

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Höller, Hans
Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945

Das Werk Peter Handkes

© Suhrkamp Verlag
978-3-518-42344-8

SV

Hans Höller
Eine ungewöhnliche Klassik
nach 1945

Das Werk
Peter Handkes

Suhrkamp

Erste Auflage 2013

© Suhrkamp Verlag Berlin 2013

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung durch
Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: TypoForum GmbH, Seelbach

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-42344-8

INHALT

Vorwort	9
EINLEITUNG »Bekanntes unbekannt machen«:	
Das Klassische	11
Dank	21
1. KAPITEL »Schönheit«	
Klassische Motive, Genres, Figuren im Werk vor der Kafka- Rede 26 »ein katastrophischer, ein zerrissener, ein grandioser Ret- tungsversuch« 32 »Das Klassische beginnt mit einem hilflos-trau- rigen Gefuchtel« 34 Schönheit als »res publica« 37 Die alles bewirkende »Leere« 39 Der sozial-analytische Blick 43	23
2. KAPITEL »Das Pathos meiner Herkunft [...] verlangt von mir das Klassische«	
Die heterodoxe Goethe-Benjamin-Linie 49 Blickwechsel zwi- schen Mutter und Sohn 52 Der Traum von der nicht entfrem- deten Arbeit 54 Das geträumte Jugoslawien 56	48
3. KAPITEL Goethe und Stifter	
»Die Farben sind Taten des Lichts, Taten und Leiden« 61 »daß wir schon bei jedem aufmerksamen Blick in die Welt theoreti- sieren« 63 »Wir sind auf Klassisches aus – aber zuvor müssen wir sagen, warum« 65 Bruchstücke einer ökonomisch-philoso- phischen Farbenlehre 68 Stifters Traum vom indianischen Welt- bild 71 Zerstörerische Gesetze in eine gute Innenkraft verwan- deln 72 »Gesprengte« 77	60
4. KAPITEL Kampfszenen	
Schuldsspruch und »Raumverbot« 80 Erzählen und menschliches Gesicht 82 Der Tunnel-Traum 85 »Wenn nur beide, das Poetische und das Politische, eins sein könnten« 87 »Kafkas Rache!« 89	80

5. KAPITEL »Kafka«, der »mich in meiner Anmaßung,
wenn nicht bestärken, so doch ernstnehmen würde« 91
Kafka »als Kranfahrer in einer gelben Kabine« 91 »eine HAND-
LUNG, gewaltiger als alle Handlungen« 93 »wie ein Licht auf-
zuckt!« 96

6. KAPITEL »Verwandlung ins Helle« oder: »was gegen
uns gerichtet scheint«, »wenden« 101
»Das Erzählen in dieser Zeit« (Ilse Aichinger) 102 Meridiane des
Erzählens 104 Erzählmotive der »Verwandlung« 106 »der Schat-
ten einer Erinnerung« 107 »Kind gewesen sein« 108 »Wenn ihr
all eure Angst aus euch herausspielen könntet!« 112 Die Bom-
benflugzeuge über den Köpfen 116

7. KAPITEL Radikale Selbst-Analyse als Voraussetzung
des Klassischen nach 1945 119
Klassiker und Amokläufer 120 Schönheit als Form der Wahr-
heit 122 Ein Goethe'sches Stadtporträt 124 »das Unbild der
Ursache meiner Schwermut« 127 Die Wiederherstellung des ver-
letzten Rechts des Erzähler-Ich 128 Das Erzählen einer Depres-
sion als »Daseinsbedingungsbejahung« 129 »leukein« 132

8. KAPITEL Erzählen als Schwellenforschung 134
Benjamins »Schwellenkunde« 135 »Schönheit der Schwel-
len!« 137 »Hühnerleiter wird Jakobsleiter« 138 »Sesam öffne
dich – ich möchte hinaus« 141 »Mit einem Mal ist die Luft
zu Eis geworden« 144

9. KAPITEL Über Klassiker: Äpfel, Weberknechte,
Feldhasen, Spatzen, der Menschenfrosch, der Mann aus
Oberösterreich, der Schneemensch und der Postautobus . . 146
»Apfelzaubermärchen« 148 »Weberknechte, Patrone der Schwel-
lensucher« 149 Der »Menschenfrosch« als Patron der Abgestürz-
ten 153 Das »Tätigkeitswort« »klettern« 155 Der Mann aus

Oberösterreich 157 »In Betrachtung des Schnees sich zum
Schneemenschen erweitern« 162 Mystik und Materie 164
Autobusse 167

10. KAPITEL »Das Klassische kann nur Ausdruck der
Gefahr sein« 172
Die Orts- und Zeittafeln des Friedens in den Epopöen 172
Gefährliche Schwellen. Das Fahrzeug des Erzählens in einer
Welt der Bedrohung 174 Der Blick zurück gegen die Fahrtrich-
tung 177 Poetik der »nahen Horizonte« 178 Das Klassische und
der Krieg 181 »wilde Trauer« 184 »Apache« 186 Gebrochene
Scheiben 188 »die Spuren der Tatzen eines Wolfs« 191 »Lebend-
gewicht? Totgewicht?« 193

Für Joe Lehmbeck

Das Grasstück zwischen Elternhaus und Urwald
war die Virginiawiese.

Peter Handke, *Die Morawische Nacht*

Vorwort

Die sprach- und zeichentheoretische Wende war ein spektakuläres Ereignis nicht nur in der österreichischen Literatur nach 1945. Der junge Peter Handke wurde in den sechziger Jahren zum Weltautor. Seine Wende zum Klassischen Ende der siebziger Jahre hat weit weniger Aufmerksamkeit erregt, sofern sie nicht überhaupt als vermessener Verrat an der Avantgarde abgetan wurde.

Die hier vorgelegte Studie macht diese »ungewöhnliche Klassik nach 1945« als das verborgene Zentrum von Handkes »Schreiberleben« sichtbar. Es ist der eigenwillige, für die Zeitgenossen kaum nachvollziehbare Weg, der ihn zum klassischen Goethe zurückführte, ein neues Verhältnis zur Überlieferung herstellte und, was das Erstaunlichste ist, damit eine neue Notwendigkeit der Literatur im Hier und Jetzt begründete.

Den Umschlagpunkt der Verwandlung seines Schreibens bildete die lebensbedrohende Schreibkrise bei der Arbeit an *Langsame Heimkehr*, 1979, Handkes erster Erzählung aus der Zeit der klassischen Wende. Aber das Verlangen nach Schönheit und nach dem Klassischen angesichts der, wie man damals noch sagte, »jüngsten Vergangenheit« blieb von Beginn an prekär und isoliert, auch wenn sich, was von heute aus besser zu sehen ist, überraschende Konstellationen mit der zeitgenössischen Literatur ergaben. Noch überraschender ist, dass Handke eine gewagte Verbindung von Kafka und Goethe herstellte und überhaupt die klassische Überlieferung verschränkte mit heterodoxen Denktraditionen wie Walter Benjamins Messianismus oder Baruch de Spinozas geist- und leibdurchdrungener Ethik des Irdischen – ein atemberaubendes Abenteuer des Schreibens, das ich in einer möglichst großen Nähe zu den Texten selbst darstellen wollte.

EINLEITUNG

»Bekanntes unbekannt machen«: Das Klassische

In der Erzählung *Die Wiederholung* (1986) sieht der jugendliche Filip Kobal auf der Busfahrt durch das jugoslawische Slowenien einen Soldaten als seinen zwiespältigen »Doppelgänger«. Nachdem der Soldat in einem Kasernen-Ort ausgestiegen ist, glaubt der Erzähler ihn dann »in einem Fenster der Kaserne« zu sehen: »Er stand da im Finstern, doch ich erkannte ihn an der Silhouette. Er hielt in der Hand eine Kugel, die ein Apfel sein konnte, oder auch ein wurfbereiter Stein.«¹ Das Bild erinnert an den Paradiesgarten und an die Geschichte von Kain und Abel, unausgesprochen enthält es die Frage nach dem Zusammenhang der Schönheit mit dem Frieden »oder auch« mit der Gewalt. Auf einmal trat im Bild des Doppelgängers das Gesicht für den Erzähler so sichtbar hervor, dass er in den Augen des Anderen die an ihn gerichtete Forderung zu erkennen glaubt, selber zum »Auge« »eines Forschers« zu werden, »der nichts entdecken will, dafür Bekanntes unbekannt machen; den Bereich des Unbekannten abschreiten und vergrößern«.²

Das jugendliche Ich, das einmal schreiben wird, erblickt im Gesicht des »zwiespältigen« Anderen die Idee eines forschenden Erzählens, das die Frage von Gewalt und Schönheit zum Gegenstand des Nachdenkens macht. Dieser Intention wollte ich in der Form einer wissenschaftlichen Darstellung folgen, die das

1 Peter Handke: *Die Wiederholung*, Frankfurt am Main 1986, S. 262. Der Soldat ist eine der vielen zum Amoklauf disponierten Gestalten im Werk Handkes. Im Bus hielt er zwischen den Knien »ein verhülltes und verschnürtes Gewehr«, und der Erzähler »hatte mit dem ersten Blick, nicht auf die Waffe, sondern das Profil, die Gewißheit, es würde etwas geschehen. Mit uns? Mit dem Soldaten? Mit mir?« (S. 255).

2 Ebd., S. 262.

Werk Peter Handkes unbekannt machen will, um es neu entdecken zu können. Ich habe gar nicht erst versucht, die fünfzig oder mehr Jahre von Handkes sich verwandelndem Schreiben werkchronologisch darzustellen. Ein solches Vorgehen eignet sich nicht für ein Denken in Modellen, und wie sollte es bei einem Cœuvre sinnvoll sein, das jetzt schon mehr als siebzig Bücher umfasst. Als brauchbarer erwies sich eine Perspektive, die, um ein dem Autor entsprechendes Bild zu verwenden, das Werk anhand *geologischer Fenster* erforscht, in denen sonst auseinanderliegende, manchmal weit versetzte Bedeutungs-Schichten in ihrem Zusammenhang sichtbar werden. Klassiker tendieren zum geologischen Denken, und bei wirklichen Klassikern findet man beide Ansichten der Erdgeschichte: die kontinuierlich sich verwandelnden Formen *und* die Einstürze, Abbrüche oder Verwerfungen aufgrund tief liegender Erschütterungen oder unter der Oberfläche verborgener Hohlräume und Abgründe. Der Protagonist in Handkes erster »klassischer« Erzählung *Langsame Heimkehr* (1979) ist Geologe, einer der »Helden«, die von einem Moment auf den andern »keinen Grund mehr unter den Füßen« haben.³ »Unsere moralische und politische Welt ist mit unterirdischen Gängen, Kellern und Kloaken miniert, wie eine große Stadt«, zitiert Walter Benjamin in seinem Enzyklopädieartikel Goethes Erfahrungen aus den ersten Weimarer Jahren: Dem, »der davon einige Kundschaft hat«, werde es »viel begreiflicher, wenn da einmal der Erdboden einstürzt, dort einmal ein Rauch ... aufsteigt, und hier wunderbare Stimmen gehört werden.«⁴

Ich habe die Wende zum Klassischen, die in die Mitte seines

3 Peter Handke: *Langsame Heimkehr*. Erzählung, Frankfurt am Main 1979, S. 170f.

4 Walter Benjamin: *Enzyklopädieartikel [Goethe]*, in: W. Benjamin: *Gesammelte Schriften. Aufsätze. Essays, Vorträge*, Bd. II.2, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, S. 703-739; S. 713.

Lebens fällt, wie man früher bei einem Fünfunddreißigjährigen gesagt hätte, als Ausgangspunkt gewählt, um, von diesem Umbruch Ende der siebziger Jahre ausgehend, Verbindungslinien durch das Werk zu ziehen, sprachliche Bilder lesbar zu machen und sein eigensinniges Erzählen mit den geschichtlichen Voraussetzungen des Schreibens und Denkens nach 1945 in Beziehung zu setzen. Auch die philosophisch-theoretische Dimension seiner Bücher wollte ich in den Blick rücken. Auf sie hat Botho Strauß vehement in einem FAZ-Artikel unter dem Titel *Was bleibt von Peter Handke?* hingewiesen: Handke sei nicht nur »der sprachgeladene Dichter seiner Generation«, sondern »ein Episteme-Schaffender (nach dem Wortgebrauch Foucaults)«. Seinem Hinweis wäre zu folgen, ohne dass man dazu Handkes erzählerisches Weltwissen, wie das Botho Strauß tut, in eine Phalanx der rechten Dichter und Denker – Ezra Pound, Carl Schmitt und Martin Heidegger – einreihen muss.⁵ Handkes Werk ist auch nur unzureichend mit dem Foucault'schen »Episteme«-Begriff zu charakterisieren, da es gerade *nicht* auf eine Depotenzierung des Subjekts und der Vernunft hinausläuft und eben darin seinen klassischen Eigensinn hat. Von *Kaspar* (1968) an findet man in seinen Büchern immer neue Varianten der alles andere als harmonisch verlaufenden Ich-Genese und der ebenso vertrackten Entwicklung einer weiterhelfenden, friedlichen Vernunft. In *Langsame Heimkehr* (1979) begründet der Erzähler darin das »Gesetz« des Schreibens: Der »gesetzgebend[e] Augenblick«, der nach der Schrift verlangt, das ist die »von jedermann (auch von mir) fortsetzbare, friedensstiftende *Form*«. »Das Gesetz«, wie das dritte Kapitel von *Langsame Heimkehr* heißt, stellt ein neues Verhältnis zur Tradition her. Im universellen »Raum« des Werks sollten sich »alle zu einer Menschenmöglichkeit weiterhelfenden Erfindungen, Entdeckungen, Töne, Bilder und

⁵ Botho Strauß: *Was bleibt von Peter Handke?*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. 6. 2006.

Formen der Jahrhunderte« vereinen.⁶ Damit dieses Gesetz des Schreibens nicht zu einem epigonalen Verhältnis zur Überlieferung führt, ist eine nie sich beruhigende erzählerische Grundlagenforschung notwendig, die fiktionalen wie die theoretischen Texte Handkes verwandeln sich selber in das »Auge« eines Forschers«, der »Bekanntes unbekannt« macht. Die alles erfassende Frage-Form, die seine Texte rhythmisiert, ist nur *eine* Zeichenebene dieses suchenden, die Welt als »Projekt« verstehenden Schreibens.

Eine der abenteuerlichsten Realisierungen dieses Erzählprojekts findet man bei einer literarischen Gestalt, die, glaubt man den Benennungen des Erzählers, der Literatur fernzustehen scheint. Die Aventurera und Bankerin in *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* erlebt auf ihrem Weg durchs Gebirge, wie ihr alles bis dahin Selbstverständliche fragwürdig wird, ob es das Geld ist, die Wirtschaft, die inneren Bilder, die Landschaft, der Raum oder die Zeit. In der Welt von Hondareda, deren unscheinbare utopische Gesellschaft die ehemalige Zeit- und Geldverwerterin, die »Ex-Bankfrau«, kennenlernt, begegnet sie dem »Projekt eines anderen Zeitsystems« als dem der Zeitvermessung und Zeitberechnung.⁷ Sie stellt sich die Frage nach neuen »Zeit-Formen, Zeit-Grammatiken«, also nach einer neuen Sprache, einem Erzählen, in dem die andere Zeit-Erfahrung zur tradierbaren Form wird, zum utopischen »Zeitumdenkungsprojekt«, als das sich Handkes Erzählen selber verstehen kann.⁸ Die Frage von Botho Strauß, was von Handke bleibt, ver-

6 Peter Handke: *Langsame Heimkehr*, S. 167 f.

7 Peter Handke: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*, Frankfurt am Main 2002, S. 639 f.

8 »Welche Zeitbilder? Was für Zeit-Weisen und Zeit-Rhythmen, Zeit-Zeichen, -Worte und -Wörter, oder auch bloße Zeit-Arabesken, unserem Existieren zusetzen, um es leuchten zu lassen über unsere Existenz- und Lebensgrenzen hinaus? – Und das wäre in Umrissen das hiesige Zeitumdenkungsprojekt gewesen« (ebd., S. 639).

wandelt sich so in den aktuelleren Wunsch, die Wissens- und Erkenntnisformen seiner Werke hier und heute zu entziffern und deren Zusammenhang mit der Schönheit zu verstehen, denn »ohne Wissenswürdiges im Innern«, so Walter Benjamins Überzeugung, gibt es »kein Schönes«.⁹

Nicht anders verhält es sich mit dem Begriff des Klassischen, der selten als »Wissenswürdiges im Innern« verstanden wird und als analytische Kategorie kaum eine Rolle spielt. In den Philologien hütet man sich, ihn außerhalb der literaturgeschichtlichen Epochendiskussion zu verwenden, und selbst da ist er umstritten. Unter den fragwürdigen Begriffen gehört er zu den fragwürdigsten.¹⁰ Eine Bedeutung des lateinischen Worts »classicus«, auf das er zurückgeht, lautet kurz und bündig: zur höheren Steuerklasse gehörend. Der französische Klassizismus wie die Weimarer Klassik waren Teil der höfisch-absolutistischen Gesellschaft. Mit der Ideologisierung im 19. Jahrhundert wurde die ›Deutsche Klassik‹ nationalpolitisch akzentuiert und zur leeren Formel des Guten, Wahren und Schönen domestiziert.

Und doch gibt es etwas an der Klassik, das nicht aufgeht in der Bestimmung des sozialgeschichtlichen Klassen-Kompromisses von Bürgertum und Aristokratie. Sie hat nie aufgehört, die kritischen Geister zu beschäftigen. Nicht zuletzt war es Brecht, der die Klassiker würdigte, bei denen man lernen kann und deren Haltung, die »Verbindung von Erkennen und Handeln«,¹¹ ihm

9 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: W. Benjamin: *Gesammelte Schriften. Abhandlungen*, Bd. I.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, S. 203-430; S. 357.

10 »Denn wenn es ein Wort gibt, dem für unser Ohr der Frageklang sich ganz verschmolzen hat, so ist es: *das Klassische*« (Walter Benjamin: *Das Problem des Klassischen und die Antike. Acht Vorträge gehalten auf der Fachtagung der klassischen Altertumswissenschaft zu Naumburg 1930 [...]*, in: W. Benjamin: *Der Stratege im Literaturkampf. Zur Literaturwissenschaft*, hrsg. v. Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt am Main 1974, S. 115-119; S. 115).

11 Hans Mayer: *Bertolt Brecht und die Tradition*, München 1965, S. 63.

vorbildlich erschien, er sah sie, den Mächtigen gefährlich, auf dem Weg ins Exil, verfolgt oder eingekerkert. Bei einigen Überlebenden der Shoah findet man die Überzeugung, dass die klassischen Werke gerade an dem ihnen fremdesten Ort sich als Mittel gegen den das Ich zerstörenden Weltverlust brauchbar erwiesen hätten. Ruth Klüger dürfte an *Iphigenie* gedacht haben, wenn sie in *weiter leben. Eine Jugend* schreibt, dass »nirgends und nie« die »Gelegenheit zu einer freien, spontanen Tat [...] so gegeben« war »wie dort und damals« und dass der »Sprung über das Vorgegebene hinaus« als Möglichkeit bestand.¹² Heute ist ein erfrischender Übermut notwendig, dass jemand wie die Schriftstellerin Sibylle Lewitscharoff sich getraut, über ihre Frankfurter und Zürcher Poetikvorlesungen den provokanten Titel *Vom Guten, Wahren und Schönen* (2012) zu setzen.

Die in der NS-Zeit vertriebenen Philosophen, die Lehrer der 68er-Generation, sahen nach 1945 die Auseinandersetzung mit den ästhetischen Fragen der Klassik als notwendig an für das Weiterdenken und Weiterleben nach der Katastrophe. Herbert Marcuse hat in *Triebstruktur und Gesellschaft* (1965)¹³ eine unabgeholte Utopie in Friedrich Schillers Ästhetik entdeckt und das »Spiel« und den »schönen Schein« als sozialphilosophischen Gegenentwurf zum herrschenden Realitätsprinzip rekonstruiert. Ihm scheint in Handkes *Die Wiederholung* ein slowenischer Kleinhäuslersohn aus Südkärnten zu folgen, der als Erzähler die utopische Dimension des Scheins verteidigt. Einer der späten Essays von Theodor W. Adorno ist dem *Klassizismus von Goethes Iphigenie* (1967) gewidmet, ein Essay, der sich in der Bestimmung einer prekären Klassizität mit Handke trifft: sei es in der

12 Ruth Klüger: *weiter leben. Eine Jugend* (1992), München 1995, S. 135 f.

13 Herbert Marcuse: *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*, Frankfurt am Main 1971 (die erste deutsche Übersetzung von Marcuses *Eros and Civilisation. A Philosophical Inquiry into Freud*, Boston 1955, erschien 1957 unter dem Titel *Eros und Kultur. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*).

Betonung der »blasphemischen Mystik« wie überhaupt der »heterodoxen Theologie«¹⁴ von Goethes Humanismus; sei es in der Darstellung der Gewalt der »inwendige[n] Bewegung des pathisch Schwermütigen« in der Figur des Orest; oder in der Idee der »Sänftigung der Natur« anstelle von »deren sture[r] Beherrschung«,¹⁵ wie man sie in der künstlerisch-wissenschaftlichen Natur-Anschauung in *Langsame Heimkehr* (1979) finden kann. Eine schöne Koinzidenz mit dem Erscheinen der »klassischen« Bücher Handkes in den achtziger Jahren wäre darin zu sehen, dass 1984 das Goethe-Buch des aus der Frankfurter Schule kommenden Philosophen Alfred Schmidt erschien, *Goethes herrlich leuchtende Natur*.¹⁶ Das im Titel angedeutete Goethe-Zitat verweist uns auf das zentrale, von Handke selbst wie von seinen Protagonisten angesprochene Problem, wie die Natur in der Sprache auf eine Weise zum »Leuchten« gebracht werden könne, dass ein denkender Sensualismus zur Form des Werks würde, der die Wahrnehmung, das Denken und das Fühlen der Menschen erschüttern könnte.

Wenn man Handkes Idee des Klassischen auf eine vereinfachte Formel bringen wollte, könnte man sagen, dass sie, nach 1945, auf die Befreiung aus den lebensgeschichtlichen und den historischen Traumata gerichtet ist, genauer: auf ein freieres Eingedenken im Form-Prinzip des Werks. Im Nachwort zu *Boštjans Flug* (2012) von Florjan Lipuš ist von der erinnernden »Verwandlung des Geschehenen in Rhythmus und Bild« die Rede, von der »Verwandlung des himmelschreienden, unendlichen, durch nichts zu rächenden oder gar gutzumachenden Skandals

14 Theodor W. Adorno: *Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie*, in: Th. W. Adorno: *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 1981, S. 495-514; S. 510 u. S. 514.

15 Ebd., S. 512f. Vgl. dazu auch in dieser Arbeit Kap. 3: »Goethe und Stifter«, S. 60.

16 Alfred Schmidt: *Goethes herrlich leuchtende Natur. Philosophische Studie zur deutschen Spätaufklärung*, München u. Wien 1984.

des Mutter- wie Völkermords in rhythmische Bilder«. ¹⁷ In der Sprache des »Aufruhrs«, der »Wut« und des »Schmerzes« der kärntner-slowenischen Leidens- und Liebesgeschichte, wie sie Handke beschreibt, könnte man letztlich auch den eigenen Anspruch einer »erschütternde[n] Schönheit« in der Literatur nach 1945 sehen. ¹⁸

Peter Handke stand damit weder in der deutschsprachigen Literatur so isoliert da, wie es die Literaturkritik zu sehen meinte, noch in der europäischen Literatur. Eine »der eigentlichen Absichten« ihrer Filmnovelle, schrieb Marguerite Duras zu *Hiroshima mon amour* (1960), bestand für sie darin, »Schluß zu machen mit der Schilderung des Entsetzlichen durch das Entsetzliche, [...] sondern das Entsetzen wieder auferstehen zu lassen aus jener Asche und es sich einprägen zu lassen in einer Liebe, die notwendig zu einer besonderen werden muß, zu einer – hinreißenden«. ¹⁹

Da es in der hier vorgelegten Studie zu Handkes ungewöhnlicher Klassik nach 1945 nicht um eine flüchtige, zufällige Schönheit geht, wollte ich die Poetik seiner Bücher als eine spezifische Form der Erkenntnis sichtbar machen. Wenn »Schönheit, die dauert, [...] ein Gegenstand des Wissens« ist, ²⁰ wäre es

17 Peter Handke: *Aufruhr und Liebe*, in: Florjan Lipuš: *Boštjans Flug. Roman. Aus dem Slowenischen von Johann Strutz. Nachwort von Peter Handke. Mit Abbildungen*, Berlin 2012, S.163-167; S. 165.

18 Peter Handke: *Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises*, in: P. Handke: *Meine Ortstafeln. Meine Zeittafeln. 1967-2007*, Frankfurt am Main 2007, S. 73-75; S. 74.

19 Marguerite Duras: *Hiroshima mon amour. Filmnovelle*, übers. v. Walter Maria Guggenheimer, in: *Spectaculum. Texte moderner Filme*, Frankfurt am Main 1961, S. 57-117; S. 60. Vgl. dazu Marie Luise Wandruszka: *Ingeborg Bachmanns »ganze Gerechtigkeit«*, Wien 2011, S. 26ff., wo diese Frage im Werk Bachmanns auf eine Weise gestellt wird, dass darin die Grundfragen des Schreibens nach 1945 erhellt werden.

20 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 357. Von Benjamin habe er erfahren, heißt es in einer Eintragung in *Das Gewicht der Welt*, »daß man nicht so tun darf, als »dächte man nicht (daß Poesie sozusagen

zu wenig, die Schönheit des Erzählens »nur« im Raum-Denken Goethes oder Spinozas zu suchen, so wichtig der von Bewegungen, Klängen, Licht- und Farbwirkungen belebte Raum für das Erzählen Handkes ist. Ich wollte das schmerzende Welt-Wissen im Innern der Werke freilegen, ohne welches das Schöne bloß Oberfläche und Dekor bliebe. Auch bei Goethe sind die »Farben« nicht nur Taten, sondern auch »Leiden des Lichts«.

Dass Handke seinen Anspruch auf die Schönheit und das Klassische in der *Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises* 1979 vorbrachte, war kein äußerlicher gesellschaftlicher Rahmen. Kafkas Werk stellt für ihn eine Form des Weltwissens dar, durch das hindurch er zu seinem eigenen Schreiben gelangte. Ein anderes Weltwissen findet er im Werk Goethes, das er mit heterodoxen Denk-Traditionen in Beziehung setzte, unter denen mir Benjamins Messianismus am wichtigsten erscheint. Handke hat die Schwellen-Theorie aus Benjamins *Passagen*-Arbeit in die Idee eines rettenden Erzählens verwandelt und, durch die Beziehung auf die Not des »pathisch Schwermütigen«, der Literatur die außergewöhnliche Kraft abverlangt, alles zu überwinden, was uns niederdrückt, lähmt und einsperrt in uns selber.

Der aufgrund des Berufs, des Forschungsinteresses und der Welt-Wahrnehmung am ehesten dem Bild eines heutigen Klassikers entsprechende Protagonist von *Der Chinese des Schmerzes* (1983), der Altphilologe Andreas Loser, Lehrer an einem humanistischen Gymnasium in Salzburg, Vergilverehrer und Archäologe, ist zugleich eine der am meisten gefährdeten Gestalten im Werk Handkes. Der Gewalt genauso wie der Schwermut verfallen, begeht er einen Mord und stürzt danach in eine schwere Depression. Wie dieses Ich im Erzählen zu einem schmerzenden »Wissen im Innern« gelangt, entspricht gerade aufgrund der anti-sentimentalen, objektiven Beschreibung den klassischen

nicht dem Denken entgeht [...]« (Peter Handke: *Das Gewicht der Welt. Ein Journal* (November 1975-März 1977), Salzburg 1977, S. 269).

Goethe'schen Begriffen der »Natur-Betrachtung und -Versenkung«.²¹

Am Schluss meiner Arbeit stehen zwei Kapitel, in denen ich einige zentrale Bilder und Bild-Zusammenhänge in den Blick rücke und die symbolische Bedeutungsverdichtung, das »eins und alles«, als Form der Schönheit in Handkes Büchern möglichst textnah zu erklären versuche. Da der Autor in einem Interview mit Peter Hamm die Germanisten aufgefordert hat zu erklären, »warum gerade das Busfahren für diesen Menschen da so bedeutend geworden ist«, ²² wollte ich meine Handke-Studie mit einem Kapitel über Busfahrten im Krieg abschließen. Nach so viel Polemik zu den Jugoslawien-Texten und -Stellungnahmen des Autors kann die philologische Darstellung eines Ausschnitts oder Nebenthemas aus dem großen Komplex vielleicht dem Gegenstand wenigstens partiell gerecht werden.

Ich konzentriere mich vor allem auf die Erzählungen, ein Gattungsbegriff, der bei Handke auch das umfasst, was man üblicherweise Roman nennen würde, von dem er sich meist bewusst absetzt. Diese genrespezifische Konzentration ist insofern zu rechtfertigen, als sein Begriff des Erzählens als eine neue Bestimmung des Epischen den wichtigsten Teil seiner poetologischen Schriften bildet und letztlich auch seine Theater-Dramaturgie bestimmt. Der erkenntnisleitende Rahmen für die literaturgeschichtliche Bestimmung von Handkes epischem Erzählen nach 1945 ist der gewagte Versuch, die Voraussetzungen einer Theorie und Praxis des Epischen *nach* oder *neben* Brecht verstehbar zu machen.

21 Vgl. Norbert Christian Wolf: *Ästhetische Objektivität. Goethes und Flauberts Konzept des Stils*, in: *Poetica* 34 (2002), S. 125-169.

22 Peter Handke, Peter Hamm: *Es leben die Illusionen. Gespräche in Chaville und anderswo*, Göttingen 2006, S. 134.