersuchung.

⁴³ Das 1987 erschienene "Märchen" *Die Abwesenheit* führt die vier Figuren der Handlung, den Greis, die junge Frau, den Soldaten und den Spieler, in die sich die narrative Instanz des Textes spaltet, über den Fenster-Blick ein. Alle vier befinden sich zunächst in einem Innenraum, den sie, getrieben von einer geradezu magischen Kraft, verlassen, um sich in einem diesen Innenräumen entgegengesetzten Außen auf eine gemeinsame Wanderung zu begeben. Von dem Greis heißt es: "Der Bewohner, der am Fenster steht, ist kein Heiminsasse, sondern der Herr dieses Raums. ... Die Augen des da Aufgerichteten, mag alles sonst an dem Gesicht, das Haar, die Haut, die Lippen greisenhaft sein, reizen zum Vergleich mit denen des jungen Mannes oben in der Mansardenluke: während dieser die Dinge in seinem Blickfeld eher mit Mißtrauen oder Neugier bedenkt, nimmt jener die Einzelheiten vor seinem Fenster in vollkommenem Gleichmut wahr" (A 13f.; meine Hervorhebung). Auch aus der Wohnung der Frau blickt man durch ein Fenster nach draußen: "Das Fenster, an welchem der Zug, beleuchtet, auf einer Brücke vorbeirollt, ist ein andres als jenes im Altersheim. Zwar steht es ebenfalls offen, doch es ist viereckig,

4. En route – Unterwegs

Die 'logische Verlegenheit', die Handkes Prosa kennzeichnet, jene Inkommensurabilität von Wirklichkeit und Text, Wahrheit und Kunst, Sein und Struktur, motiviert gleichermaßen den extensiven Einsatz der Metapher, deren Übertragungsfunktion schon Aristoteles hervorhebt⁴⁴. Als auf der Wahrnehmung des Ähnlichen gründende Übertragung ist die Metapher immer auch Überbrückung eines Bruchs. Handkes Metaphern markieren und überspielen den Bruch zwischen Dingwelt und Erzählung; dies zeigt sich nicht zuletzt daran, daß es gerade die Welt der Gegenstände ist – Mantel, Schwelle, blindes Fenster (weitere Beispiele könnten angeführt werden) –, die zum Bildspender für die Erzählung wird. *Tertium comparationis* ist das handwerkliche Gemachtsein sowohl der Dinge als auch der Erzählung als Text, das gleichwohl eine eigene Seinsqualität seiner Gegenständlichkeit begründet. Handkes Ding-Bilder wollen gleichzeitig Sein repräsentieren als auch die Technik ihrer Repräsentation reflektieren. Diese doppelte Funktion motiviert den metaphorischen Übergang vom Außen des Gemachten zum Innen seinshafter Bedeutung. Der Zusammenfall der Positionen wäre in der Tat ein mystischer, der zum Verstummen des Erzählers in der Vollendung des Werks führen müßte. Der Mantel der Mäntel, die Schwelle, das blinde Fenster, hinter denen jeweils nicht ohne Grund eine gleichfalls metaphorisch wirksame religiöse Symboltradition steht, setzen auf je verschiedene Weise jenes konstitutive Funktionsmoment der Differenz ins Werk, 'verwirklichen' es, um noch einmal an die Cézannesche Vorgabe zu erinnern. Der Mantel der Mäntel zeigt, daß die Zusammenfügung des Heterogenen eine eigene

breiter als hoch, und ohne ein Aufstüzbrett" (20). Den Soldaten sieht man mit seinen Eltern im Wartesaal eines Bahnhofes, also in einem Raum, der prinzipiell schon zum Verlassen bestimmt ist, "wo zugleich an beiden Fensterreihen immer wieder Züge halten und weiterfahren" (29). Die Innerlichkeit des Raumes spiegelt das Insichgekehrtsein des Soldaten, dessen Mutter die Frage stellt: "Wer bist du nur? Zeig dich endlich, Kind, gib dich zu erkennen" (32). Nach der Abreise der Eltern entfernt sich der Soldat von der Bahnhofsgegend, und im Text heißt es: "Ein letzter Waggon biegt in die weitgeschwungene Ausfahrtskurve, und dann stehen nur noch die Hochhausfronten jenseits des unbelebten Geländes, die Lichterfenster fast ebenso dicht auf dich wie in dem Altersheim" (33f.). Der Blick zurück auf die von innen beleuchteten Fenster scheint den Abschied des Soldaten von der Innerlichkeit der mitmenschlichen Gemeinschaft zu bezeichnen. Auch der Spieler wird aus einem Innenraum geholt, und zwar aus einem hermetisch abgeschlossenen: "Nur in dem Spielerlokal gelten weder die Außenwelt noch die Zeit. Es ist durch die Neonröhren taghell, und die dicken Vorhänge lassen keinen Spalt für einen Blick hinaus ins Freie" (37). Das Fenster markiert also auch in der *Abwesenheit* die Stelle des Übergangs zwischen dem vertrauten, Sicherheit gewährenden, beherrschbaren Innen und dem ziellosen Wandern in einem unberechenbaren, vertraute Bedeutungen außer Kraft setzenden Außen.

⁴⁴ ARISTOTELES, *Poetik*, Übersetzung, Einleitung und Anmerkungen von Olof Gigon, Stuttgart 1961, 54.

Ästhetik begründet, die in der Materialität des Textes poetische Autonomie und die Funktion der Vergegenwärtigung eines idealen kosmologischen Harmoniemodells versöhnt-unversöhnt nebeneinanderstellt. Die Schwelle setzt das Strukturmoment des Übergangs ins Bild, das deswegen produktiv ist, weil es Trennung als Verbindung und Verbindung als Trennung entwirft. Und schließlich das blinde Fenster weist darauf hin, daß gerade die mangelnde Durchsichtigkeit des sprachlichen Zeichens seinen ästhetischen Funktionswert als Strukturelement begründet, indem sie ein Netz textueller Korrespondenzen zeitlich-räumlicher Erinnerung initiiert. Alle drei Metaphern stehen in einem Funktionszusammenhang: Das blinde Fenster, das die Transparenz des Zeichens negiert, ist die Umkehrfunktion des Schwellenbilds, das die Übergängigkeit von Innen und Außen der Bedeutung zum Ausdruck bringt. Beide Funktionen setzen den Prozeß signifikanter Querbezüglichkeit ins Werk, die Bedeutungsbildung zwischen den Zeichen, und die poetischen Funktionen beider, Herstellung und Negation von Transparenz, reflektieren die doppelte Perspektive der in der Gewebemetaphorik wirksam werdenden Ambivalenz von Enthüllung und Verhüllung. Alle drei Bilder sind diskursiv unvollkommen bestimmt; sie transportieren ein Mehr an Bedeutung, das sich entsprechend Handkes Bestimmung der Metapher als prädikativer Bewegung "im verknüpfenden Schreiben" (*PhW* 81f.) nur funktional, d.h. in der Erzählung und als Erzählung realisiert.

Den "Stoff" der Erzählung bildet gleichermaßen jener konstitutionelle Bruch zwischen dem Kunstwerk und der Welt der Dinge, zwischen Bezeichnung und Bedeutung, den der erzählerische Text von der vertikalen Ebene des Paradigmas auf die horizontale Ebene des Syntagmas projiziert. In diesem Sinne ist die Erzählung metonymische "Verwirklichung" (*LSV* 21) des metaphorischen Bruchs und damit tatsächlich eine "Leerform" (*CS* 11), die sich nur im "[W]eitergehen" (*W* 333) realisiert. Weg, Reise, Wanderung sind gleichsam Metaphern der metonymischen Funktion jenes metaphorischen Bedeutungsbruchs, der Handkes Prosa antreibt. Die "textuelle Wanderung"⁴⁵ macht indessen nur Sinn als "Gegenstruktur zum *nunc stans*"⁴⁶, wiederholt mithin ein weiteres Mal das logische Verlegenheitsverhältnis zwischen dem Strukturgedanken und seiner Aufhebung. Handkes Helden, die zumeist mit der Erzählerfigur der Texte zusammenfallen, kommen am Ende des Buches immer nur vorläufig an, sozusagen weil es die Materialität der Erzählung, das Ende des Buches, erfordert. Die nächste Erzählung schickt sie erneut aus, da jeder gefundene

⁴⁵ HOESTEREY, "Mit Cézanne auf der Hochebene des Philosophen", 122. Vgl. auch Axel GELLHAUS, "Das allmähliche Verblässen der Schrift. Zur Prosa von Peter Handke und Christoph Ransmayr", *Poetica*, 22 (1990), 106-142, 106, 128.

⁴⁶ HOESTEREY, "Mit Cézanne auf der Hochebene des Philosophen", 122.

Zusammenhang zugleich eine Bruchstelle bezeichnet. Dies macht der Akt des Gehens selbst deutlich:

"Im Weitergehen warf ich einen Apfel auf, der sich in der Luft drehte und meinen Pfad mit dem Wald und den Felsen verband" (*LSV* 68).

Den Zusammenfall von Verbindung und Bruch verdeutlicht gleichermaßen die intertextuelle "Wanderung"⁴⁷ der poetologischen Metaphorik, die Zusammenhänge bildet, aber gleichzeitig Unterscheidungen vornimmt, indem sie die sich wiederholenden Bilder in neue und andere Kontexte stellt. Wiederholung ist Unterscheidung des Gleichen; so sagt D. in der *Lehre*:

"Bei der Anfertigung eines Kleids muß jede bereits benutzte Form für die Weiterarbeit im Gedächtnis bleiben. Ich darf sie aber nicht innerlich zitieren müssen, ich muß sofort die weiterführende, endgültige Farbe sehen. Es gibt in jedem Fall nur eine richtige, und die Form bestimmt die Masse der Farbe und muß das Problem des Übergangs lösen" (*LSV* 119).

Wiederholung versteht sich also nicht als willkürliches Zitat, sondern jeder Schritt, d.h. jede Verknüpfung, hat an seinem Ort der einzig notwendige und richtige zu sein. Handke erweist sich hier mindestens ebenso sehr wie der romantischen⁴⁸ einer klassischen, an den Grundsätzen von Gültigkeit und Maß orientierten Ästhetik verpflichtet. Das Kriterium der Angemessenheit stellt die erinnerte Präsenz bereits erfolgter Realisationen. Jeder Schritt aktualisiert auf diese Weise einen komplexen Strukturzusammenhang, der über die je konkrete Verwirklichung hinausweist und damit die Idee eines Gesamtzusammenhangs simuliert, auch wenn dieser nicht einholbar ist. In diesem Sinn appelliert die erzählerische "Leerform" immer an ihre Erfüllung, in der sie dem Ideal der sich selbst erzählenden Erzählung entspräche.

Die Tektonik⁴⁹ des Handkeschen Textes trägt nur, ließe sich abschließend formulieren, weil sich ihre architektonische Gesamtanlage der hermeneutischen Über-

⁴⁷ Zu Handkes Intertextualität vgl. auch Cornelia BLASBERG, «Niemandes Sohn? Literarische Spuren in Peter Handkes Erzählung 'Die Stunde der wahren Empfindung'», erscheint in: *Poetica*, 3/4 (1991).

⁴⁸ Vgl. GELLHAUS, "Das allmähliche Verblässen der Schrift", 113, 119ff.

⁴⁹ Zum poetologischen Begriff der "Tektonik" vgl. *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*, hrsg. von Günther und Irmgard SCHWEIKLE, 2., überarb. Aufl., Stuttgart 1990: "Tektonisch [zu gr. tektoniké (téchné) = Baukunst], Bez. für den strengen, kunstvollen Aufbau eines Sprachkunstwerkes, bei dem die einzelnen Elemente sich dem Ganzen unterordnen, oft in symmetr. Gliederung, z.B. Perioden einer Strophe, Strophen eines Liedes, Gestaltung eines Zyklus, Aktgliederung und Beachtung der → drei Einheiten im Drama, einheitl. Perspektive eines Romans. T.er Bau ist Kennzeichnen klass. und klassizist. Formauffassung...". Gero v. WILPERT, *Sachwörterbuch der Literatur*, 7. verb. und erw. Aufl., Stuttgart 1989, 925, betont unter dem Stichwort "Tektonik" eigens "die Verknüpfung der einzelnen Teile ... zu e. höheren Ganzen" sowie die "ausgewogene Harmonie der Teile".

entzicht und der Architekt immer unterwegs sein muß, die sich verselbstlichenden Bauelemente wieder zusammenzufügen. Ob die Funktion der Metaphern in der textuellen Konstruktion allerdings als begriffsgeschichtliche Dienstbarkeit⁵⁰ zu beschreiben ist oder ob sie sich nicht eher subversiv gegenüber der Architekturfachgeschichte verhält, bliebe zu diskutieren.

Martina WAGNER-EGELHAAF, geboren 1957. Studium der Germanistik und der Geschichte in Tübingen und London, Promotion 1987 in Tübingen. Seit 1989 Wissenschaftliche Assistentin in der Fachgruppe Literaturwissenschaft der Universität Konstanz.

Letzte Publikationen : *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*, Stuttgart, Metzler, 1989 ; "'Anders ich' oder : Vom Leben im Text. Robert Musils Tagebuch-Heft 33", *DVjs*, 65, 2 (1991), 152-173 ; «Wirklichkeitserinnerungen'. Photographie und Text bei Robert Musil», *Poetica*, 23, 1/2, 217-156 ; "Lektüre(n) einer Differenz. Mystik und Dekonstruktion", in : *Probleme philosophischer Mystik. Festschrift für Karl Albert*, Hrsg. v. E. Jain und R. Margreiter, Sankt Augustin : Academia Verlag, 1991, 335-352.

⁵⁰ vgl. BLUMENBERG, "Paradigmen zu einer Metaphorologie", 287.

