

Klassik als Phantasie

HÖLLER, HANS (2013): *Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945. Das Werk Peter Handkes*. Berlin: Suhrkamp. 1. Aufl., 195 S. ISBN 978-3-518-42344-8.

Im Fokus der Studie von Hans Höller über das Werk Peter Handkes steht jener aus einer Schreib- und Lebenskrise des Autors hervorgegangene poetologische Neuanfang, der in der 1979 mit der Erzählung ‚Langsame Heimkehr‘ beginnenden Tetralogie seinen ersten dichterischen Ausdruck fand und Handkes Schreiben bis heute bestimmt. Höller kann sich auf programmatische Formulierungen Handkes aus dem Journal ‚Die Geschichte des Bleistifts‘ oder der ‚Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises‘ berufen, wenn er diesen Neuanfang als eine „Wende zum Klassischen“ (S. 12) versteht und schon im Titel auf den Begriff der „Klassik“ – wenn auch einer ungewöhnlichen – bringt. Die große innere Spannung, die mit diesem Begriff als einem nach 1945 zu aktualisierenden gegeben ist, wird deutlich, wenn Handke im Rückblick auf jene Phase als die ‚Geschichte (s)einer ersten Verwandlung‘ schreibt, dass „(d)as Buch, oder was es auch würde“, seinerzeit „aus dem Nichts zu schöpfen (war)“ („Mein Jahr in der Niemandsbucht“, Frankfurt/M. 1994, S. 226).

Von diesem „Ausgangspunkt“ aus versucht Höller, „Verbindungslinien durch das Werk zu ziehen, sprachliche Bilder lesbar zu machen und (Handkes) eigensinniges Erzählen mit den geschichtlichen Voraussetzungen des Schreibens und Denkens nach 1945 in Beziehung zu setzen“ (S. 13). Die zeitliche Verortung ergibt sich dabei nicht sowohl als unmittelbar literaturgeschichtliche, sondern aus den frühen traumatischen Verletzungen des Autors, die als negative Impulse zum Werk führen. Mit Benjamin, dessen Messianismus er als wichtigste der heterodoxen Denklinien Handkes meint ausmachen zu können, geht es Höller darum, Schönheit in ihrem Bezug auf solche Erfahrungen als „Gegenstand des Wissens“ (Benjamin, zit. n. Höller, S. 18) zu begreifen und „das schmerzende Welt-Wissen im Innern der Werke frei(zu)legen, ohne welches das Schöne bloß Oberfläche und Dekor bliebe“ (S. 19). Handkes Brecht-Kritik revidierend, sei dies zugleich „der gewagte Versuch, die Voraussetzungen einer Theorie und Praxis des Epischen nach oder *neben* Brecht verstehbar zu machen“ (S. 20). Höller ist es mit diesen materialistischen Referenzen darum zu tun, das aus Handkes Neuanfang hervorgehende Klassische als ein im zweifachen Sinne kritisches zu sehen: nämlich als seine eigene poetische Krise in Permanenz, welche auf die geschichtliche Permanenz der Krise um so präziser zu reagieren vermag.

Die Stärke von Höllers Studie liegt darin, dass sie sowohl ihr intra- und intertextuelles wie auch ihr literatursoziologisches Programm – um die Verortung

von Handkes Texten in der Unheilsgeschichte ihrer Gegenwart seit 1945 einmal so zu nennen – auf der Inhaltsebene der Texte weitgehend einzulösen vermag. Eine souveräne Textkenntnis erschließt immer wieder verstreute motivische Zusammenhänge, die durch die einzelnen, ja doch immer neu ansetzenden Textmodelle hindurch den Versuch der Konstruktion einer neuen epischen Einheit in Handkes (späterem) Werk deutlich werden lassen. Der Realisierung dieser Absicht, wie sie über die Motivverbindungen an der Textoberfläche ablesbar ist, entspricht auf der mikrologischen Ebene des Erzählens das poetologische „Problem des Übergangs“, erzähltheoretisch gesprochen: (...) den für Handkes epische Poetik entscheidenden Satzverbindungen bzw. Konjunktionen, die, auf der Ebene der Sprache, die Idee eines gelingenden gesellschaftlichen Zusammenhangs enthalten“ (S. 46) sollen. Was Höller „die große Idee“ der klassischen Synthesis“ (S. 45) nennt, wäre somit die im Schreib- bzw. Textprozess (zunächst der ‚Langsamen Heimkehr‘) in ihrer Krisis erfahrene bzw. zu erfahrende Idee einer gewaltlosen, weder klassifizierenden noch hierarchisierenden Synthesis, wie Adorno sie an Hölderlins Dichtung als Idee der ‚Parataxis‘, welcher Handkes Texte sich in ihren reihenden Passagen zweifellos nähern, entfaltet hat. Handkes oft kritisierte Positivität korrespondiert im Problem der Synthesis darum exakt mit der kritischen Theorie Adornos, wenn er in der permanenten Anstrengung eines aus dem Hier und Jetzt des Alltags heraus gelingenden und für ein richtiges Leben modellhaft einstehenden Schreibens auch bewusst über die Negativität der Moderne hinausgeht.

Höller versucht demnach, den Begriff des Klassischen bei Handke zu bestimmen, indem er die Texte als ein komplexes intra- und intertextuelles Bezugsfeld rekonstruiert, in welchem alle Elemente, gerade auch die in ihm aufgehobenen negativen, sich frei und befreiend zueinander verhalten und dadurch eine offene epische Form bilden, die als eine gelingender Schönheit zum Modell der *res publica* werden kann. Die „vereinfachte Formel“ dafür wäre „ein freieres Eingedenken“ traumatischer Erfahrungen „im Form-Prinzip des Werks“ (S. 17). Leider wird über solche Formeln hinaus weder definitiv noch aus dem Gesamt der Studie heraus deutlich, warum der Begriff des Klassischen der für diese poetische Praxis angemessene sein soll; Höller beschwört diesen mehr, als dass er ihn bestimmt und unterstellt zugleich immer wieder eine nicht weiter zu befragende Bedeutung des Begriffs. Es gelingt ihm kaum, der biographischen und produktionsästhetischen Funktion von Handkes eigenem Rekurs auf das Klassische (und darin vor allem auf Goethe) einen genaueren Sinn zu geben als den einer poetischen, um nicht zu sagen poetisierenden Transposition des Negativen in die epische Form, wie er sie kritiklos schon bei

Goethe selbst am Werk sieht. In dieser Allgemeinheit, als bloßer Formgebungsprozess, umfasst der Begriff jede Art von Kunstproduktion. Dass Höller die Studie von Cornelia Zumbusch über ‚Die Immunität der Klassik‘ (Berlin 2013) zwar kennt, ihr kritisches Potential einer Freilegung der Weimarer Immunitätsstrategien aber nur marginal zur Differenzierung eines allzu vereinfachten Verständnisses von Klassik in seine Überlegungen einfließen lässt, spricht für sich. Darüber, dass Klassik in ihrer Positivität sich über Momente von Abwehr, Ausschluss oder Opfer konstituiert und gerade der Goethesche ‚Glanz‘, den Höller mit dem Anfang von ‚Faust II‘ als gelungenes Beispiel klassischer Purifikation zitiert (vgl. S. 23), ein teuer erkaufter ist, kann nicht hinwegsehen, wer einem Autor der Moderne in eine Neubestimmung von Klassik als ‚Ausdruck der Gefahr‘ (Handke, zit. n. Höller, S. 172) zu folgen versucht. Ob und wie die ‚Verbindung von moderner Zerrissenheit und klassischer Ganzheit‘ (S. 30) bei Handke gelingt: ob sie gänzlich ohne Immunitätsstrategien auskommt und warum sie im Unterschied zur Weimarer Dichtung keine strategische Einschließung der Gefahr, sondern eine wirkliche Öffnung darstellt – Fragen dieser Tragweite werden nicht gestellt.

Konsequenz solcher Vereinfachung ist ein nicht sowohl texterschließendes als vielmehr nacherzählendes und nachempfindendes Vorgehen. So unterlaufen Höller immer wieder bildhafte Formulierungen, in deren metaphorischem Nebenbei sich die gravierendsten poetologischen Problemstellungen verstecken, ohne dass diese je expliziert oder als solche auch nur benannt würden. Dies betrifft mit Sätzen wie etwa dem folgenden zentral das poetologische Problem der Leistung der Form: ‚Ein Klassiker kann sogar den Teufel in einen ihm ebenbürtigen nothelferischen Patron verwandeln.‘ (S. 150) Im Ausdruck der Bewunderung für die an ein antiquiert geglaubtes Goethe-Bild gemahnende Allmacht des Autors wird das Problem solcher Transformationen des Negativen als ein wie zauberisch zu lösendes unterstellt und hier so wenig wie an anderen Stellen als Säkularisat religiöser Allmachtsphantasien thematisiert. Kritische Hermeneutik hätte gerade an den Texten Handkes zu zeigen, wie diese sich auf einer gefährlichen Grenze des Rituellen formieren und das Ge- oder Mißlingen ihres eben nicht magisch-religiösen, sondern nüchtern säkularen Anspruchs – ‚die Verpflichtung der Alltäglichkeit‘ (‚Die Geschichte des Bleistifts‘, Frankfurt/M. 1985, S. 120) – von dort her zu bestimmen. Höller bleibt gerade hier als Hermeneut weit hinter dem Potential der Texte wie auch dem der Selbstbefragungen und -infragestellungen ihres Autors zurück.

In dem Kapitel Über Klassiker: Äpfel, Weberknechte, Feldhasen (...) versammelt Höller eine Auswahl von Motiven, an denen er Handkes metaphorisches

‚Freiphantasieren von Zusammenhängen‘ im Einzelnen demonstriert und an deren Alltäglichkeit die Idee des Klassischen als eines Repräsentativen sich zugleich brechen soll. Aus dem Abschnitt über Mystik und Materie, in dem nun auch ‚(d)ie Mystiker und Mystikerinnen‘, den heterodoxen Traditionslinien des Werks entsprechend, ‚zu Handkes poetisch-materialistischen Gewährleuten‘ (S. 165) gezählt werden, sei ein Beispiel für Höllers Methode, Motive miteinander in Verbindung zu setzen, ausführlich zitiert: ‚Der Holunderblütenregen, der sich mit den dahertreibenden Pappelsamenflocken kreuzt, verweist auf das antike Mythologem der Heiligen Hochzeit, das eine festtägliche Mesalliance mit Christi Himmelfahrt und Pfingsten eingeht. Die Pappelsamenflocken, als luftige und lichtdurchsichtige ‚Flugscharen‘ bezeichnet, stellen eine Wort-Verbindung zu den Engeln als den himmlischen Heerscharen her, aber auch zur Pflugschar, und mit der Pflugschar – die Feder als Pflug – ist die alte Topik des Schreibens angesprochen. ‚Unter der Erde gepflügt‘, heißt in der Lehre der Sainte-Victoire das Hinabsteigen des Schreibens in die Tiefenschichten des Ich.‘ (S. 165/166) Assoziationsketten wie diese mögen, Höllers Programmformulierung gemäß, jeweils ‚Verbindungslinien durch das Werk (...) ziehen‘ und vielleicht sogar ‚sprachliche Bilder lesbar (...) machen‘ (S. 13) – hermeneutisch problematisch sind sie gleichwohl, verweigern sie doch gerade das Hinabsteigen in die Tiefenschichten der Psyche und ihrer Schrift. In ihnen werden die Texte rein auf der Motivebene erfasst, ohne dass auch nur ein Motiv für sich interpretiert und durch seine spezifische interne Struktur hindurch in seiner Funktion für den Sinnzusammenhang des Textes oder der Texte erschlossen würde. Höller erliegt der Suggestion der Parallelstellenmethode, als würden einzelne, aus dem Zusammenhang gelöste Textstellen sich in ihrer Bedeutung gegenseitig erhellen und dadurch wie von selbst einen intelligiblen Bedeutungszusammenhang konstituieren. (Vgl. hierzu auch: Thomas Schneider: Grundlosigkeit: Anmerkungen zum Problem der Quellen in der Literaturwissenschaft, in: Kratochvilová, Iva / Wolf, Norbert Richard: Grundlagen einer sprachwissenschaftlichen Quellenkunde, Tübingen 2013, S. 317–331) Was in der Prosa Handkes funktioniert: das Spiel von Analogien und Korrespondenzen, das ihr jene spezifische Dichte verleiht, die mehr ist als bloße Assoziation, aber weniger als eine geschlossene Totalität und was als solches in seinem Status genauestens zu bestimmen wäre, gerät in der Nachzeichnung auf der Ebene der Deutung zu Willkür. Bestimmt man Erzählen als ‚schöne(n) Schein des Spiels‘ (S. 56), als ‚Raum der immer neue Varianten hervorbringenden Wiederholung des einen im andern und des eins in allem‘ (S. 57), wodurch ‚alles und jedes zum Bild‘ (S. 150) von etwas anderem

werden kann, so löst die Objektivität des Werks sich auf. Wenn die Leistung der epischen Form als Inbegriff von Klassik wesentlich darin bestehen soll, dass alles mit allem getauscht werden kann, dann ist nicht nur der Begriff der Form und ihrer Leistung hinfällig, sondern es schlagen die epischen Modelle, intendiert als solche der Antizipation gelingenden Lebens, um in Abbilder kapitalistischen Wahns. Anders Handke in der Geschichte des Bleistifts: „Analogien gibt es täglich Tausende in meinem Kopf (...), aber ergreifend, erschütternd, weiterhelfend sind nur ganz wenige: und nur auf diese kommt es an: diese erst sind das Zeichen der Einheit, womit die Welt sich dann selber darstellt, ohne mein Zutun, als höchste Phantasie“ (S. 286/287). Die Kritik am subsumtionslogischen Verfahren, die Höller mit Handke teilt, fällt auf sein eigenes zurück, wenn die Motive nicht an sich selber wahr- und ernstgenommen, sondern indifferent auf Momente einer assoziativen Zusammenschau reduziert werden. Handkes ‚Freiphantasierer von Zusammenhängen‘, dessen Gelingen in dem poetischen des Werks auszuweisen wäre, wird, mimetisch wiederholt und überboten, zu einem kriterienlos freien Phantasierer des Hermeneuten.

Gerade die Vielzahl der motivischen Bezüge, die Höller zu (re)konstruieren in der Lage ist, machen es bedauerlich, dass er deren innerer Verfasstheit nicht nachgeht. Dies betrifft insgesamt auch die für Handkes Texte zentrale Struktur der Ambivalenz, wie sie in den immer wiederkehrenden ‚Umspringbildern‘ zum Ausdruck kommt. Höller bezieht „die ‚Doppelgänger‘, ‚Umspringbilder‘, die plötzlichen ‚Versetzungen‘, auch die oft fehlenden Verbindungsglieder und abrupten Wechsel“ (S. 117) autorbiographisch richtig auf die traumatischen Ausgangsszenarien des Handkeschen Schreibens, geht der textuellen Struktur von dessen „Schock-Charakter“ (S. 117) dann aber wieder nicht detailliert nach. Das analytische Defizit wiederholt sich unterhalb der Motivebene auf der der Sprache, wo zwar das schon oben bezeichnete Problem der genau solchen Brüchen abzugewinnenden Synthesis mehrfach als das des Übergangs, der Satzfolge, angesprochen, aber ebenfalls nicht en détail analysiert wird. Handke hat gerade für dieses Problem, das sich ihm in ‚Langsame Heimkehr‘ als eines des Neuanfangs stellte, „ein neues Herangehen“ gefordert, ein „bedächtiger(e), bedenkender(e) Lesen“: „denn diese Sätze und die Folge der Sätze, die sind ja – nicht im Stoff, sondern in der Form – authentisch; das muß man ja spüren, daß da nichts Epigonales und nichts Vorgegebenes auch, und auch kein Modell dahintersteht, das man kritisieren oder befürworten kann, sondern daß da eine langsame, vielleicht auch holprige und stolpernde Suche betrieben wird“ („Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen“, Frankfurt/M. 1990, S. 239–240). Höller bringt das Problem der Synthesis zwar richtig

in Zusammenhang mit dem Cézanneschen Begriff der ‚réalisation‘ aus der ‚Lehre der Sainte-Victoire‘, verbleibt aber wiederum auf der Ebene einer Programmformulierung, wenn er schreibt: „Grammatik und Rhythmus, die Satzfolgen und Konjunktionen und die sprachlichen Bilder transponieren das wirklich Erlebte bzw. die Wirklichkeit des Erlebens auf die kompositorische Ebene des Werks.“ (S. 67) Mit Handke ist man auch hier wie allzu oft in diesem Buch versucht zu fragen: Aber wie? Ausdrücke wie ‚kompositorische Ebene des Werks‘ oder ‚poetische Kraft des Werks‘ (S. 29) werden immer wieder als sich von selbst verstehende unterstellt und bleiben doch blinde Marken der Kommunikation. Gerade angesichts eines so form- und methodenbewussten Autors wie Handke ist solche poetologische Nivität unverständlich. Einem drohenden Nichts abgewonnen, diesem ausgesetzt und darum immer in der Gefahr auszusetzen, wird die Notwendigkeit von Handkes Erzählen als einer Technik der kleinsten Übergänge nicht demonstriert. Die Funktion dieser (rituellen?) Übergänge als fundamentale Modi einer Transposition des Wirklichen zu einer (notwendig gewaltlosen?) poetischen Synthesis wäre in ihrem Charakter einer ‚langsamen, vielleicht auch holprigen und stolpernden Suche‘ nur in einer strukturellen Mikroanalyse einzelner Textpassagen zu begreifen. Allzu schnell ist Höller fertig mit dem Wort.

Statt dass an Handkes Texte die kritische Frage nach der jeweiligen textuellen Realisierung der intendierten Synthesis erginge, wird so ein apriorisches Gelingen der poetischen Verwandlung von Wirklichkeit unterstellt, die als Gefährdung der Poiesis nur als behauptete vorkommt. Bei allem Gewicht, das Höller auf die Thematisierung des Heterogenen in Handkes Werk legt und bei aller Nachvollziehbarkeit seiner Einsichten in dessen kritische geschichtlich-gesellschaftliche Bezüge, verfällt er der Gefahr allzu vieler Handke-Exegeten, den Texten jene positive Wahrheit zuzusprechen, von deren Ausgesetztsein sie handeln. Der Schmerz des Wissens als Konstituens von Schönheit und damit deren innere Krisis werden nicht artikuliert, sondern je und je in ausgesucht schönen Bildern abgewehrt. In der Leichtigkeit, die Höllers Text, Handke imitierend, so zu vermitteln sucht, ist die der Prosa Handkes nicht aufgehoben, sondern mit deren Härte verschwunden. Gerade das *Ungewöhnliche* dieser *Klassik nach 1945*, ja deren Wesen, welches nicht nur das (kritische) der Handkeschen sein mag, wird so nicht begriffen.

Auch wenn diese Hinweise auf fundamentale Defizite sich an dem eigenen, ausdrücklich „wissenschaftlichen“ (S. 11) und immerhin mit Walter Benjamin formulierten Anspruch der Studie orientieren, sollen sie deren Leistung nicht verkleinern. Höllers Motivforschung kann trotz aller Kritik als hermeneutische Vorarbeit gewürdigt werden. Sie weist das

Werk Handkes nicht nur gültig als ein komplexes Bezugssystem aus, das historische und soziale Brüche biographisch sensibel verzeichnet, sondern stellt als genaue und meist nachvollziehbare Kartographie der Textoberflächen und ihrer Schründe auch eine der besten Einführungen in Handke dar. Es darf vermutet werden, dass der Autor auch an diesen Charakter seines Buches gedacht und die interpretatorische

Detailarbeit am Text deswegen auf das Nötigste beschränkt hat. Der Preis für diese Beschränkung ist die Un- oder zumindest Unterbestimmtheit der Einsichten in Handkes poetische Technik und damit des Begriffs einer ungewöhnlichen Klassik.

Thomas SCHNEIDER