

REALISTISCHER DISKURS UND DIALOGISCHER TEXT.
EINE STRUKTURANALYSE VON PETER HANDKES ROMAN
"DER KURZE BRIEF ZUM LANGEN ABSCHIED"

Gunther Pakendorf

LINEAR LIBRARY

C01 0081 1004



A Thesis Submitted to the Faculty of Arts
University of Cape Town
for the Degree of Doctor of Philosophy

Cape Town 1983

The University of Cape Town has been given
the right to reproduce this thesis in whole
or in part. Copyright is held by the author.

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

Dem Andenken meines Vaters

Undertaking

I hereby declare that this thesis is my own work and that neither the substance nor any part thereof has been presented for any other degree.

Signed by candidate

Cape Town

15 August 1983

Gunther Pakendorf

Inhaltsverzeichnis

	S.
1. <u>Einleitung</u>	1
2. <u>"Der kurze Brief" und die Handke-Kritik</u>	17
3. <u>Strukturierung des Textes</u>	26
3.1 Symmetrie und Wiederholung	26
3.2 Kontiguität	39
3.3 Der proäretische Kode	46
3.4 Der hermeneutische Kode	57
4. <u>Verfremdungstechniken</u>	64
4.1 Die Syntax der "Spontaneität": " surrealistische und andere Verfremdungsmodi	64
4.2 Verweisung	83
4.3 Bild und Vergleich: der symbolische Kode	92
4.4 Der kulturelle Kode	108
4.5 Der Wahrheitsgehalt des Textes	115
5. <u>Figur</u>	119
5.1 Erzählperspektive und Ich-Identität	119
5.2 Figur und Name	137
5.3 Semantischer Kode und Konfiguration	155
5.4 Der Dramaturg	167

5.5 Das Kind	176
5.6 Claire	188
5.7 Judith	200
5.8 Das Liebespaar	213
5.9 John Ford	219
5.10 Der Soldat	223
6. <u>Der Diskurs des Realismus</u>	228
6.1 Realismusproblematik und problematische Realität	228
6.2 Die vermittelte Realität	262
6.3 Diskursive Verfremdung	277
6.4 Subjektivismus und "Innerlichkeit": Versuch einer Wertung	298
7. <u>Intertextualität</u>	307
7.1 Dialog und Intertextualität	307
7.2 Das literarische Modell des realistischen Romans	324
7.3 Performatives Erzählen	354
8. <u>Zusammenfassung: Das Ich als Text</u>	361
<u>Anmerkungen</u>	366
<u>Literaturverzeichnis</u>	401

Niemand sieht das Gesicht des Blinden im Spiegel?

(Peter Handke, Die Hornissen)

Vorwort

Diese Arbeit ist das Ergebnis einer längeren Beschäftigung mit dem Werk Peter Handkes. In Johannesburg an der University of the Witwatersrand konzipiert, wurde sie in Kapstadt neu überdacht und durch verschiedene Impulse und Anregungen - z.B. durch die Teilnahme am Kolloquium der deutschen Seminare am Kap - in der hier vorliegenden Form zu Ende geführt.

Mein herzlicher Dank gilt an erster Stelle Herrn Prof. Dr. Peter Horn, von dem ich so viel gelernt habe, für seine freundliche Förderung und anregende Kritik.

Dann bin ich meiner Kollegin Brigitte Selzer für ihren selbstlosen und unermüdlichen Beistand bei der maschinellen Niederschrift und der Korrektur dieser Arbeit zu ganz besonderem Dank verpflichtet.

Auch allen Freunden und Kollegen am German Department der Universität Kapstadt sei für ihre bereitwillige Teilnahme durch Diskussion und Kritik gedankt.

Herrn Prof. Dr. Rolf Kloepfer, Mannheim, möchte ich für sein Interesse und die außerordentlich hilfreichen Hinweise recht herzlich danken.

A special word of thanks and appreciation is due to Berkah and Andrea for their patient endurance and constant support.

This thesis was produced with financial support from the Human Sciences Research Council, Pretoria.

Abstract: Realist Discourse and the Dialogic Text. A Structural Analysis of Peter Handke's Novel "Short Letter, Long Farewell"

The question whether the critical tools developed by the structuralist approach can stand up to a text which alienates or deviates from traditional narrative discourse is one of the main theoretical concerns of this thesis. The investigation is based on two premises: firstly, that the contemporary novel is as much the literary expression of bourgeois consciousness as its predecessor in the 18th and 19th centuries, whose mode of expression was that of realism; secondly, that the paradigm shift from classic bourgeois realism to the modern novel must be seen as a dialectic process: modern fiction can thus be said to be engaged in an intertextual dialogue with traditional realist discourse. In confronting the method and conclusions of S/Z by Roland Barthes with a contemporary text, the thesis aims to reflect this dialogue on a metaliterary level.

Starting from a detailed analysis of the structural elements of the text and their arrangement, the thesis proceeds to a description of the technique of deviation on the microstructural level as well as in conjunction with contextual, ideological and symbolic reference. The complex relation between fiction and reality is then investigated with regard to the configuration and in conjunction with the notion of identity, the focal point of the novel.

Handke's complex understanding of reality and consequently also his response to the realist tradition are derived from the unstated realization of the fictionality of the bourgeois concept of the subject. This is the background to the discussion of the structures of traditional realist discourse and the ambivalent portrayal of reality in Handke's novel, which amounts to the application of realist discourse in order to subvert it. Finally, Handke's rigorous anti-ideological position is evaluated in conjunction with Bakhtin's theory of the dialogic text and the concept of intertextuality as developed by Julia Kristeva. While Handke's novel can thus be seen to be critical both in its perception of, and response to contemporary reality and in its refusal to accept any systematic modes of thought, its contradictions remain unresolved since it registers but does not transcend the problematic nature of the core of bourgeois ideology, the self-image of the subject.

1. Einleitung

Von der strukturalen Erzählforschung ließe sich ähnlich wie von der Kapitalismuskritik sagen, daß sie "in den Hauptsachen fertig" sei (1), daß also ihre Grundlagen so weit ausgearbeitet sind, daß sich kaum etwas Neues hinzufügen ließe. Denn die erzählende Literatur ist nun schon über 50 Jahre der besondere Gegenstand einer bestimmten Richtung der Literaturwissenschaft, so daß man dieser Richtung - als "Narrativik" - heute bereits einen eigenen Platz unter den Teilbereichen der Literaturwissenschaft zuweist. Darüber hinaus befaßt sich jene wissenschaftliche Methode, die, vom Formalismus der zwanziger Jahre kommend und verschiedene Impulse von Linguistik, Anthropologie und Soziologie aufnehmend, sich eine Weile als "strukturalistisch" bezeichnet hat, aber auch als Textlinguistik oder Semiotik bekannt ist - diese Methode befaßt sich seit der Pionierleistung Vladimir Propps zur Morphologie des russischen Volksmärchens fast ausschließlich mit erzählenden Texten. Der Grund für diese intensive Beschäftigung mit der narrativen Literatur ist ein doppelter: Zum einen hat sich die traditionelle Poetik bis weit über Hegels Ästhetik hinaus dermaßen dem klassischen Kanon der aristotelischen Nachfolge verschrieben, daß es sogar noch im späteren 19. Jahrhundert - beispielhaft dafür ist Spielhagen - schwerfiel, den Roman in die große Reihe der traditionellen Gattungen einzuordnen, und sogar Lukács' berühmte Studie geht wie sein Vorbild Hegel vom alten Epos als Norm für die

erzählende Literatur aus - so daß die Eigenart des Erzählens in der meistverbreiteten und -gelesenen Form der modernen Literatur bis in die zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts so gut wie gar nicht wissenschaftlich erfaßt worden war. Zum anderen bieten sich narrative Texte als geradezu idealer Gegenstand einer strukturalen Untersuchung an: die in einer Vielzahl Formen, Zeiten und Kulturen rekurrierenden Motive, die Nähe zu Sprache und Organisation des Mythos, die Kombinationen und Variationen in Figurendarstellung und Handlungsgefüge, die sequentielle Folge und kausale Verknüpfung von Textabschnitten und Handlungseinheiten, die Beziehung zwischen Erzähler und Zuhörer- oder Leserschaft und v.a. die wertende Stellungnahme des Textes durch die Semantisierung der dargestellten Welt, d.h. der Kommentar auf die außertextuelle Umwelt - diese und andere Elemente des Erzählens bieten dem struktural vorgehenden Literaturwissenschaftler im Vergleich etwa zu Drama oder Poesie reichen Stoff zur Anwendung und Überprüfung seiner Methode.

Nun fällt es aber auf, daß diese Methode, die hier der Einfachheit halber als Narrativik bezeichnet sei, seit ihrer Frühzeit fast ausnahmslos eine bestimmte Textsorte bevorzugt hat, nämlich das naive, primitive, triviale oder, in Bachtins Terminologie, das monologische Erzählen. Alle wichtigen Beiträge zur Narrativik haben Texte dieser Spielart als Gegenstand der theoretischen Überlegungen benutzt: so wählt z.B. Propp das Volksmärchen,

Lévi-Strauss den Mythos primitiver Kulturen, Greimas vorwiegend Märchen, Todorov u.a. Boccaccios Dekameron oder die Liaisons dangereuses, Julia Kristeva u.a. Texte aus der altfranzösischen Literatur und bei Roland Barthes werden häufig Krimis oder Spannungsgeschichten à la James Bond herangezogen. Über den "Nullpunkt der Literatur" scheint die Narrativik kaum hinausgekommen zu sein, wobei es aber gerade dieser "Nullpunkt" ist, der das seit längerem beschwörte Thema von der Krise des Romans überhaupt erst hervorgerufen hat; erst die Existenz der modernen Literatur jenseits jenes "Nullpunkts" hat das Bedürfnis nach Analyse und Deskription des Erzählens geweckt, ja sie hat diese Analyse erst eigentlich möglich gemacht. So ging man zunächst aus naheliegenden Gründen pragmatisch an den Stoff heran, indem man sich als erstes das wissenschaftliche Instrumentarium zur Erfassung narrativer Texte erarbeiten wollte. Es ist daher durchaus verständlich, daß man Texte beschrieb, denen man diskursiv gewachsen war, die also nicht nur dem Kanon angehören oder "das" Erzählen auf exemplarische Weise zu repräsentieren schienen, sondern eben auch solche, die einem der wissenschaftlichen Methode verwandten diskursiven Schema entsprungen sind: die lesbaren Texte sind eben auch beschreibbare Texte.

So sehr sich die Narrativik vom Anfang vom schlechten Formalismus unterscheiden wollte und auch unterschieden werden muß, so begab sie sich doch lange in gefährliche Nähe zur textimmanenten Methode, deren Anfänge ja auch bis in die dreißiger Jahre zurückreichen. Bei der Begeisterung

für die Formen übersah man dabei häufig nicht so sehr die Inhalte - denn daß Inhalt zur Form gehört, wurde früh bereits betont -, als vielmehr die Historizität des Erzählens. Die Morphologie des Erzählens, die man dabei betrieb, betonte ähnlich wie Goethes Morphologie der Pflanzen, von der man wissenschaftlich nicht einmal so weit entfernt war, lieber die Verwandtschaft der Formen und vergaß dabei die wesentlichen Unterschiede. Das morphologische Denken liegt natürlich auch der älteren Sprachwissenschaft Herderscher Provenienz zugrunde, die ihrerseits bereits bestehende sprachphilosophische Tendenzen aufgreift und verarbeitet, Tendenzen, die von der Hypothese ausgehen, man könne über alle Unterschiede der Sprachen hinweg eine ihnen gemeinsame Struktur als eine Art Universalgrammatik rekonstruieren. Es ist also kein Zufall, daß die Narrativik häufig die Grammatik als analoges System universal vorhandener Strukturen heranzieht.(2) Begriffe wie "Tiefenstruktur" und "mythologisches Universum" deuten auf morphologisch-genetische Tendenzen, die auch gewissen Richtungen der modernen Linguistik innewohnen und letztendlich auf den Mythos der adamischen Sprache, über die der Mensch im paradiesischen Zustand angeblich verfügt hat, zurückzuführen sind. So wird "das" Erzählen als ahistorische Gegebenheit verstanden, eine Urform menschlicher Kommunikation, die heute nur noch in einer Unzahl Mutationen und Abarten existiere. Je älter die Textsorte - so lautet demnach die These - desto näher müßte sie jenem Ur-Erzählen sein; daher die Beschäftigung mit

Märchen und Mythen. Ist es Zufall, daß auch die Romantik sich neben der Sprachforschung auch dem Sammeln und der Auswertung "volkstümlicher" Textsorten wie Ballade und Märchen mit besonderer Vorliebe widmete? So weit nun die Narrativik mit diesem Ansatz gekommen sein mag - und sie hat tatsächlich nicht nur viele Erkenntnisse gewonnen, sondern auch Methode und Terminologie verfeinert und befestigt -, so sehr hat sie sich dadurch den Zugang zu narrativen Texten der Moderne weitgehend verbaut. Denn so wenig wie die idealistische Ästhetik mit ihren zentralen Begriffen wie Ganzheit, Autonomie, Stimmigkeit oder auch Geist und Wesen dem auf Widerspruch und Dissonanz, Entfremdung und Fragmentierung angelegten Text der Moderne gerecht werden kann, so unzulänglich ist geg^enüber dieser Textsorte eine Narrativik, die von dem auf fester Konnotation - Gott, Staatsordnung, bürgerlichem Ich - beruhenden Kode ausgeht, und beschreiben will, wie Sinn - gleichfalls unter ganzheitlichem Gesichtspunkt! - hergestellt und organisiert wird.

Die Herausforderung, vor die die Literaturwissenschaft gestellt ist, betrifft also nicht nur ihren Gegenstand - den modernen Text -, sondern auch die eigene diskursive Methode. Denn der wissenschaftliche Diskurs hat sich seit dem 18. Jahrhundert dem übergeordneten Prinzip der intersubjektiven Überprüfbarkeit verschrieben, die einzig die logische und rationale Verfahrensweise der deduktiven Methode als höchstes Gebot kennt. So wurde die aus der freien Marktwirtschaft hervorgegangene rationale, egalitäre

und demokratische Grundlage bürgerlichen Denkens zur Voraussetzung auch der wissenschaftlichen Methode. Es liegt aber wie Foucault gezeigt hat, im Wesen jedes diskursiven Systems, daß es keine anderen Diskurse neben sich duldet und nur unter strenger Behauptung eines alleinseligmachenden Anspruchs auf Wahrheit und Gültigkeit funktionieren kann. Der Text der Moderne - d.h. spätestens seit der Jahrhundertwende - kann aber mit der überlieferten wissenschaftlichen Methode nicht adäquat beschrieben werden, da er sowohl das stringente logische Denken als auch jeglichen Absolutheitsanspruch von sich weist. Wenn in der vorliegenden Arbeit dennoch der Versuch gemacht werden soll, einen Text der zeitgenössischen Literatur systematisch zu zergliedern, so sollen dabei die zwei einander ergänzenden Rollen, die nach Foucault den Kommentar auszeichnen, als Voraussetzung dienen. Denn auf der einen Seite ermöglicht und garantiert der Primärtext nicht nur eine diskursive "Offenheit" und Erneuerung, sondern fordert sie geradezu:

der Überhang des Primärtextes, seine Fortdauer, sein Status als immer wieder aktualisierbarer Diskurs, der vielfältige oder verborgene Sinn, als dessen Inhaber er gilt, die Verschwiegenheit und der Reichtum, die man ihm wesenhaft zuspricht - all das begründet eine offene Möglichkeit zu sprechen.(4)

Auf der anderen Seite kann der Kommentar auch nicht einen neuen Diskurs im luftleeren Raum konstruieren, sondern muß von Bestehendem ausgehen, das er dadurch gleichzeitig bestätigt, er hat

nur die Aufgabe das schließlich zu sagen, was dort schon verschwiegen artikuliert war. Er muß (einem Paradox gehorchend, das er immer verschiebt, aber dem

er niemals entrinnt) zum ersten Mal das sagen, was doch schon gesagt worden ist, und muß unablässig das wiederholen, was eigentlich niemals gesagt worden ist.(5)

Die wissenschaftliche Methode, gelingt ihr diese Dialektik, müßte somit die Intertextualität, die sie an ihrem Gegenstand, dem Primärtext, beschreiben will, gleichzeitig selbst demonstrieren. Genau das ist die Leistung von Roland Barthes' S/Z (6), dem Kommentar auf den Text des klassischen Realismus, paradigmatisch dargestellt an Sarrasine, einer Erzählung von Balzac. Da die vorliegende Arbeit S/Z sozusagen als methodischen Begleit- und Bezugstext benutzt, sei Barthes' Verfahrensweise hier kurz erörtert.

Es geht Barthes weniger um Balzacs Text als vielmehr um eine Beschreibung des realistischen Diskurses, den er als gesellschaftliche Praxis versteht. Barthes will zum einen sichtbar machen, worauf der Anspruch des Realismus, ein wirklichkeitsgetreues Abbild der Welt zu präsentieren, beruhe, und zum anderen den Mechanismen und Strukturen dieser Darstellungsweise am konkreten Text nachgehen; die Leitfrage, die seiner Untersuchung zugrunde liegt, lautet: Durch welchen Prozeß wird die Kultur (Künstlichkeit, Fiktionalität) des Textes durch den Diskurs in Natur (Wirklichkeit, Lebensechtheit) verwandelt und vom Leser in diesem Sinn akzeptiert? Denn auf diesem "Drehmoment" beruht nämlich der Realismus: er läßt das gesellschaftlich und historisch Spezifische als das Allgemeine und daher Natürliche, den Prozeß als das Fertige, die Produktion als Produkt erscheinen. Die so dargestellte Welt kann nur

deshalb ohne Widerspruch sein, weil in ihr, wie Barthes zeigt, die drei Grundlagen der bürgerlichen Gesellschaft - Sprache, Sexus, Warenaustausch - auf ein unveränderbares binäres Schema reduziert bleiben: Sender/Empfänger, männlich/weiblich, Verkäufer/Käufer. Das gesamte Bedeutungssystem wird aber durch diesen Prozeß in das binäre Schema mit einbezogen, einmal die Bedeutung im Text selbst, die auf der Trennung von Subjekt und Objekt, Idee und Wirklichkeit beruht, dann aber die Produktion von Bedeutung im und durch den Text: hier Leser, da Text, hier Rezipient, da Produzent. Deshalb ist der Realismus als Diskurs des "Lesbaren" zu verstehen, da dem Leser vis-à-vis dem Text nur eine fixe Positionalität als Empfänger und Konsument erlaubt wird. In diesem Prozeß wird also die Konstituierung des Subjekts in der bürgerlichen Gesellschaft reflektiert - somit wird die feste Positionalität des als frei - und das bedeutet auch: frei von Widersprüchen - verstandenen Subjekts gegenüber der Realität, d.h. nicht nur seine eigene unauflösbare "Wesenheit", sondern die Unveränderbarkeit seiner Position, bestätigt. In seinem Versuch, den realistischen Diskurs als Produktion erkennbar zu machen, dekonstruiert Barthes Balzacs Erzählung, indem er sie zunächst in eine Vielfalt kleiner und kleinster Bedeutungseinheiten zerlegt und die Erzählung dann nicht als linearen, sondern als tabularen Text liest. Er vergleicht das Gewebe des Textes mit einer Partitur, die Anwendung der fünf von ihm herausgearbeiteten Kodes (7) mit dem Zusammenspiel der Instrumente oder

Stimmen der klassischen Musik. Die Kodes konstituieren den Text, durch sie wird er erst zum Text, zugleich kommt durch sie das vraisemblable, die "Natürlichkeit", zustande; ein jeder Kode repräsentiert einen Teil der Multivalenz des Diskurses - der proairetische: die Stimme der Empirie; der hermeneutische: die Stimme der Wahrheit; der kulturelle: die Stimme der Wissenschaft; der semantische: die Stimme der Person (als fünfter Kode kommt das symbolische Feld hinzu).

Wenn sich die vorliegende Arbeit nun referentiell auf Methode und Ergebnisse von Barthes' S/Z bezieht, dann geschieht dies nicht ohne Problem oder Gefahr. Das liegt zunächst einmal an Barthes' eigener Verfahrensweise, die nicht nur ausdrücklich keine Textinterpretation sein will, sondern einen Stil benutzt, der mit intellektueller Brillanz und einem erstaunlichen Reichtum an Wissen und Einsicht, sich des Privilegs des großen Essayisten bedienen kann, in esoterischen Anspielungen, einer eigenwilligen Metaphorik und Pauschaläußerungen zum Ausdruck kommt. S/Z ist in dieser Hinsicht "gegen den Strich", und das heißt: gegen den (herrschenden) wissenschaftlichen Diskurs geschrieben - daher die gedankliche Bravour, auch der gelegentliche Dünkel, sowie der weitgehende Verzicht auf logisch-deduktive Argumentation, auf Anmerkungen, Querverweise oder Quellenangabe. Da S/Z den Prozeß der Dekonstruktion vorführt, muß der Leser seinerseits Barthes' Text zusammensetzen, zuweilen re-konstruieren. Eine andere Gefahr liegt im sweeping statement, das einerseits aus von

Barthes nicht genau umrissenen festen Begriffen, andererseits aus der nicht immer ganz glücklichen Tendenz zur Personifizierung hervorgeht: der Realismus, der Diskurs, der Kode... Die Grenze zwischen aphoristischer Brillanz und kategorischer Behauptung ist hier nicht immer klar umrissen. Umso problematischer muß der Versuch erscheinen, einen Erzähltext der Moderne auf der Grundlage von Barthes' Methode und Erkenntnissen zu untersuchen, denn seine Lesart, die sich ja erklärtermaßen auf den klassischen Realismus beschränkt, kann nicht ohne weiteres auf einen Text der Gegenwart angewandt werden. Ist aber sein theoretischer Ansatz stichhaltig, so müßte dies gerade in der Konfrontation mit der modernen Literatur sichtbar werden, ist doch sein Modell des "Lesbaren" nur aus dem Gesichtspunkt einer "un-lesbaren" Literatur erklärbar. Und tatsächlich ist der "schreibbare" Text ein wesentlicher Bestandteil seiner Konzeption der klassischen (realistischen) Literatur. Aus verstreuten Bemerkungen in S/Z wird dennoch ersichtlich, daß Barthes den "schreibbaren" Text als das genaue Gegenteil des Klassischen versteht, daß der moderne Text zumindest mit dem von ihm herausgearbeiteten und angewandten Kategorien schlechterdings nicht erfaßbar ist ("Über schreibbare Texte gibt es vielleicht gar nichts zu sagen").(8)

Hier muß zunächst eingeräumt werden, daß es in der vorliegenden Arbeit keineswegs darum gehen soll, den oder einen "schreibbaren" Text zu beschreiben; nicht dem "Schreibbaren" als völlig neuer Spielart des Erzählens,

sondern dem Fortleben des Realismus, seiner Verarbeitung, seiner Abwandlung und Verfremdung gilt das Interesse meiner Untersuchung. Meine Arbeit geht von der Prämisse aus, daß die Literatur der Moderne zwar eine späte, aber dennoch eine bürgerliche Literatur ist und ferner, daß der realistische Roman die spezifische literarische Form des Bürgertums ist. Auch Begriffe wie Post-Modernismus oder Neuer Realismus können Restbestände der realistischen Erzählweise im Roman der Gegenwart nicht leugnen, und die spezifisch bürgerliche Grundlage des Romans, die sich in Produktion wie Konsumtion, Thematik wie Weltbild dieser Gattung erkennen läßt, ist dem Roman der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts genauso immanent wie seinem Vorgänger in der Goethezeit etwa. Freilich hat sich die Gesellschaft, und mit ihr das Bürgertum und sein Selbstverständnis verändert; dennoch gilt nach wie vor, daß das "herrschende Bewußtsein" dieser Gesellschaft ein bürgerliches ist. Versteht man die Literaturgeschichte als Teil der politischen und Sozialgeschichte, so kann die Entwicklung des Romans nur als dialektischer Prozeß aufgefaßt werden, der mit der Vorstellung eines Kahlschlags oder "Nullpunkts" nicht vereinbar ist. In diesem Sinn will das Heranziehen von Roland Barthes' Arbeit zum einen als kontrastiver, zum anderen aber auch als korrigierender Vorgang verstanden sein, als Anwendung, die nicht Übernahme, sondern Überprüfung zu sein hat. Damit soll aber der Übergang von einer älteren oder klassischen zu einer neuen oder modernen Literatur keineswegs geleugnet werden; es soll im Gegenteil

gezeigt werden, daß der Paradigmawechsel in genau jenem dialektischen Prozeß der Intertextualität verhaftet ist, den es am Text zu beschreiben gilt, daß die Tradition also im Dialog gegenwärtig, zugleich aber in der Verfremdung aufgehoben ist.

Mit dem Text, der die Grundlage der vorliegenden Arbeit bildet, Peter Handkes Roman Der Kurze Brief zum langen Abschied (9), ist eine besonders glückliche Wahl getroffen worden. Abgesehen davon, daß Handke innerhalb der jüngeren deutschen Literatur einen wohl unbestrittenen repräsentativen Status beanspruchen kann, hat er sich seit seinen literarischen Anfängen wiederholt über Fragen der Vermittlung und der Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition theoretisch geäußert. Darüber hinaus ist die sprachliche wie literarische Überlieferung das grundlegende Thema seines gesamten Frühwerks (d.h. bis zur Stunde der wahren Empfindung, 1975) und bei genauer Betrachtung ist es auch in den vier Texten der Langsamen Heimkehr (1979-1981), ^{wenn auch} ~~zwar~~ in abgewandelter Form, vorhanden. (10) Im Kurzen Brief ist diese Auseinandersetzung auf verschiedenen Ebenen als konstitutives Element erkennbar: einmal im Inhalt, in der Begegnung mit diversen, und nicht nur literarischen Geschichten, die alle einer, wenn man will, diskursiven Vergangenheit angehören, dann in der Annäherung an die Struktur überlieferter Erzählformen (etwa im Entwicklungsschema oder der Konfliktstruktur) und schließlich auf metaliterarischer Ebene, in der durchgehenden Reflexion über die problematische Beziehung

von erlebendem - und erzählendem - Ich und objektiver Wirklichkeit. Die zentrale Frage nach der Beschaffenheit der Wirklichkeit, die bei genauer Untersuchung auf eine Frage nach der Beschaffenheit des Subjekts hinausläuft, wird stets in der dialogischen Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition erörtert - diese Tradition ist aber der bürgerliche Realismus, dem eine ähnliche Fragestellung seit seiner Frühzeit zugrundeliegt. Zentral ist dabei der Begriff des Diskurses, der hier kurz präzisiert sei. In der vorliegenden Arbeit wird der Diskurs im Sinne Foucaults (11) als Rede im weiteren wie im engeren Sinn verstanden. Im weiteren Sinn des Wortes ist Diskurs eine meist auf ungeschriebenen Regeln beruhende, aber systematisierte und von einer bestimmten Personengruppe - einem wissenschaftlichen Verein etwa, oder einer ganzen gesellschaftlichen Klasse - als verbindlich akzeptierte Organisation von Ansichten, Gedanken und sprachlichem Ausdruck. So ist z.B. die viktorianische Moral ebenso wie die Etikette am Hof Ludwigs XIV. oder die Botanik im frühen 19. Jahrhundert eine Diskursform; in diesem Sinn soll der bürgerliche Realismus in der Literatur als Diskurs verstanden sein. Damit verwandt, aber als Begriff enger gefaßt, ist die spezifische (sprachliche) Darstellungsweise in einem geschlossenen Text: so der wissenschaftliche Diskurs in einer Abhandlung oder der journalistische in einem Leitartikel. In der Narrativik hat die Unterscheidung zwischen histoire (dem äußeren Handlungsablauf) und discours (der besonderen Organisation der

Textkonstituenten) bereits allgemeine Anwendung gefunden (12); jeder Text hat demzufolge seinen eigenen Diskurs. Bei Roland Barthes wird nun diesem Diskurs eine eigene Dynamik, ein Wille zur Kohärenz und ein Selbsterhaltungstrieb zugesprochen, als Zensur- oder Polizeifunktion, die darüber wacht, daß die Regeln eingehalten werden. Nach diesem Gebrauch des Begriffs ist also der Diskurs im klassischen Detektivroman z.B. dafür zuständig, daß der Leser nicht zu früh herausbekommt, wer der Mörder ist. Der Vorteil dieser Anwendung des Diskursbegriffs liegt darin, daß biographistische oder anthropomorphisierende Vorstellungen des "Erzählers" sich dadurch vermeiden lassen - wobei freilich umgekehrt die Gefahr besteht, den so verstandenen Diskurs ebenfalls zu personifizieren (bei Barthes' metaphorischem Stil eine ganz erhebliche Gefahr), so daß diese Struktur oder Funktion des Textes unversehens wieder mythisiert würde.

Diese beiden Anwendungen des Diskursbegriffs haben sich für die vorliegende Untersuchung als sehr brauchbar erwiesen, da sie zum einen die besondere Organisation und zum anderen das Anliegen des Handkeschen Textes von einer gemeinsamen methodischen Basis her zugänglich machen. Die Arbeit geht dabei erst von den äußeren Konstituenten und ihrer Anwendung zum "Rückgrat" der inneren Gliederung des Textes (unter Anwendung von Barthes' proairetischem und hermeneutischem Kode) schrittweise an Handkes Roman heran. Sodann wird die Technik der Verfremdung sowohl auf mikrostruktureller Ebene, im Zusammenhang mit

kohärenzstiftenden Strukturen, als auch von den kontextuellen Konsequenzen her - Ambivalenz von Verweisung, kulturellem und symbolischem Kode - genauer untersucht. Ein eigenes Kapitel wird der Figur gewidmet, da sie den Schauplatz der Wechselbeziehung von Außen und Innen bildet. Die Eigenart der Konfiguration und die zentrale Bedeutung des Erzähler-Ich im Kurzen Brief beruht auf der unausgesprochenen Erkenntnis von der Fiktionalität des bürgerlichen Ich, die ihrerseits die Voraussetzung für Handkes problematisches Wirklichkeitsverständnis und sein Verhältnis zur Tradition des literarischen Realismus bildet. Unter diesem Gesichtspunkt wird der realistische Diskurs im vorletzten Kapitel erörtert; vor dem Hintergrund der Verfremdung des Überlieferten einerseits und der Hoffnung auf eine andere Rede andererseits wird Handkes anti-ideologischer Standpunkt anschließend wertend beurteilt. Grenzen und Möglichkeiten des aus der Untersuchung hervorgegangenen dialogischen Prinzips werden dann im Schlußkapitel unter Heranziehung des von Bachtin und Kristeva erarbeiteten Begriffs der Intertextualität und im Zusammenhang mit dem poetologischen "Selbstgespräch" des Textes genauer untersucht.

Hier sei abschließend ein Ausspruch von Roland Barthes zitiert, der die Bedeutung von Text und Intertext im allgemeinen kulturellen Leben zum Inhalt hat, aber Peter Handkes Vorstellung von Wirklichkeit und Fiktion und ihre besondere Darstellung im Kurzen Brief genau beschreibt:

Which is what the inter-text is: the impossibility of living outside the infinite text - whether this text

be Proust or the daily newspaper or the television screen: the book creates the meaning, the meaning creates life.(13)

2. "Der kurze Brief" und die Handke-Kritik

Es wird [von der Kritik] z.B. "Gesellschaftsbezug" verlangt, ohne daß man allerdings genau weiß, was das ist, und ohne daß man weiß, daß es viele Ich-Konvulsionen gibt, die über die Gesellschaft mehr aussagen als brav hergestellte Skizzen, die dann nur nachgestellt sind irgendwelchen Aussagen über die Wirklichkeit, die aber mit der Wirklichkeit nichts zu tun haben.
(Peter Handke im Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold, 1975)

In einem im Dezember 1974 gesendeten Vortrag faßt Rolf Michaelis die Handke-Rezeption mit folgenden Worten zusammen:

Peter Handke und seine Kritiker - das ist die Geschichte von Mißverständnissen und Verkennungen, von gläubiger Anhängerschaft und diffamierender Bekämpfung, von überraschenden Konversionen und Apostasien. Als sich der Literatur-Beatle, wie er damals gern genannt wurde, [..] ins literarische Gewimmel stürzte, galt er konservativen Kritikern sogleich als "einer von denen", einer der aufmüpfigen jungen Leute [..], während ihm die jungen Leute applaudierten. Beide Haltungen entsprangen einem Mißverständnis. Bald merkten denn auch die Alten wie die Jungen, daß sie sich getäuscht hatten. Rasch wurde Handke zum Prügelknaben der jungen, zumeist linken Kritik, während sich ältere Rezensenten nur schwer der Verzauberung entziehen konnten, die von dem Ernst ausging, mit dem Handke seine Werke in eine große Tradition realistischen Erzählens oder österreichisch barocken Welttheaters stellte.(1)

Aus heutiger Sicht sind in diesem Zitat die Fronten aus der Zeit der Studentenbewegung unschwer erkennbar; es war die Zeit der großen Auseinandersetzung um die gesellschaftliche Funktion und Relevanz der Literatur, um den Stellenwert der "Ware Literatur" im spätbürgerlichen Kulturbetrieb und um das Engagement der Kunst und ihrer Produzenten, als das bürgerliche Establishment durch den Angriff der Neuen

Linken und der APO vorübergehend verunsichert wurde. An der Diskussion, die damals, 1968-1970, ihre beredtesten Teilnehmer im Kursbuch und im Feuilleton der Zeit fand, beteiligte sich auch Peter Handke mit den polemischen Ausätzen, die später im Band Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms erschienen sind.(2)

Handke selbst trat 1967, also bereits in der Zeit von Gärung und Agitation unter der Großen Koalition, mit seiner legendären Beschimpfung der Gruppe 47 in Princeton ins öffentliche Bewußtsein - einem Auftritt, der mittlerweile zu einem "Topos für die Handke-Kritik"(3) geworden ist. Signifikant an der insistierenden, stets im modischen Jargon aus der Welt von Werbung und Popmusik gekleideten (4) Beschwörung vom Image des Autors in der Kritik jener Jahre, ist nicht sosehr die Tatsache, daß es sich dabei um ein Märchen handelt, wie Michaelis argwohnt, noch daß Handke so vielen Kritikern - und bezeichnenderweise auch Kollegen (5), bei denen wohl weniger Verachtung als Neid eine wesentliche Rolle gespielt haben mag - ein Ärgernis, ja direkt eine Herausforderung war (bzw. ist). Entscheidend ist vielmehr, daß dabei auffallend häufig die Person Peter Handke, die äußere Erscheinung, der Auftritt, die Publikumswirksamkeit, und was alles sonst noch zum Image gehört, die Gemüter so erregte, so daß diese Kritiker am Mythos vom "Phänomen Handke" selber beteiligt waren - ein Umstand, der dem Autor nicht entgangen ist:

Für mich ist die erste Voraussetzung bei einer Beschäftigung mit einem Autor - darauf würde ich jetzt bestehen wollen -, daß man diese Bezüge sieht, daß man nicht, konzentriert auf die Rezeption, also

einerseits kritisiert, daß der Autor nur aus dem Image besteht, daß man aber in der Kritik dann andererseits wieder das Image fortproduziert.(6)

Als allgemeine Feststellung läßt sich daraus zweierlei folgern: erstens, daß man im Fall Handke noch mehr als bei anderen Schriftstellern mit einer vorgefaßten Meinung an das Werk heranging, und zweitens, daß sich diese Meinung mehr auf die Person als auf seine Schriften bezog, die dann nicht auf ihre eigene Intentionalität hin, und oft genug nicht einmal genau gelesen und interpretiert wurden, so daß man Michaelis recht geben möchte, wenn er von einer "grotesken Verkennung" spricht.(7)

Einzuwenden wäre hier einmal, daß Michaelis als Redakteur der Zeit selber mitten im Literaturbetrieb steht und daß also auch seine Meinungen im Verhältnis zu den Personen und Aktionen jener Jahre zu sehen sind, und zum anderen, daß es auch damals schon kritische Stimmen gab, die Handke ernstnahmen und ihm mit differenzierten Argumenten entgegentraten. Hier wäre an erster Stelle der berühmte Aufsatz von Martin Walser, Über die Neueste Stimmung im Westen (8) zu nennen. Walser geht mit der Gegenkultur ins Gericht und erkennt in der Drogen-, Porno- und Rockmusikszene einen Rückzug aus der Realität, den er als Neueste Stimmung denunziert. Auch gewisse Tendenzen in der deutschen Literatur gehören nach Walser in diesen Zusammenhang; in Peter Handke erkennt er einen bedeutenden Vertreter dieser Richtung. Walsers scharfe, in gelegentliche Sarkasmen abgleitende Polemik richtet sich erstens gegen Handkes Beschäftigung mit sich selbst:

Er wäre am liebsten nur mit sich selbst identisch. Also stumm. Jetzt schreibt er und wird schreiben vom Schmerz und vom Ekel und von der Widerwärtigkeit, die er erleidet, weil er nicht der war, der die Chance hatte, als Allererster Es-werde-Licht zu sagen.(9)

Was Walser aber von den meisten linken Kritikern jener Zeit unterscheidet, ist daß er sich selbst in seine Kritik mit einbezieht und über den "Ton" seiner Äußerungen, die "Grammatik des Rechthabens" Gedanken macht. Der Kern seines Arguments ist, daß alle Schriftsteller, d.h. auch Handke, aber genauso auch Martin Walser selbst, in einem gesellschaftlichen Zusammenhang leben und schreiben, dem sie sich nicht entziehen können:

Jede Methode hat eben nicht nur einen persönlichen Macher, sondern einen gesellschaftlichen Kontext. Über den darf sich auch der Macher nicht ohne Verlust hinwegtäuschen lassen. Zum Beispiel, indem er seine politische Bedürfnislosigkeit formuliert, als lausche er sich gerade ein Naturgesetz ab.(10)

Damit hat Walser die Crux von Handkes Position als Schriftsteller und der Problematik seiner Schriften genau getroffen; das Urteil gilt übrigens für Handkes spätere Sorger-Geschichten, die in die vorliegende Untersuchung nicht mit einbezogen werden, in wahrscheinlich noch höherem Maße. Allerdings geht es Walser in erster Linie um die übergeordnete Frage nach der Rolle des Schriftstellers und der Funktion der Literatur in der Gesellschaft. Denn eine genaue Beschäftigung mit einzelnen Texten von Handke führt auch bei dezidierten marxistischen Kritikern zu einer vorsichtigeren Einschätzung des politischen Gehalts von seinem Werk. Dafür ist Hans Mayers Fazit zu seiner scharfsinnigen Untersuchung zu Kaspar sicher das beste Beispiel:

Handkes Kaspar äußert die echte Widersetzlichkeit nicht darin, daß er ein Recht auf Zufall postuliert, sondern im Gegenteil dadurch, daß er ausdrücklich darauf verzichtet, es geltend zu machen. Wer Handke deshalb, wie es gelegentlich geschieht, als rückschrittlich denunziert, hat die moderne Dialektik der Entfremdung nicht verstanden.(11)

Von dieser Dialektik ist in einem anderen gleichermaßen bedeutsamen Aufsatz zu Handke aus den frühen siebziger Jahren: Kurt Batt, Leben im Zitat (12), leider weniger zu spüren. Der DDR-Kritiker Batt, der ein scharfes Auge für Tendenzen in der Kulturszene der Bundesrepublik hat, geht von einer Position aus, die von der Tradition des sozialistischen Realismus geprägt ist, und reagiert deshalb auf alles, was entfernt nach Formalismus aussieht, besonders empfindlich. Wie die meisten anderen Kritiker sieht Batt Handke im Zusammenhang mit dem "Fetisch Sprache" und zieht kluge Analogien zwischen der Wittgensteinschen Nachfolge und den damals hoch im Kurs stehenden Thesen Marshall McLuhans. Wenn er aber von Handke sagt: "Der Sinn ergibt sich für ihn allein aus der Gestaltungsweise, der 'Grammatik' des Kunstwerks, oder anders gesagt, die Bedeutung des Satzes liegt in seiner Syntax"(13), dann wird Handke mit dieser Anspielung auf McLuhan doch in ein allzu einseitiges und enges Schema gepreßt. Dennoch erfährt Batt die zentrale Realismusproblematik in Handkes Werk - die er aber nicht als solche benennt und untersucht - sehr genau, ohne wie die meisten westlichen Kritiker in einen unbeholfenen Biographismus zu verfallen:

Die beiden Pole, in deren Spannungsfeld sich Handke mit seiner unverwechselbaren, scheinbar absichtslos registrierenden, erregungslos verströmenden Sprache

eingrichtet hat, markieren nicht nur die Extreme seiner Darstellungsmöglichkeiten, sondern sie zeigen vor allem das Auseinandertreten von Ich und Welt im schriftstellerischen Bewußtsein an, und dies ist nicht nur Handkes Problem. Da die Gesellschaft, in der er lebt, die Autoren von aller Praxis isoliert, erscheint ihnen das Leben in seiner abstrakten Gegenständlichkeit, als Dokument, als Zitat. Das rein literarische, artistische Interesse an einem Stoff [...] schlägt unvermutet, wenn auch psychologisch folgerichtig in ein heftiges Herauskehren des eigenen Subjekts um, in dem sich die gesellschaftlich oftmals noch beziehungslosen Sehnsüchte nach einem Anderswerden, die Hoffnungen auf ein menschliches Miteinander verborgen haben. (14)

Vor diesem Hintergrund ist die Rezeption des Kurzen Briefes zu sehen. Der Roman erschien 1972, nachdem der Autor im Jahr davor eine Reise durch die USA gemacht hatte, also kurz vor der durch den "Jom-Kippur-Krieg" ausgelösten weltweiten Ölkrise, die im Westen bekanntlich nicht nur eine neue ökonomische, sondern auch eine veränderte politische und geistige Stimmung, die sogenannte "Tendenzwende" nach sich zog. In der Rezeption des Romans lassen sich vor allem zwei Tendenzen erkennen: Auf der einen Seite sucht man nach Rezensenten-Art eifrig nach dem "Neuen" oder "Fortschrittlichen" beim "neuesten Handke", und findet es dann z.B. darin, daß in diesem Roman eine "Geschichte erzählt" werde und kontrastiert es dann mit Handkes angeblicher Aversion gegen solche Art Literatur. Typisch für diese Reaktion ist der Satz von Reinhard Baumgart: "Peter Handke (wer hätte das gedacht) hat einen Bildungsroman geschrieben." (15) Auf der anderen Seite nimmt man die offenkundigen Übereinstimmungen zwischen Autor und Ich-Erzähler, bringt dies in Zusammenhang mit dem früh im Roman geäußerten Wunsch sich zu verändern und macht dann

eine "Suche nach der wahren Existenz" o.ä. daraus.(16)
 Diese Lesart führt dann leicht zu klischierten Aussagen,
 die dem Text ein existentielles Entwicklungsschema
 aufoktroieren, die er bei nur oberflächlichem Lesen
 offensichtlich nicht enthält; man vergleiche etwa:

Auf der langen Fahrt zu diesem endgültigen Abschied
 findet der Erzähler nicht nur nach der bitteren Phase
 seines Selbstverlustes, der sich bis zu Denk- und
 Gehirnkrämpfen steigert, in der Distanz seiner
 Selbstreflexionen in der fremden Umwelt seine
 Identität [...](17).

Damit werden dann gerade jene Klischees reproduziert, gegen
 die sich Handke wehrt. Im Zusammenhang mit der
 Existenzfrage sind zwei weitere Tendenzen in der Kritik zum
Kurzen Brief zu sehen. Die eine wirft dem Autor mangelnde
 Sozialkritik vor; ein extremes Beispiel dafür bietet
 Michael Schneider, der im Kurzen Brief eine "narzistische
 Kaspar-Psychologie" erkennen will (schon bei Martin Walser
 fällt übrigens das Stichwort von der "narzistischen
 Existenz"): "diese Ängste, unter denen er [der
 Ich-Erzähler] leidet, beschreibt er immer noch als
 'existentielle', statt als 'soziale' Ängste"(18). Damit
 verwandt ist das in der Handke-Literatur rekurrente Motiv
 der Entfremdung, das aus unterschiedlicher Perspektive
 bereits eingehend und differenziert behandelt worden
 ist.(19)

Allmählich kristallisiert sich als zentrales Problem im
Kurzen Brief, wenn nicht gar in Handkes sämtlichen
 Schriften, das Thema, das bei Batt bereits angesprochen
 wird, heraus: das problematische Verhältnis zwischen
 Wirklichkeit und Fiktion. Einen wichtigen Platz nimmt in

diesem Zusammenhang der Beitrag von Rainer Nägele, Die vermittelte Welt ein.(20) Diese intelligente und eingehende Untersuchung, die die wesentlichen Motive und Themen des Kurzen Briefes aufrollt, zeichnet sich durch gedankliche Schärfe, die zugleich kritisch und sensibel ist, aus, und ist vom naiven Realismus (21) wie vom denunziatorischen Vulgärmarxismus (22) denkbar weit entfernt. Während Nägeles Arbeit weitgehend auf sorgfältiger ideologiekritischer Textanalyse beruht, bleibt eine methodische Stellungnahme in seinem Aufsatz weitgehend ausgeklammert. Den Kurzen Brief dagegen zuerst im Rahmen einer textlinguistisch fundierten Realismustheorie zu sehen, ist das Verdienst Rosmarie Zellers.(23) Es gibt zwar seit längerem Ansätze zu einer formalen oder strukturalistischen Analyse (24) von Handkes Werk, aber Rosmarie Zeller macht erstmals ernst mit den methodischen Konsequenzen eines solchen Verfahrens. Im Gegensatz zu vielen Kritikern übernimmt sie nicht einfach den Wortlaut des Klappentextes, der den Kurzen Brief einen Entwicklungsroman nennt, sondern zeigt, daß es sich im Gegenteil um eine Negation dieser Gattung handelt. Zellers Aufsatz läuft darauf hinaus, daß wer Handke nur von den realistischen Inhalten her liest und dann nach Zusammenhängen, Lösungen, Sinn und Bedeutung sucht, völlig am Text vorbeiliest, da diese Kategorien auf Handkes Erzählungen schlechterdings nicht anwendbar sind. Die Untersuchung hat tatsächlich, wie die Verfasserin sich verspricht, "Grundlegendes zu Handkes Erzählweise" zutage gefördert (25), und die vorliegende Arbeit ist der

methodischen Grundlage von Zellers Aufsatz, dem sie sich anschließen will, verpflichtet. Allerdings ist dieser Aufsatz umfangmäßig beschränkt (und bezieht sowohl den Tormann als auch Wunschloses Unglück in die Überlegungen mit ein); darüber hinaus befaßt sich die Verfasserin ausschließlich mit den Texten. In diesem Sinn will der methodische Vorgang der vorliegenden Arbeit als Synthese verstanden werden: Auf der einen Seite soll der Text unter stringenter Anwendung einer strukturalen oder semiotischen Methode nach seinen eigenen Strukturen und der eigenen immanenten Poetik befragt werden. Das muß aber bedeuten, daß diese Strukturen auf der anderen Seite in ihrem Verhältnis zur Tradition und durch die Tradition - aber nicht nur durch sie! - im Verhältnis zur außerliterarischen Realität auszuwerten sind. Damit versteht meine Arbeit sich nicht nur als Beitrag und Korrektur zur Handke-Forschung, und spezifisch zur Kritik des Kurzen Briefes, sondern auch als Beitrag zur Diskussion um den literarischen Realismus und seine Nachfolge.

3. Strukturierung des Textes

For my own part, I am but just set up
in the business, so know little about
it - but, in my opinion, to write a
book is for all the world like humming
a song - be but in tune with yourself,
Madam, 'tis no matter how high or how
low you take it.

(Laurence Sterne, Tristram Shandy)

3.1 Symmetrie und Wiederholung

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen soll der Grundsatz sein, daß sich die Intentionalität eines Textes bereits in der Auswahl, Anordnung und Reihenfolge der äußeren Strukturelemente wie Kapitel, Abschnitt und Absatz zeigt, daß ihnen demzufolge also nicht nur eine gliedernde Funktion sondern zugleich auch ein eigener semantischer Wert innewohnt. An der äußeren Gestalt von Peter Handkes Roman Der kurze Brief zum langen Abschied fällt sofort die Zweigliedrigkeit auf. Der Text besteht aus zwei Teilen, die jeweils mit einer Hälfte des Buchtitels versehen sind: Der kurze Brief; Der lange Abschied. Je durch ein Karl Philipp Moritz' Anton Reiser entnommenes Motto vorangegangen, umfassen die beiden Teile des Textes ungefähr die gleiche Anzahl (97 bzw. 85) Seiten. Der erste Teil besteht aus 30 zwar nicht nummerierten, aber durch einen doppelten Zeilenabstand typographisch voneinander Getrennten Abschnitten; am Ende des letzten Abschnitts wird der Ich-Erzähler gerade 30 Jahre alt. Die ersten 16 Abschnitte bilden durch das Thema Isolation, Angst und Entfremdung

eine Einheit, während die zweite Hälfte des ersten Teils (ab S.58) durch das Zusammensein mit Claire im Zeichen der Auflösung von Angst und Entfremdung steht. Der zweite Teil fällt gleichfalls in zwei Hälften: aus insgesamt 21 Abschnitten befassen sich die ersten 12 mit dem Aufenthalt des Erzählers mit Claire bei dem Liebespaar in St. Louis, ab Anfang des 13. ist er wieder allein. Von den 21 Abschnitten bildet der 11. (S.146-153), auch was die Seitenzahl anbelangt, den Mittelpunkt; inhaltlich geht es um das wichtige Theatergespräch.

Aufgrund dieser kurzen Angaben dürfte man dem äußeren Aufbau des Textes so etwas wie eine klare Gliederung attestieren, die sich am ehesten mit Attributen aus der älteren Literatur und Literaturwissenschaft beschreiben ließe: Architektonik, Gleichmaß, Proportionalität, Symmetrie - Begriffe, die schon fast Klassizität konnotieren. Schon der Titel ruft durch die kluge Formulierung solche Begriffe hervor. Die semantische Opposition kurzer Brief vs langer Abschied - bei genauem Hinsehen übrigens nur ein scheinbarer Gegensatz! - findet in der formalen Symmetrie der äußeren Anordnung ihre metrische Entsprechung, denn es handelt sich um einen einwandfreien jambischen Vierheber mit klingender Kadenz und Zäsur in der Mitte. Der Verdacht liegt nahe, daß dem Autor mit diesem Titel wieder ein "einprägsamer Reklamespruch", ein "Meisterstück werbewirksamer Formulierung" gelungen sei, wie Peter Pütz in bezug auf Die Angst des Tormanns beim Elfmeter folgert.(1) Denn weder der

Titel des Romans noch die Titel der beiden Teile können als adäquate Zusammenfassung des Inhalts gelten, was aber umgekehrt nicht eine allzu leichte Aufgabe wäre, denn ein Blick auf die Rezensionen dieses Romans zeigt schon, daß der Inhalt gar nicht so eindeutig und nacherzählbar ist. Da es aber auf den Inhalt weit weniger ankommt, als die meisten Kritiker offenbar glauben, liegt die Bedeutung des Titels wie der symmetrischen Anordnung wohl anderswo. (Daß der Titel auch als Werbeslogan fungiert, das ist - nebenbei gesagt - nicht eine Eigenart Handkescher Texte.) Bei dem Signifikat [Symmetrie] handelt es sich um eine Anlehnung, oder, genauer gesagt, um ein Zitat aus der älteren Literatur, die mit dem Gleichmaß der äußeren Erscheinung eines Textes so etwas wie Harmonie der Welt reflektieren wollte - man denke z.B. an die von Handke so geschätzten Wahlverwandtschaften.(2) Handkes Roman stellt sich damit schon von der äußeren Struktur her in einen intertextuellen Dialog mit einer literarischen Tradition und den "Vorstellungen einer anderen Zeit, in der man noch glaubte, daß aus einem nach und nach ein anderer werden müsse und daß jedem einzelnen die Welt offenstehe", wie der Ich-Erzähler es einmal im Zusammenhang mit der Geschichte des Grünen Heinrich formuliert (S.142).

Für die Symmetrie wesentlich ist die elementare narrative Struktur der Wiederholung, die für die Strukturierung erzählender Texte von solch grundlegender Bedeutung ist, daß Tzvetan Todorov sogar von einem "Gesetz der Wiederholung" spricht:

Alle Erklärungen zur "Technik" beruhen auf einer einfachen Beobachtung: im ganzen Werk gibt es eine Tendenz zur Wiederholung in Hinsicht auf die Handlung, die Personen oder auch auf die Einzelheiten der Beschreibung.(3)

Todorov weist auf die Nähe dieser Technik zur Rhetorik, bei der die Wiederholung nicht nur gliedernde und verbindende, sondern auch demonstrative Funktion hat, d.h. dazu dient, Wichtiges hervorzuheben. In einer Arbeit neueren Datums kommt denn auch Karl-Heinz Hartmann zum Schluß:
Wiederholungen

schaffen durch das Netz von Korrelationen, das sie über eine Erzählung spannen, neue Bedeutungen, die von den linguistischen Zeichen unmittelbar nicht ausgedrückt werden, sondern ihnen durch die Plazierung in einem sekundären semiologischen System, wie es die narrative Struktur darstellt, zuwachsen.(4)

Es liegt auf der Hand, daß die Wiederholung darüber hinaus, in den Worten Irena Bellerts "eine notwendige (obwohl offensichtlich nicht hinreichende) Bedingung für die Kohärenz eines Textes" ist.(5)

Die oben herausgearbeitete Zweigliedrigkeit von Handkes Kurzem Brief findet ihre Entsprechung in der Anordnung des äußeren Handlungsschemas, das eine unverkennbare Wiederholungsstruktur zur Grundlage hat. Die Voraussetzung dafür bildet die Reise mit ihren mehrfachen Aufenthalten, Begegnungen mit anderen Leuten und dem Erleben der Umwelt aus der Sicht des Fremden, sowie den wahrgenommenen Übereinstimmungen und Unterschieden zum Herkunftsland. Der Reisende befindet sich in Situationen, die sich fast wie im Traum reproduzieren und in denen er sich identisch verhält: am Empfang im Hotel, beim Umgang mit Hotelangestellten,

allein im Hotelzimmer, beim Herumstreunen auf den nächtlichen Straßen, in der Bar oder im Restaurant oder am Fenster in einem Fahrzeug und mit dem dazugehörigen Rhythmus: Ankunft - Abfahrt. Seine Handlungen reduplizieren sich fortwährend: er telefoniert häufig, trinkt oft, liest zwischendurch, sieht sich Filme oder Theaterstücke an und schaut immer wieder aus dem Fenster. Hinzu kommen die schon monomanisch anmutenden Analysen, Vergleiche und Reflexionen, entweder im Selbstgespräch oder in der Diskussion mit anderen, die eine begrenzte Anzahl Themen zum Inhalt haben, sie daher ständig variierend wiederholen. Die Figurenkonstellation ist, was in Kapitel 5 dieser Arbeit genauer zu untersuchen ist, paradigmatisch auf das Erzähler-Ich bezogen, so daß jede Figur in einer Beziehung zum Erzähler steht, die einen Aspekt seines Bewußtseins oder seiner Erfahrung verdoppelt.

Wörtliche Wiederholungen haben zunächst gliedernde und verknüpfende Funktion, etwa die Anspielungen auf das erste Motto: "[...] das Wetter schien auch so reisemäßig, der Himmel so dicht auf der Erde liegend, die Gegenstände umher so dunkel [...]", wenn es beispielsweise heißt: "Es war ein dunkler Tag, wie geschaffen fürs Unterwegssein"(S.180), oder am Schluß: "Man blinzelte, und schon war es ringsherum düster geworden, die Gegenstände dicht auf der Erde"(S.194). Daß der Hinweis auf das Halbdunkel den Text eröffnet und abschließt, ist jedoch kein Zufall, wird er doch von einer auffallend hohen Frequenz an rekurrenten Situationsbildern gekennzeichnet, die die Dämmerung, "um so

fürchterlicher, als sie noch immer nicht Nacht war", wie sie auf der ersten Seite bereits charakterisiert wird (9), beschreiben. Auch hier befinden wir uns im Umkreis einer Angst aus der Kindheit, die ebenfalls durch Rekapitulation und Iteration, durch wörtliches Zitieren und späteres graduelles Abklingen als Mittel der Integration und Kontinuität wirkungsvoll eingesetzt wird, aber eben durch die Wiederholung einen semiotischen Eigenwert erlangt. Gleich zu Anfang, im 2. Abschnitt, wird z.B. die Erinnerung an eine Szene in der Kindheit wiedergegeben, wo der vor Angst und Einsamkeit fast gelähmte Junge eines Abends auf einem Felskegel nach seiner Mutter sucht:

Dann wurde unten die Ortsbeleuchtung eingeschaltet, und einige Autos fuhren schon mit Scheinwerferlicht. Auf dem Felsen oben war es ganz still, nur die Grillen zirpten noch. Ich wurde immer schwerer. Auch an der Tankstelle am Ortseingang gingen die Lichter an. Es war doch noch hell!(S.14; Hervorhebung von mir)

Diese Worte kehren wieder, wenn der Erzähler später (1. Teil, Abschnitt 22) mit Claire und ihrer Tochter auf der Fahrt nach St. Louis gegen Abend von einer Tankstelle abfährt:

Wir fuhren ab, das Kind rief plötzlich, wir schauten uns um und sahen, daß die Tankstelle jetzt beleuchtet war. "Es war doch noch hell!" Auf einmal kam mir die Landschaft, durch die wir bis jetzt nur durchgefahren waren, wie ein Ort vor, an dem man auch ankommen könnte.(S.77)

Durch die einfache, durch Anführungszeichen als Zitat gekennzeichnete Wiederholung werden Bild und Stimmung des Kindheitserlebnisses evoziert, eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart geschlagen und die Erfahrungswelt des Kindes mit der Perzeption des

erzählenden Ich parallel gesetzt. Es gibt eine richtige Zeit, zu der Lichter angeschaltet werden sollen, nämlich wenn es dunkel ist; werden sie angeschaltet, wenn es noch hell ist, dann bedeutet dies eine Abweichung von der Norm, die dem Kind nicht nur als widersinnig und falsch erscheint, sondern auch seinen Orientierungssinn verletzt. Die Angst, die so entsteht, hat weniger mit der kindlichen Angst vor der Dunkelheit als mit Verwirrung und Desorientierung zu tun. (Später wird noch einmal auf diese Angst angespielt: "Die Neonstraßenbeleuchtung wurde angeschaltet, obwohl es noch hell war; eine der Röhren flackerte"(S.183)).

An zahlreichen Beispielen ließe sich die Tendenz des Textes zu Verdoppelung und Selbstzitat weiter illustrieren: etwa an dem Hinweis auf das menschenleere Bewußtsein (S.19 und S.81), der Bezeichnung von Judith als "Ding" oder "Wesen" (S.57, 130, 184), der Verwechslung von "hinunter" und "hinauf"(S.21,33) usw. Wie allgemein diese Tendenz ist, läßt sich an für das Thema zunächst weniger bedeutsamen Beispielen zeigen wie die zufällig aufgelegte Platte mit dem Titel She Wore A Yellow Ribbon (S.71), der im Restaurant "The Yellow Ribbon" (S.76 und S.79) ein Echo findet, in den gelben Halstüchern der Angestellten weiterklingt (S.79) und dann im dominanten Gelb der Westerngemälde (S.139/140) erst wirklich bedeutsam wird - was interessanterweise assoziativ die bereits zitierten Worte "In the years of gold"(S.49) wieder hervorruft (S.140). So weit geht die reduplizierende Anlage des

Textes, daß sie dem nicht ganz aufmerksamen Leser völlig entgehen könnte, wie das Beispiel der Luftkühlung im Fahrzeug: "Als ich die Fenster aufschieben wollte, um mehr zu sehen, sagte mir jemand, das würde die automatische Luftkühlung im Bus durcheinanderbringen"(1.Teil, Abschnitt 7, S.28), das am Ende fast unmerklich wiederkehrt:

[...] ich mußte mich aus dem Fenster beugen, um etwas vom Himmel zu sehen. "Nicht das Fenster aufmachen, die Klimaanlage funktioniert sonst nicht!" sagte der Taxifahrer.(2.Teil, Abschnitt 20, S.180)

Durch diese ständigen Selbstzitate und die Reduplizierungstendenz des Textes wird ein außerordentlich hohes Maß an Kohärenz erzeugt, da das Verweisungsfeld des Textes dadurch notgedrungenenerweise beschränkt bleibt. An anderer Stelle wird über die Konsequenz dieser Anlage für das poetologische Selbstgespräch des Textes zu reden sein (s.u. Kapitel 7).

Wie vielschichtig die Wiederholungstechnik im Kurzen Brief ist, soll das Beispiel des Fotoapparats bzw. des Fotografierens zeigen. Der Gegenstand selbst erscheint sechs Mal, während das Fotografieren allein zweimal erwähnt wird. Es handelt sich um folgende Stellen im Text:

- [1] Sie [Judith] war vor fünf Tagen abgereist, ohne eine Nachsendeadresse zu hinterlassen; in ihrem Zimmer war im übrigen ein Fotoapparat liegengeblieben: ob man den an ihre europäische Adresse schicken sollte? Ich antwortete, daß ich morgen nach New York kommen und den Apparat selber abholen würde.(S.14) [Gespräch mit dem Hotel Delmonico von Providence aus, über Judith]
- [2] Dann rief ich das Hotel Delmonico an und fragte, ob meine Frau inzwischen den Fotoapparat geholt hätte; man bedauerte. Ich sagte, daß ich in einer Stunde selber hinkommen würde (S.31) [In New York]

- [3] Der Portier hielt den Fotoapparat schon bereit. Er reichte ihn mir herüber, ohne auf meinen Paß zu blicken. Es war die große Polaroidkamera, die ich mir einmal auf einem Flughafen gekauft hatte, wo sie viel teurer war als sonst. An der Zahl auf dem weißen Papierstreifen an der Seite erkannte ich, daß Judith schon ein paar Fotos gemacht hatte. Sie hatte also etwas gesehen und wollte auch Bilder davon haben! Das erschien mir auf einmal als ein so gutes Zeichen, daß ich schon im Hinausgehen ganz sorglos wurde.(S.35)
- [4] Der Soldat hob den Arm und schüttelte meine Kamera hin und her; ich hatte sie im Zug vergessen.(S.54) [In Philadelphia]
- [5] Unterwegs auf dem Provinzhighway hielten wir einmal, und ich kaufte in einem Discountladen ein paar Kassetten für die Polaroidkamera, die hier um die Hälfte billiger waren als an den Flughäfen [...] (S.67)
- [6] Ich hatte Lust zu fotografieren, obwohl es wenig zu sehen gab, und machte einige Bilder hintereinander, die fast alle gleich waren. Dann fotografierte ich das Kind, wie es stand und hinten aus dem Auto hinausschaute. Schließlich fotografierte ich noch Claire, indem ich so weit wie möglich von ihr wegrückte, weil die Kamera keine Großaufnahmen macht, und hatte auch schon die letzte Kassette verbraucht, kaum daß wir an Harrisburg vorüber waren.(S.73/74)
- [7] Ich redete auch viel mit dem Kind, fotografierte es jeden Tag und schaute dann ob es sich schon verändert hätte. Daß man sich darüber lustig machte, war mir jetzt gleichgültig: ich zeigte auf den Fotos, wie das Kind, dadurch daß es fotografiert wurde, tatsächlich mit jedem Tag auch andere Haltungen einnahm. Außerdem glaubte ich, ich könnte mit dem Fotografieren bei dem Kind Bilder für die spätere Erinnerung hinterlassen, und stellte mir vor, auf diese Weise in den Erinnerungen des Kindes einmal vorzukommen.(S.116) [In St. Louis]
- [8] Ich hatte die Kamera auf den Knien, es gab viel zu sehen, hinauf und hinab, links, rechts, aber ich war zu traurig zum Fotografieren.(S.180) [Taxifahrt durch Oregon]

Es lassen sich hier, in lockerer Anlehnung an die Kategorien von Edgar Marsch, Gegenstände als Instrumente erzählerischer Verkettung (6), fünf Funktionen erkennen. Die erste hat reinen strukturierenden Charakter, der schon

aus der iterativen Nennung hervorgeht. Das ließe sich weiter differenzieren: die Positionen [1] bis [3] stellen eine eigene Sequenz dar (Abholen des vergessenen Fotoapparats), während die Reduplizierung: das Vergessen des Apparats ([1] und [4]), der Hinweis auf den Flughafenpreis ([3] und [5]), die Verbindung von "sehen und fotografieren" ([3], [6], [8]) Beziehungen zwischen den Positionen herstellt. Es ist klar, daß es sich dabei um eine narrativisch verknüpfende Funktion handelt. Zweitens hat der Fotoapparat Instrumentalfunktion, d.h. daß er nicht nur als Gegenstand angesehen, sondern auch als Mittel eingesetzt wird. Wie die Pistole im Kriminalroman erfüllt die Kamera ihren Sinn erst durch ihren Gebrauch, der daher potentiell bei jeder Nennung möglich ist; wo der Gebrauch realisiert wird (so in [5]-[7], aber auch [8]), wirkt der Gegenstand handlungsfördernd, d.h. er hat auch hier eine verknüpfende Funktion, was an der Stellung von [5] zwischen [3] und [6]/[7] sehr deutlich wird. Drittens hat die Kamera Relationsfunktion, wodurch Beziehungen zwischen Personen hergestellt werden. In [1]-[3] ist sie ähnlich wie der "kurze Brief" und andere konkrete Kommunikationsmittel (Karte, Paket, usw.) zwischen Claire und dem Erzähler angelegt, nur daß es sich dabei um etwas handelt, das der Erzähler gekauft und Claire bei sich gehabt hat und das somit auf frühere Gemeinsamkeit und Verbundenheit, wenigstens auf eine Verbindung, deutet, so daß die Tatsache, daß der Erzähler die Kamera bis zum Ende behält und benutzt, zusätzliche Bedeutung gewinnt. In [4] ist es

die Kamera, die den Erzähler mit dem Marinesoldaten in Verbindung setzt, so daß sie hier sowohl figurenverknüpfend als auch handlungsauslösend wirkt. Darüber hinaus hat die Kamera einen eigenen semantischen Wert, den man als Symbolfunktion bezeichnen kann. Bei genauerem Hinsehen geht es dabei nicht um die Haltung des Touristen (Kamera als Auge), denn beispielsweise in Harlem, wenn die Leute im Bus alle "fotografieren und filmen"(S.29), beobachtet er die Außenwelt lediglich; andererseits geht es auch nicht um eine "kameraartige Wahrnehmungsweise" (Auge als Kamera), die Ellen Summerfield für den Tormann festgestellt haben will.(7) Vielmehr ist diese Funktion im Zusammenhang mit dem Sem [Abbild] zu sehen, das in verschiedenster Form im Text aktualisiert wird (Film, Geschichte, Reklamebild, Statue, Abbildungen auf dem Vorhang im Hotel, die Gemälde des Liebespaars usw.) und das mit dem poetologischen Kern der Erzählung, nämlich der Repräsentation der Außenwelt, zusammenhängt. Fünftens wird durch die rekurrente Erscheinung des Fotoapparats die narrative Kontinuität gewahrt und ein hohes Maß an Kohärenz gewährleistet (kohärenzstiftende Funktion).

Wir haben oben im Anschluß an Karl-Heinz Hartmann davon gesprochen, daß Wiederholungen neue Bedeutungen schaffen, die einem sekundären semiotischen System zugeordnet werden können. Nun ist in Handkes Kurzem Brief die binäre Struktur so grundlegend (so etwa die Opposition Europa vs Amerika, Vergangenheit vs Gegenwart, Wirklichkeit vs Fiktion) und die Dominanz der Wiederholungstechnik so stark, daß damit

ein zentraler Aspekt nicht nur der Struktur oder der Darstellungsweise, sondern auch der Thematik angesprochen ist. Der Text erhebt aber einen Anspruch auf Linearität. Dafür ist erstens einmal die Progression der Reise, zumal im Zusammenhang mit der auf dem Umschlag erscheinenden Landkarte, von Ost nach West, ein deutlicher Hinweis. Und der letzte Abschnitt des 2. Teils, das große Gespräch mit John Ford, hat allen Anschein einer Endstation, als Überwindung, ja fast als Apotheose. Und Peter Handke hat selber das Stichwort "Entwicklungsroman" gegeben - auch der Begleittext vom Verlag zur Buchausgabe spricht von einem "zeitgenössischen Entwicklungsroman" -, womit soviel wie Geradlinigkeit suggeriert wäre:

In meinem Buch versuche ich, eine Hoffnung zu beschreiben - daß man sich so nach und nach entwickeln könnte. Daß wenigstens auf einer unabhängigen Reise - und der Held ist ja auch, wenigstens für die Reise, durch genügend ökonomische Mittel unabhängig - die Vorstellungen eines Entwicklungsromans aus dem neunzehnten Jahrhundert möglich wären.(8)

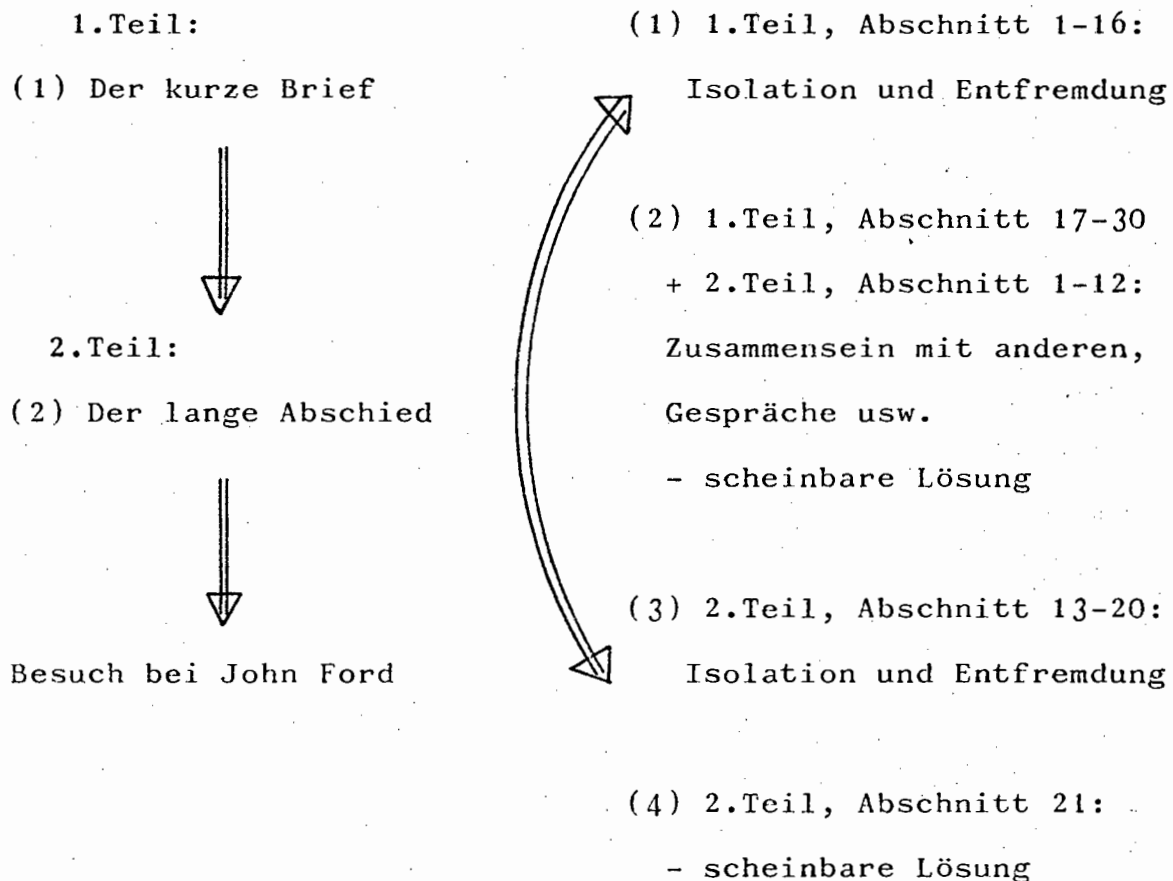
Träfe dies zu, so hätten die Wiederholungen ihren Sinn in der neuen Sicht, die durch die Wiederkehr früherer Erlebnisse ermöglicht wäre. Und ohne Zweifel erkennt der Erzähler sich und seine Kindheitsneurosen in der Begegnung mit dem Kind Benedictine, zum Beispiel, und ist jetzt sicherlich auch in der Lage, sie (besser) zu artikulieren. Das Gefühl der Selbstaflösung, das der Erzähler in der Badewanne des Hotels in Providence hat, (S.16) demonstriert jedoch die Reduplizierung und Gleichzeitigkeit einer traumatischen Grunderfahrung, die er bei späterer Gelegenheit auch genau benennt - die erste Erinnerung ist

der Angstschrei in der Badewanne (S.88) -; das Wiederekennen hilft das Problem jedoch nicht überwinden, sondern rückt im Gegenteil die Präsenz und scheinbare Unveränderbarkeit dieser Erfahrung nur umso peinlicher ins Licht.

Damit will gesagt sein, daß der Kurze Brief nur scheinbar eine Progression darstellt, daß aber in Wirklichkeit die Grundprobleme durch ihre Rekurrenz nur deutlicher ausgesprochen werden. Auch die äußere Struktur des Textes bedarf demnach einer Berichtigung, denn die Zweiteilung: hier "Der kurze Brief", hier "Der lange Abschied" täuscht über den wirklichen Aufbau hinweg. Es ist nämlich keine Frage, daß die ersten 16 Abschnitte des 1.Teils eine Einheit bilden, die thematisch aus der Isolation des Erzählers, inhaltlich aus dem Übernachten in Hotels und den ziellosen nächtlichen Beschäftigungen besteht. Das Alleinsein wiederholt sich nun in der zweiten Hälfte des 2.Teils, wo man doch erwarten dürfte, daß das Gemeinschaftliche, wenn es sich tatsächlich um eine Entwicklung handelte, hier stärker hervorgehoben wäre. Das hat der Erzähler aber in der Gesellschaft von Claire und auch dem Liebespaar wie etwas Heilendes empfunden (vgl. bes. 2.Teil, Abschnitt 4, S.122), was ihm nun auf peinliche und entsetzliche Art fehlt:

In St.Louis war ich meiner selber so entwöhnt worden, daß ich jetzt nichts mit mir anzufangen wußte. Mit mir allein, kam ich mir nun übrig vor. Es war lächerlich, so allein zu sein [...] Ich wollte mir den Finger in den Hals stecken und so lang erbrechen, bis nichts mehr von mir übrig wäre.(S.158/159)

Was hier wiederholt wird, ist das überwältigende Gefühl der Selbstentfremdung, das die erste Hälfte des 1. Teils dominiert, so daß die Struktur sich diagrammatisch wie folgt darstellen ließe:



3.2 Kontiguität

Bei der Untersuchung der Textstrukturierung ist die Frage nach der Aufteilung und Gliederung des Textes der erste Schritt; der zweite wäre die Frage nach der Kohärenz: was hält den Text zusammen? Wie bedeutend in diesem

Zusammenhang Wiederholungen sind, ist oben gezeigt worden. Hier soll noch einmal auf die äußeren, vom Autor bewußt gesetzten Textsegmente wie Kapitel und Abschnitt eingegangen werden. Es ist nämlich zwar ersichtlich, daß Handke mit den beiden Teilen seines Romans ihre Gleichwertigkeit und die symmetrische Anlage des Textes betonen will, womit zumindest andeutungsweise so etwas wie eine Entwicklung nahegelegt wäre, aber nach welchem Gesichtspunkt sind die Abschnitte voneinander getrennt und wie tragen sie zur Kohärenz des Textes bei?

Die Aufteilung in Abschnitte ist auf den ersten Blick arbiträr. Vom Inhaltlichen her scheint jedenfalls nur die große Zäsur je in der Mitte der beiden Teile, die das Alleinsein durch das Zusammensein mit anderen ablöst, gerechtfertigt. Davon abgesehen sind die anderen Aufteilungen eher überflüssig, denn das Geschehen wird so einseitig aus der Perspektive des Ich-Erzählers beschrieben und das Maß an Wiederholungen ist so groß, daß es dem Leser im Grunde gleichgültig ist, ob der Erzähler sich gerade in Providence, New York, Philadelphia oder wo auch sonst befinde. Zur Orientierung helfen sogar die recht genauen und konsequenten chronotopologischen Angaben kaum; es entsteht im Gegenteil der Eindruck eines mythischen Zeit-Raum-Gefüges. Die Unterteilung in Abschnitte steht dieser Tendenz des Textes eher im Wege, da die Segmentierung Brüche und künstliche Einschnitte bewirkt.

Für die Funktion der Abschnitteinteilung gibt der Hinweis auf die Comics Aufschluß:

Eine Zeitlang las ich sehr viel Comics, aber ich hätte sie nicht in Büchern lesen dürfen, wo sie gesammelt waren. Immer wieder fing so ein Abenteuer an, hörte auf, und dann fing wieder ein nächstes an. Als ich zum Beispiel einmal ein paar Sammelbände mit Peanuts-Geschichten angeschaut hatte, wurde mir in der Nacht darauf schlecht, weil jeder Traum immer nach vier Bildern aufhörte und ein neuer Traum losging, der wieder aus vier Bildern bestand.(S.37)

Was dem Erzähler an den Peanuts-Geschichten offenbar mißfällt, ist einmal die Künstlichkeit der Einteilung und zum anderen die diskontinuierliche Reihung. In beiden Fällen geht es also um die Nachbarschaftsbeziehungen oder Kontiguität der Comics-Geschichten. Diese "Abenteuer", die immer wieder aufs neue einsetzen, widersprechen der unstrukturierten, "natürlichen" Wirklichkeitserfahrung und dem Verlangen nach durchgängiger Kontinuität. Auch das Tanzen unterliegt dieser Künstlichkeit:

Ich hatte mich nie wohl gefühlt beim Tanzen, man fing an, hörte auf, mußte warten, bis man wieder anfangen konnte. Schön war eine einzelne Bewegung, die einfach im Lauf der täglichen Begebenheiten erfolgte, eine Abschiedsgeste, die man gerade im rechten Moment und im richtigen Abstand anbrachte, eine Miene, die einem eine ausdrückliche Antwort ersparte und doch häflich und teilnehmend war [...](S.123)

Daß mit dem Gegensatz Tanzen vs der schönen Bewegung, die einfach erfolgt, ein grundlegender thematischer und poetologischer Aspekt des Kurzen Briefes angesprochen ist, sei vorerst nur erwähnt, da es hier um Fragen der Strukturierung geht. Aber auch als stilistische und strukturierende Technik hat die Kontiguität eine weitreichende Bedeutung.

Man darf vermuten, daß der Handkesche Text im Gegensatz zu den Peanuts-Geschichten ein hohes Maß an Einheitlichkeit und Konsistenz anstrebt. Und in der Tat sind die Übergänge

zwischen den Abschnitten so fugenlos und glatt, daß sie einem kaum auffallen. Damit scheint Handke in einem Widerspruch befangen zu sein, denn während er auf der einen Seite die künstliche und konstruierte Einteilung von Geschichten (siehe Peanuts) ablehnt, will er auf der anderen Seite doch erklärtermaßen eine Geschichte erzählen, die eine Entwicklung beschreibt, d.h. nach dem teleologischen Prinzip sich zielstrebig auf einen Punkt zu bewegt, was ebenfalls ein Konstrukt wäre. Es geht ihm aber nicht um eine realistische oder gar naturalistische Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern - da "die" Wirklichkeit von vornherein überliefert und vermittelt ist - um die Suche nach einer alternativen Wirklichkeitserfahrung, die den Systemzwang der herrschenden Ordnung zwar ablehnt, aber nicht deshalb selber weniger künstlich wäre. So erklärt sich beispielsweise die "zwanghafte Sympathie" und "unheimliche Behaglichkeit", die der Erzähler beim Lesen der Zeitung empfindet (S.41). Die Wiedergabe der Zeitungsberichte stellt Banales (daß z.B. in der Schnellbahn nach Long Island ein Kind geboren wurde) neben politisch äußerst Brisantes (der Richter, der einen Angeklagten an den Stuhl ketten läßt), wobei durch die Kontiguität der Berichte jede Begebenheit gleichwertig neben der anderen steht. Der Unterschied zwischen den gleichrangigen Zeitungsberichten und den immer wieder neu anfangenden Comics-Geschichten liegt offenbar nicht sosehr im Wirklichkeitsbezug sondern in der Anordnung. Hier wird ganz deutlich, daß es sich um

Paradigmen zu zwei unterschiedlichen Systemen handelt - dem offenen, spontanen und dem geschlossenen, zwanghaften -, die jeweils auf syntagmatischer Ebene nach einem anderen Rhythmus verlaufen, so wie die deutschen Schauspieler, die, wie der Dramaturg ^a sagt, "wußten, daß man ihnen in einem anderen Rhythmus zuschaute als sonst."(S.147)

Mit dem Rhythmus ist wohl die Kompetenz gemeint, ein Zeichensystem - hier eine bestimmte Art der Bühnendarstellung - zu verstehen. Auch gemeint ist die Gliederung der Strukturelemente und ihre gegenseitige Bezogenheit, d.h. die syntagmatischen Relationen. Will der Text nun seiner eigenen impliziten Intention gerecht werden, so müßten die oberflächlichen Textkonstituenten arbiträr eingeführt werden und dürften zudem keine Hierarchie bilden. Daß dies wenigstens inhaltlich tatsächlich der Fall ist, läßt sich leicht zeigen. Der dominante Eindruck, den der Text auf dieser Ebene hinterläßt, entspricht in seiner Zufälligkeit und Ziellosigkeit der ausdrücklichen Absicht des Erzählers, in Amerika "möglichst faul und selbstvergessen zu leben"(S.15). Demgegenüber ist jedoch, wie wir gesehen haben, die Rekurrenz ein so intensiv eingesetztes Mittel, daß sich eine geringe Anzahl von dominanten semantischen Isotopien ergibt, die sich einer hierarchischen Gliederung nicht entziehen können. Sieht man sich als Beispiel die ersten fünf Abschnitte des 1.Teils an, so bewegt sich alles, trotz der scheinbaren Kreisbewegung um die Gefühle von Angst, Entfremdung und Isolation des erzählenden Ich,

auf das Würfelspiel im 5.Abschnitt hin, wo die blitzartige Vorstellung einer "anderen Zeit" die Möglichkeit einer alternativen Lebensweise denkbar macht, was aber nur aus der syntagmatischen Relation dieses Abschnitts zu den vorangegangenen hervorgeht. Die sporadische Wiederkehr ähnlicher Empfindungen (etwa der "paradiesische Zustand" in Abschnitt 10, S.36 oder das "willenlose Wohlgefühl" beim Anschauen der Zypressen in Abschnitt 27, S.95), die stets durch Angst und Entfremdung abgelöst werden, zeigt, in welchem Maße die Erzählung im Spannungsfeld zwischen Vorwärts- und Kreisbewegung verhaftet ist.

Rekurrenz und Anordnung der Abschnitte, beides Erscheinungen auf der syntagmatischen Achse der Erzählung, ergänzen sich gegenseitig in ihrer textstrukturierenden Funktion, wie aus dem Beispiel des dritten Abschnitts des 2.Teils (S. 121/122) hervorgeht. In diesem Abschnitt werden in konzentrierter Form - der Abschnitt besteht aus nur einem Absatz - die dominanten Gesprächsthemen und semantischen Merkmale durch eine beziehungsreiche Verknüpfungs- und Assoziationstechnik vom subjektiven Erlebnis des Erzählers aus noch einmal durchgespielt. Ist im zweiten Abschnitt von Amerika, der Interpretation der amerikanischen Geschichte durch den Maler, von der neuen Aufmerksamkeit, die der Erzähler durch das Zusammensein mit dem Kind seiner Umwelt gegenüber gewinnt, von seiner und des Kindes Auffassung der Natur die Rede, und steht im ersten Abschnitt die solidarische und hermetische Abgeschlossenheit des Liebespaares Außenstehenden gegenüber

im Mittelpunkt, so gewinnt dies alles im dritten Abschnitt durch die Kontiguität eine neue Dimension. Dominant ist das Signifikat [Amerika] - das gegenwärtige Amerika in den stereotypen Touristen "mit Bierdosen, Coca-Cola-Bechern und Popcorn-Tüten in der Hand"(S.121), das historische in einer solchen Vielzahl von Signifikanten, daß man hier fast von einer Übersemantisierung reden könnte: der historische Dampfer mit dem bezeichnenden Namen Mark Twain, der Bericht über einen Ausschnitt der amerikanischen Geschichte (Geschichte der Dampfschiffe) durch die Lautsprecher als Kette von Ereignissen, wodurch der gegenwärtige Augenblick sich wie von selbst in diese Folge einreihet. Hinzu kommt der Mississippi - ein Stück amerikanischer Geschichte und zugleich Natur -, der Geschichte und Vergangenheit, Natur und Kultur auf eine fast magische Weise verbindet. Wenn dann das Dampfsignal ausgestoßen wird,, für das niemand eine adäquate Beschreibung finden kann (was an die Unfähigkeit des Erzählers erinnert, Gegenstände seiner Umgebung zu benennen, zweiter Abschnitt S.116), dann wundert es nicht, daß zur Beschreibung die Vorstellung eines ganzen Volkes am Mundloch einer riesigen Querflöte beschwört wird. Durch dieses Dampfsignal wird die ganze Szene plötzlich zu einem Bild: Topos, Symbol, Ikon in einem - der Dampfer auf dem "unabsehbar breiten" Fluß, der jetzt sogar theatralisch fließt, die wie inszenierten Bewegungen der Besucher, die Stimme durch den Lautsprecher. Der Erzähler erlebt in diesem überwältigenden, alles verbindenden, seligen Augenblick "einen Traum von Amerika",

der aber doch nur durch die Rekurrenz ("von dem man mir bis jetzt nur erzählt hatte") in seiner vollen Bedeutung realisiert werden kann:

Es war der Augenblick einer routiniert erzeugten Auferstehung, in dem alles ringsherum seine Beziehungslosigkeit verlor, in dem Leute und Landschaft, Lebendes und Totes an seinen Platz rückte und eine einzige, schmerzliche und theatrale Geschichte offenbarte. (S.121/122)

Somit wäre die Funktion der Kontiguität als eine doppelte zu verstehen: zum einen soll sie den "natürlichen", kontinuierlichen Fluß des Geschehens bewirken, zum anderen stellt sie kontrastiv ein Netz von hintergründigen Beziehungen zwischen den äußeren Textsegmenten her. Damit erreicht Handke eben jene künstliche Spontaneität, auf die er in der Auseinandersetzung mit anderen diskursiven Systemen offenbar hinaus ist. So erweist sich die Kontiguität als ein die Wiederholung ergänzendes Mittel zur Herstellung von Kohärenz.

3.3 Der proairetische Kode

Mit den Kategorien Symmetrie, Rekurrenz und Kontiguität haben wir die Strukturierung der äußeren Konstituenten des Kurzen Briefes zu erfassen und beschreiben versucht. Im folgenden soll die "innere" Struktur dieses Textes ermittelt werden. Für das Zusammenhalten dieser "inneren" Struktur sind nach Roland Barthes (9) im Text des klassischen Realismus vor allem der proairetische und der

hermeneutische Kode verantwortlich.

Der proäiretische Kode reguliert nach Barthes die Erzählsequenzen, die jeweils als Folge von Handlungen konstituiert sind, die als solche erkennbar und benennbar, und daher einer gewissen Ordnung unterworfen sind. Diese Ordnung modelliert sich nach menschlichen Verhaltensweisen in der empirischen Wirklichkeit - Barthes spricht von der "Stimme der Empirie"(10) - und enthält eine variable Vielzahl von möglichen Aktionen, im "lesbaren" Text jedoch immer unter der Voraussetzung zweier Terme, die man Öffnung und Abschluß nennen kann. Wesentlich für diesen Kode ist erstens, daß diese Handlungen immer zu einem Ergebnis führen und zweitens, daß durch die Öffnung der Abschluß bereits vorausgesetzt wird. Der Proäiretismus wird nach Barthes

mit einem Schluß gekrönt und scheint sich dann einer gewissen Logik zu unterwerfen (zugleich aber entsteht die Zeitlichkeit: die klassische Erzählung ist zutiefst einer logisch-zeitlichen Ordnung unterworfen). Die Eintragung des Zwecks (ein Wort, das eben zugleich zeitlich und logisch ist) setzt somit jedes Ding, das geschrieben worden ist, als eine Spannung, die ganz "natürlich" nach ihrem Ende, ihrer Konsequenz, ihrer Entschließung ruft, mit einem Wort: als eine Krise.(11)

Was nun die Strukturierung des Erzähltextes betrifft, so ließen sich die Erzählsequenzen als "inneres" Korrelat zu den oben diskutierten äußeren Textsegmenten bezeichnen, da sie den Text, versteht man ihn als Geflecht (12), auf der syntagmatischen Achse zusammenhalten (eine Funktion, die sie übrigens mit den Elementen des hermeneutischen Kodes teilen). Es ist daher ersichtlich,

daß sie, einer logisch-zeitlichen Ordnung

unterworfen, die stärkste Armatur des Lesbaren darstellen; daß sie, auf Grund ihrer typisch sequentiellen, syntagmatischen und zugleich geordneten Natur, das beste Material für eine strukturelle Analyse der Erzählung abgeben.(13)

Bei dieser Beobachtung müßte man die Einschränkung vielleicht weglassen, denn es stellt sich die Frage, ob die erzählende Literatur auf Handlungssequenzen irgendeiner Art verzichten kann, ob es sich dabei m.a.W. nicht um eine prinzipielle Voraussetzung des Diskurses handelt. Wo der Text aber der Vorstellung bzw. Ideologie eines geschlossenen Weltbildes verhaftet ist, entsteht der typische geschlossene, oder eben "lesbare", Text, bei dem der Diskurs auf die Ganzheit der dargestellten Welt gerichtet ist. Dies geschieht vornehmlich durch die Ordnung des proäretischen Kodes, der zeigen soll, daß "alles zusammenhängt" und daher keinen Widerspruch erlauben kann.(14)

Handkes Kurzer Brief erweckt zunächst den starken Eindruck, daß "alles zusammenhängt". Der Text ist mit einer äußersten Sorgfalt komponiert und die Details "stimmen" alle, d.h. es lassen sich keine Widersprüche in der logisch-zeitlichen Struktur nachweisen, so daß Barthes' Äußerung zum Lesbaren hier durchaus zutrifft:

Die Angst vor dem Vergessen erzeugt den Schein einer Handlungslogik: die Terme und ihre Verbindung werden so gesetzt (erfunden), daß sie sich zusammenfügen, sich verdoppeln und eine Illusion des Durchgängigen schaffen.(15)

Als Beispiel sei hier die von ihrem Inhalt her schon paradigmatische Sequenz "Fahrt nach St. Louis" angeführt, deren 13 Terme sich über mehr als 100 Seiten Text

erstrecken, und sich wie folgt zusammensetzen:

1. Aufforderung und Verabredung: "'Ich fahre morgen mit dem Auto nach St.Louis', sagte sie. 'Willst du mitfahren?' Wir verabredeten uns [...]"(S.58)

2. Das Auto packen: "Und doch trug sie gerade einen Koffer zum Auto, als das Taxi vor ihrem Haus in der Greanleaf Street hielt."(S.67)

3. Über den Fahrplan reden: "'Heute Abend vielleicht', sagte sie, 'bevor wir schlafen gehen?' 'Wo wird das sein?' fragte ich. 'In Donora im Süden von Pittsburgh', sagte sie. 'Ich kenne dort ein Motel [...]'"(S.68)

4. Gespräch über St.Louis und den Zweck der Reise: "Claire erzählte, es seien gerade Collegeferien, und sie wollte in St.Louis Freunde besuchen. [...] Außerdem sollte eine Schauspieltruppe [...] einige klassische Stücke aufführen, die sie noch nie auf der Bühne gesehen hatte und auf die sie deswegen neugierig war"(S.70).

5. Letzte Vorbereitungen: "Sie ging barfuß hin und her, suchte noch kleinere Sachen zusammen [...] Dann kochte sie mit Sodawasser Fencheltee für unterwegs."(S.71/72)

6. Die Abfahrt: "Das Kind hinten im Auto, fuhren wir aus Phönixville hinaus."(S.72)

7. Die Fahrt: S.72-78

8. Ankunft am Motel: "Wir [...] erreichten Donora kurz nach Sonnenuntergang."(S.78)

9. Abfahrt vom Motel: "Ich half die Sachen einpacken, wir frühstückten noch, dann fuhren wir los."(S.84)

10. Die Fahrt: S.84-94

11. Ankunft in Indianapolis: "[...] als wir später in der Dämmerung nach Indianapolis hineinfahren [...]"(S.94)

12. Ankunft in St.Louis: "Am Mittag dieses Tages kamen wir in St.Louis an"(S.111)

13. Abschied: "Am nächsten Tag brachte sie mich im Auto zum Flughafen. Sie stand mit dem Kind auf der Terrasse, während ich zu der leuchtend gelben Maschine der BRANIFF AIRLINES nach Tucson/Arizona ging, und alle drei winkten mir, bis wir einander nicht mehr sahen."(S.155)

Paradigmatisch ist diese Sequenz schon deshalb, weil der Kurze Brief als äußeres Geschehen eine Reise darstellt, die zur Schaffung der "Illusion des Durchgängigen" die chronotopologischen Details so "realistisch" wiedergibt, daß sie genau überprüfbar sind: Die Ankunft in den USA findet (vor Textbeginn) an einem Donnerstag "Ende April" statt, der erste Teil beginnt am Freitag und geht bis zum darauf folgenden Dienstag; der zweite Teil beginnt mit dem Mittwoch, dann erscheinen bis zum Abflug aus St.Louis zwar keine Zeitangaben, aber in Tucson befindet sich der Erzähler an einem Freitag/Samstag Ende Mai, in Estacada am Sonntag/Montag und in Twin Rocks am Montag. Für den letzten Abschnitt fehlt wieder die Zeitangabe, aber hier, wie auch sonst verstreut über den ganzen Text, finden sich Hinweise auf die Witterung, das frische Grün der Pflanzen usw., die die Jahreszeit bestätigen. Dementsprechend wird nicht nur jeder Aufenthaltsort namentlich identifiziert und durch unzählige Hinweise (die Slum-Viertel New Yorks, die Straßen um den Times Square, die Autofahrt durch die endlosen

Weiten der amerikanischen Landschaft, das Wüstenklima Arizonas usw.) weiter konkretisiert, sondern dem Leser wird darüber hinaus auch eine Landkarte der USA mitgegeben (Umschlag), auf der die Aufenthaltsorte, durch einen eine kontinuierliche Fahrt suggerierenden Strich verbunden, genau überprüft werden können. Über die realistische Konsistenz des "lesbaren" Textes sagt Roland Barthes bezeichnenderweise:

Was wäre das für eine Reiseerzählung, in der gesagt würde, daß man bleibt, ohne angekommen zu sein, und daß man reist, ohne abgefahren zu sein - in der niemals gesagt wird, daß nach der Abreise die Ankunft bevorsteht oder auch nicht? Eine solche Erzählung wäre ein Skandal, die Erschöpfung der Lesbarkeit durch plötzliche Blutleere.(16)

Obwohl Handkes Roman im großen und ganzen eher als handlungsarm zu bezeichnen wäre, enthält er doch eine große Anzahl geschlossener Sequenzen, die alle auf ähnliche Weise Stimmigkeit konnotieren. Auffallend ist dabei die Beiläufigkeit, mit der die Terme dieser Sequenzen gehandhabt werden, so als verstünde sich alles von selbst. Da ist z.B. der Theaterbesuch, der auf S.70, im 20.Abschnitt des 1.Teils, fast nebenher erwähnt wird:

Außerdem sollte eine Schauspieltruppe, vom deutschen Außenministerium beauftragt, auf Einladung der St.Louis University einige klassische Stücke aufführen, die sie [Claire] noch nie auf der Bühne gesehen hatte und auf die sie deswegen neugierig war.

Interessanterweise drückt sich hier weder die Absicht Claires, sich ein Theaterstück anzusehen, ausdrücklich aus, noch wird der Erzähler auf irgendeine Weise mit einbezogen. Umso überraschender erscheint daher der zweite Term dieser Sequenz über 70 Seiten später (es handelt sich um den

neunten Abschnitt des 2. Teils) mit derselben Selbstverständlichkeit:

Am Nachmittag des nächsten Tages, gerade als Claire und ich das Kind bei dem Liebespaar zurücklassen wollten, um die erste Vorstellung der deutschen Theatergruppe, "Don Carlos", anzuschauen, bekam ich ein Eilpaket. (S. 143)

An diesem Beispiel wird bereits deutlich, daß Handke den proairetischen Kode auf subtile Art manipuliert, ihn allem Anschein nach richtig anwendet, aber doch irgendwie unterminiert. Das will sagen, daß die chronotopologischen Angaben alle zwar "stimmen", daß die Handlungsfolgen sequentiell zwar richtig eingesetzt werden, daß am Ende aber doch ein schiefes Bild entsteht. Im Grunde läuft es darauf hinaus, daß Handke den äußeren Schein, also Öffnung und Abschluß sowie sequentielle Folge der Handlungen, aufrechterhält, die Substanz dieses Kodes, nämlich die Logik der Verhaltensweisen, aber abändert.

Wenn Claire dem Erzähler im Zusammenhang mit dem Grünen Heinrich den Vorwurf der Nichtbeteiligung macht, dann beschreibt sie ziemlich genau die Anwendung des proairetischen Kodes im Kurzen Brief:

"Auch du kommst mir vor, als ob du die Umwelt nur an dir vorbeitanzen läßt. Du läßt dir Erfahrungen vorführen, statt dich hineinzuverwickeln. Du verhältst dich, als ob die Welt eine Bescherung sei, eigens für dich. So schaust du nur höflich zu, wie nach und nach alles ausgepackt wird; einzugreifen wäre ja eine Unhöflichkeit. Du läßt nur geschehen, und wenn dir etwas zustößt, nimmst du es mit Erstaunen, bewunderst das Rätselhafte daran und vergleichst es mit früheren Rätseln." (S. 97; Hervorhebung im Original)

Signifikant ist bei dieser Äußerung m.E. nicht sosehr die Kritik an / des Amerikareisenden Desinteresse am Desinteresse

Zeitgeschehen, sondern vielmehr die Erwähnung der Bescherung und des Rätselhaften. Damit verweist Claire nämlich auf eine Verhaltensweise, die dem Bereich des Kindlichen, Märchenhaften, ja sogar Mythischen zugerechnet werden kann und mit dem auf Zufall und Selbstverständlichkeit beruhenden Wirklichkeitsverständnis durchaus kongruent ist. Dieses Wirklichkeitsverständnis ist, nicht im pejorativen, sondern vielmehr eher im älteren, Schillerschen Sinn, naiv. Das hat ganz beachtliche Konsequenzen für die logische Grundlage der Proairetismen und zeigt sich vornehmlich in der Motivation der Handlungen.

Bereits das erste Auftreten des erzählenden Ich, mit dem Handke seinen Text eröffnet, zeigt, zunächst freilich kaum spürbar, wie die Unterwanderung des realistischen Diskurses operiert: Wie aus dem Nichts, unvermittelt und unmotiviert erscheint das Ich in dem sorgfältig konstruierten, realistisch beschriebenen Raum. Stadt, Straßen, Lage des Hotels, dieses Syntagma liest sich wie ein Satz, der auf den Abschluß hin aufgebaut ist, mit dessen Nennung die erste Spannung aufgehoben ist: das Hotel Wayland Maynor. Im Gegensatz dazu ist das Ich einfach da, ohne Vorbereitung zwar in einer "richtigen" räumlichen ("dort") und zeitlichen ("Ende April"; vgl. auch Gebrauch des Präteritums) Relation zum Vorgegangenen, aber doch ohne jegliche ersichtliche logische Beziehung.

"Naiv" in seiner Impulsivität, unlogisch oder besser: tautologisch in seiner Unmotiviertheit, ist der Entschluß,

den Bruder zu besuchen:

Ich fragte sie [die Mutter, die er in Österreich anruft] nach der Adresse meines Bruders, der seit einigen Jahren als Holzarbeiter im Norden des Staates Oregon lebte. Warum? "Ich muß hin", sagte ich. (S.170; Hervorhebung von mir)

So wird eine Sequenz eingeführt, die alle Bedingungen des proairetischen Kodes erfüllt: er fliegt nach Portland (S.172), fährt von dort per Anhalter nach Estacada (S.173), findet die Baracke des Bruders, schaut sie sich, da der Bruder nicht da ist, genau an (S.174-176) und beobachtet den Bruder den nächsten Tag aus der Ferne (ohne ihn jedoch zu begrüßen), wonach er den Ort verläßt (S.178-180). Dennoch wird der Kode verfremdet, da sowohl die Eröffnung als auch die Aktion durch ihre unzulängliche Motivation und Ausführung keinen erkennbaren logisch-rationalen Zusammenhang bilden. Fast rätselhaft wirkt aus demselben Grund der Besuch bei John Ford, der die Erzählung abschließt. "'Ich werde John Ford besuchen'", sagt der Erzähler, nachdem er den Film Young Mr. Lincoln gesehen hat. (2. Teil, Abschnitt 7, S.137) Von einer Reise zu John Ford erfährt man dann aber überhaupt nichts, ja der Leser muß glauben, daß die Busfahrt dorthin nicht durch einen Entschluß, sondern durch Zufall zustande kommt:

[...] es war ein Greyhound-Bus, nur wenige Leute darin, Kissen in den Nacken. Der Fahrer winkte uns. Ich fragte, wohin er fuhr, und er sagte: "Nach Süden." Wir stiegen ein, und schon am nächsten Morgen waren wir in Kalifornien. (S.185/186)

Die erste Erwähnung des eigentlichen Besuchs verstößt, da sie unerwartet und unvermittelt geschieht, so als entstünde hier ein völlig neues Kapitel, schon gegen die Regeln des

Kodes: "Der Filmregisseur John Ford war damals sechundsiebzig Jahre alt und lebte in seinem Haus in BEL AIR, nicht weit von Los Angeles."(S.186)

Über die ambivalente Handhabung des proairetischen Kodes gibt der Text am deutlichsten dort Aufschluß, wo er den eigenen Kode zitiert. Das geschieht, wohl nicht zufällig, unmittelbar vor dem Schluß:

"Erzählt nun eure Geschichte!" sagte John Ford. Und Judith erzählte, wie wir hierher nach Amerika gekommen waren, wie sie mich verfolgt hatte und mich umbringen wollte, und wie wir nun endlich bereit waren, friedlich auseinanderzugehen.(S.195)

Nun erzählt der Text selbst aber weder, wie sie nach Amerika gekommen sind, noch wie, oder daß, sie bereit sind, friedlich auseinanderzugehen, und was die Verfolgung anbelangt, wird nie ganz ersichtlich, wer wen und aus welchen Gründen verfolgt. Denn der "kurze Brief", dessen Inhalt auf der ersten Seite wiedergegeben wird - "Ich bin in New York. Bitte such mich nicht, es wäre nicht schön, mich zu finden"(S.9) -, enthält eine eher rätselhafte, aber keineswegs eindeutig feindselige oder drohende, Nachricht. Daß der Erzähler sie dennoch als eine Drohung auffaßt, geht aus seiner Umkehrung des Wortlauts, als er seiner verzweifelten Wut und Aggression Ausdruck gibt, deutlich hervor:

"Du Ding!" sagte ich. "Ich schlage dich zu Brei, ich schlage dich zu Brei, ich schlage dich zu Brei. Bitte laß dich nicht finden, du Unwesen. Es wäre nicht schön für dich, von mir gefunden zu werden."(S.57)

Tatsächlich scheint er ihr nachzureisen: dauernd ruft er die Hotels an, in denen sie wohnt oder gewohnt hat, sucht überall nach Information und Zeichen von ihr, auch wo es

schon absurd wäre, etwa in der Zeitung aus der Stadt, in der sie sich gerade befindet: "Ich kaufte die 'Saturday Evening Post' aus Philadelphia und las sie gleich in dem Zeitungsraum durch. Nichts über eine Judith."(S.34) Diesem Eindruck, er sei in Amerika, um Judith zu suchen, widerspricht aber seine offenbar ziellose Reise, die nur durch den Zufall bestimmt wird; so kommt er nur nach St.Louis, weil Claire zufällig dahin fährt. Dann, etwa in der Mitte des Textes, zeigt plötzlich Judith Interesse an seinem Aufenthaltsort:

Im Zimmer zog ich sofort den Vorhang vor und rief das Hotel in Providence an. Jemand hatte gestern dort angerufen, und man hatte ihm meine Adressen in New York und Philadelphia gegeben. [...] Ich rief das Hotel Algonquin an, dann das Barclay Hotel in Philadelphia; dort hatte Judith zwar angerufen, ob ich noch da sei, ohne aber selber eine Nachricht zu hinterlassen. Ich gab meine Adresse in Indianapolis an und sagte, ich würde am nächsten Tag wieder anrufen und meine Adresse in St.Louis angeben.(S.94)

Wer reist hier wem nach? Später, in St.Louis, Tucson und Estacada häufen sich Judiths Versuche, ihrem Mann klarzumachen, daß sie ihn umbringen will, aber wie "unrealistisch" es alles im Grunde ist - zum Teil auch lächerlich, wie die Geburtstagskarte, auf die ein Polaroidfoto eines Revolvers aufgeklebt ist (S.133) - erhellt aus der Art, wie sie sich schließlich treffen: In Estacada empfängt der Erzähler eine Ansichtskarte mit einer Luftaufnahme des Ortes Twin Rocks am Pazifik; auf die Karte ist an einer bestimmten Stelle ein Kreuz eingezeichnet. Er weiß, daß die Karte von Judith kommt und darf also vermuten, daß es sich wieder um eine Drohung oder mindestens um eine Herausforderung zur Auseinandersetzung

handelt, reagiert dann aber nicht nur mit äußerster Gelassenheit, sondern begibt sich auch ohne Bedenken - mit seinem letzten Geld!(S.180) - auf die Fahrt nach Twin Rocks, und ohne daß Datum oder Uhrzeit verabredet wären, trifft man sich an der angegebenen Bushaltestelle dicht am Meer in der Dämmerung (S.184/185). Daß Judith dann den Revolver auf ihn richtet, macht diese Szene nicht weniger "realistisch" - ganz im Gegenteil.

Dieses Beispiel zeigt am deutlichsten, wie der proäretische Kode im Kurzen Brief angewandt wird. Als Strukturierungsmittel trägt er ganz wesentlich zur Kohärenz und Geschlossenheit des Textes bei. Darüber hinaus hilft er, einen handlungslogischen Zusammenhang vorzutäuschen - diesen Zusammenhang suggeriert z.B. Judith, wenn sie John Ford "ihre Geschichte" erzählt -, den der Diskurs aber in Wirklichkeit verfremdet.

3.4 Der hermeneutische Kode

Durch den hermeneutischen Kode spricht nach Barthes die "Stimme der Wahrheit"(17); er umfaßt

die Gesamtheit der Einheiten, deren Funktion darin besteht, auf verschiedene Weise eine Frage, die Antwort und die verschiedenen Zufälle zu gliedern, die die Frage vorbereiten oder die Antwort verzögern können oder auch ein Rätsel formulieren oder seine Dechiffrierung herbeiführen.(18)

Dieser Kode ist mit dem proäretischen insofern vergleichbar, als er ebenfalls mindestens zwei Terme zur Voraussetzung hat: das erste Auftreten des Rätsels bzw. der

Frage und die Lösung, so daß auch hier Erwartung und Spannung entsteht. Da der "lesbare" Diskurs stets die Lösung der Aufgabe verspricht, ist der kompetente Leser ~~stets~~ auf ihr Ende gefaßt. Wie die Handlungssequenzen operiert also dieser Kode vornehmlich auf der syntagmatischen Achse des Textes, und Barthes' Analogie mit dem flexionalen Satz weist genau auf seine strukturierende Funktion. Im traditionellen Kriminalroman funktioniert die Frage: Wer ist der Mörder? deutlich erkennbar als gattungsspezifisches Änigma; zur Aufklärung des "Falles" bedarf es eben der Kunst des großen Detektivs. Da dieser Kode die Bestätigung der Wahrheit wie die Aufrechterhaltung der Ordnung garantiert, hat er darüber hinaus eine eminent ideologische Funktion; in dieser Hinsicht weicht der moderne, "schreibbare" Text wohl am auffälligsten vom "Lesbaren" ab.

Wird der logische Handlungszusammenhang nun in Handkes Kurzem Brief, wie wir gesehen haben, größtenteils verfremdet, so ist der hermeneutische Kode so gut wie gar nicht feststellbar. Allerdings bieten sich mindestens zwei Anhaltspunkte, die für das Selbstverständnis des Diskurses und für das Verständnis der dargestellten Welt von grundlegender Bedeutung sind; sie betreffen einmal den Titel und zum anderen den Abschluß des Textes. Der Titel eröffnet den Text und hat neben seiner bereits diskutierten Signalfunktion überragende Bedeutung als erstes Statement des Diskurses, und zwar in zweifacher Beziehung: Erstens erwartet der (kompetente) Leser vom Titel Aufschluß,

Information, soviel wie eine Inhaltsangabe, etwa nach der Art: "Dies ist die Geschichte einer Frau namens Effi Briest" oder: "Dies ist eine Erzählung, in der eine Blechtrommel eine besondere Bedeutung hat" o.ä. Zugleich aber, und das ist das zweite, erscheint der Titel des bürgerlichen Romans stets als Abkürzung, d.h. er ist seiner Form nach bereits ängstlich. Auch der Titel von Handkes Roman wirft in diesem Sinn Fragen auf, etwa: Was ist das für ein Brief; welche Information mag er enthalten? Wie verhält sich der Brief zum Abschied? Wie der Brief ferner Sender und Empfänger voraussetzt, so impliziert der Abschied Bekanntschaft irgendeiner Art. Das gehört aber mit zu dem Rätsel des Titels.

Auf die meisten dieser Fragen gibt der Text zwar eine Antwort, aber doch so, daß sich die anfangs gehegte Erwartung in bezug auf den Titel als disproportional zu der gebotenen Lösung herausstellt, daß der Titel m.a.W. irreführend ist. Denn der Brief erscheint schon zu Anfang des Textes; er erwartet den Amerikareisenden bei seiner Ankunft am Hotel in Providence und wird deutlich mit dem Titel in Beziehung gebracht: "Der Brief war kurz und lautete: 'Ich bin in New York. Bitte such mich nicht, es wäre nicht schön, mich zu finden.'" (S.9) Der Wortlaut des Briefes wird zwar im Laufe des Textes noch zweimal indirekt zitiert:

Wieder Rolltreppen; ein großer Platz, auf den man gleich hinaustreten konnte, ohne über Stufen hinunterzusteigen. Ich schaute mich um, ob jemand mich abholte. Ich sagte: "Du brauchst dich nicht zu verstecken. Hinter welcher Bahnhofssäule bist du gestanden und hast mich beobachtet? Ich will dich gar

nicht finden!(S.53)

und, ebenfalls als fingiertes Gespräch: "'Bitte laß dich nicht finden, du Unwesen. Es wäre nicht schön für dich, von mir gefunden zu werden.'"(S.57) In beiden Fällen läßt sich der Zusammenhang als Aggressionsgefühle gegenüber der Absenderin des Briefes, die früh im Text (S.14) als die entfremdete Ehefrau Judith identifiziert wird, erraten bzw. rekonstruieren. Der Brief selbst löst zwar scheinbar die Suche nach der Frau aus, aber auch würde man das akzeptieren - und vieles spricht dagegen, vor allem der früh geäußerte Entschluß, in Amerika "möglichst faul und selbstvergessen zu leben"(S.15) -, so wäre der Brief eben nicht viel mehr als Anlaß, keinesfalls aber unerläßlicher Bestandteil der Geschichte. Höchstens als Paradigma für die (gestörte) Kommunikation käme dem im Titel genannten Brief Bedeutung zu, aber dies betrifft lediglich einen peripheren Aspekt der zerrütteten Ehe, die ja aufgrund von unvereinbaren Persönlichkeitsunterschieden in die Brüche geht. Ähnlich verhält es sich mit dem "Abschied", der vermutlich aus der Erleichterung hervorgeht, die der Erzähler empfindet, nachdem er (im fünften Abschnitt des 2.Teils, S.124-131) Claire die Geschichte mit Judith erzählt hat und dann die Karte von ihr erhält, auf die sie ein Bild von sich selbst mit Revolver aufgeklebt hat:

Wie ich seit damals nie mehr an meinen eigenen Tod gedacht hatte, mich höchstens ab und zu unbehaglich fühlte, so wurde nun auch das Bild von Judith vor dem halb zugezogenen Vorhang ein Abschiedsbild, und ich wußte, daß wir von jetzt an nicht mehr zusammengehörten.(S.134)

Es handelt sich bei diesem einzigen Hinweis auf einen

Abschied genau besehen um eine pseudologische Erklärung, die eher eine spontane Reaktion und subjektive Stimmung des Erzählers wiedergibt. Das Rätsel der einen Titelhälfte: Wer verabschiedet sich von wem? ist gleichfalls irreführend, da von einem Abschied im allgemeinen akzeptablen ("realistischen"!) Sinn in dieser Erzählung nirgends die Rede ist, höchstens als Metapher, für den Abschied vom früheren Ich o.ä., was aber wiederum nicht ganz befriedigt, denn zu mehr als einer Distanz von den früheren Erlebnissen im Sinne eines Bewußtwerdens kommt es eben nicht.

Mit dem im Titel enthaltenen Rätsel hängt die andere Frage, die sich dem Leser gleich zu Anfang stellt, eng zusammen: Warum ist der Erzähler in Amerika? Auch die Gegenwart der Ehefrau, sowie ihr gegenseitiges Verhältnis bleibt ungeklärt. Nun ist es für die Anwendung des hermeneutischen Kodes im Kurzen Brief sehr bezeichnend, daß der Diskurs eine Antwort auf diese Fragen bietet, die jedoch in ihrer jeweiligen Formulierung und in ihrem Zusammenhang so unklar ist, daß man auch hier von einer pseudologischen Begründung reden muß, die nur äußerlich dem hermeneutischen Kode zugerechnet werden kann. Im fünften Abschnitt des 2. Teils erzählt der Erzähler Claire von dem Streit zwischen den Ehepartnern, über die verschiedenen Stadien der allmählichen Entfremdung bis zur endgültigen Trennung. Diesen Bericht schließt er mit den Worten ab:

"Einmal, beim Anblick eines Büchergestells, das sie vor Jahren zusammengezimmert hatte, erschrak ich richtig darüber, daß das Gestell noch ganz war und noch immer an seinem Platz stand, und in diesem Augenblick wurde mir plötzlich klar, daß ich Judith schon für verloren gehalten hatte. Ihr Gesicht wurde

immer nachdenklicher, aber diese Nachdenklichkeit konnte ich nicht mehr ansehen. Jetzt weißt du, warum ich zum Beispiel hier bin."(S.131/132)

Das klingt zunächst ganz plausibel: er ist in Amerika, weil er mit der Ehefrau nicht mehr zusammenleben konnte. Damit werden aber doch nur neue Fragen eröffnet: wie erklärt sich zum Beispiel, daß er verzweifelt versucht, mit der Frau in Verbindung zu kommen? Und ist er in Amerika, weil er vor der Ehe, oder etwa der Frau, fliehen will, sucht er sich vorübergehend Erholung oder will er eine alternative Lebensweise ausprobieren? Zu diesen Fragen gibt der Text, wenn überhaupt, dann nur andeutungsweise Aufschluß. Die Formulierung jetzt weißt du warum liest sich wie eine logische Schlußfolgerung, die aber deshalb irreführend ist, weil sie nicht in einem logischen Zusammenhang erscheint und überdies durch das zum Beispiel die Anwendung der Aussage stark einschränkt. Das gleiche trifft für die Erklärung zu, die im Zusammenhang mit Judith gegeben wird. Der Erzähler erfaßt nämlich intuitiv ("nun wußte ich", S.133), daß Judith ihm in der Absicht nachgefahren ist, ihn umzubringen. Nun nehmen Judiths eher melodramatische und z.T. lachhafte Versuche, den Ehemann zu beseitigen, von dieser Textstelle an tatsächlich zu, und nach der Geschichte zu urteilen, die sie John Ford am Ende erzählt, ist das auch wirklich ihre Absicht, aber bis zu diesem Punkt (2.Teil, sechster Abschnitt) erfährt man davon nichts; im Gegenteil, der im Titel namentlich genannte "kurze Brief" enthält zwar eine nicht ganz eindeutige Nachricht, löst sich aber mit einem Mordversuch beim besten

Willen nicht in Verbindung bringen.

Aus diesen Beispielen wird klar, daß der hermeneutische Kode im Kurzen Brief, mehr als der proairetische, nur noch sozusagen als Geste gegenüber der Tradition angewandt wird. Das läßt sich am Schluß der Erzählung deutlich erkennen, da dieser Kode auf das Ende gerichtet ist:

Die Wahrheit wird gestreift, abgelenkt, sie geht verloren. Dieser Vorfall ist ein struktureller. In der Tat hat der hermeneutische Code eine Funktion, nämlich die, die (mit Jakobson) dem poetischen Code zukommt: ebenso wie (insbesondere) der Reim das Gedicht entsprechend der Erwartung und dem Verlangen nach Rückkehr strukturiert, ebenso strukturieren die hermeneutischen Terme das Rätsel entsprechend der Erwartung und dem Begehren nach Lösung.(20)

Da Handkes Roman größtenteils auf kausale Zusammenhänge verzichtet, müssen die Terme dieses Kodes rein oberflächlich bleiben, so daß auch der Schluß keine Lösung bieten kann. Das bedeutet, daß Handke in seinem Roman die kohärenzstiftenden Kodes des klassischen Realismus zugleich anwendet und verfremdet. Die Technik der Verfremdung und ihre Anwendung im Kurzen Brief soll im nächsten Kapitel genauer untersucht werden.

4. Verfremdungstechniken

The deuce of any other rule have I to govern myself by in this affair - and if I had one - as I do all things out of all rule - I would twist it and tear it to pieces, and throw it into the fire when I had done - Am I warm? I am, and the cause demands it - a pretty story! is a man to follow rules - or rules to follow him?

Laurence Sterne, Tristram Shandy.

4.1 Die Syntax der "Spontaneität": surrealistische und andere Verfremdungsmodi

Mit der Frage, inwiefern und auf welche Weise sich die Nachricht eines Textes auf mikrostruktureller Ebene, im besonderen in der Struktur und Verknüpfung von Sätzen, zu erkennen gibt, hat sich die russische Textlinguistin Tamara Silman (1) eingehend beschäftigt. Ihre Schlußfolgerung soll als Grundlage der folgenden Untersuchung dienen:

Wir können somit zum Schluß kommen, daß der Charakter der Beziehungen zwischen den Sätzen mit dem Charakter der Beziehungen innerhalb des Satzes, mit der Struktur dieser Sätze selbst, korreliert. Wesen und Eigenart dieser Korrelation jedoch lassen sich nur mit Mühe aufspüren; sie wird in jedem Falle auf verschiedene Weise realisiert. Letztendlich spiegelt sie konkret die Art und die literarische Methode wider, nach welcher der jeweilige Autor das Material der Wirklichkeit organisiert.(2)

Das Material der Wirklichkeit wird im Kurzen Brief auf ganz eigentümliche Art organisiert, die auf den Leser in etwa den Eindruck macht, den die Passanten auf den Ich-Erzähler machen, als er sich in einer Cafeteria

befindet:

Ich holte mir ein Bier und setzte mich wieder. Durch die schmale Tür, die noch mit einem Vorhang verhängt war, schaute ich auf die Straße. Der sichtbare Ausschnitt war so klein, daß die Vorgänge in ihm um so deutlicher wurden; die Leute schienen sich in ihm langsamer zu bewegen und dabei sich selber vorzuführen; es war, als ob sie nicht an der Tür vorbeigingen, sondern davor auf und ab promenierten.(S.40)

Die hier beschriebene Wirklichkeit entspricht im allgemeinen der Struktur der Sätze sowie der Absätze: die Elemente stehen in einer Kontiguitätsbeziehung zueinander, d.h. sie werden in einer Relation der Nachbarschaft gezeigt; was sie zusammenhält, ist der Umstand, daß sie in diesem Augenblick zufällig durch den Ich-Erzähler in dieser Zusammenstellung und aus einem bestimmten Blickwinkel gesehen und beschrieben werden - nicht Wirklichkeit, sondern eine Sehweise der Wirklichkeit (daher die rekurrente Einschränkung, wie hier: "sie schienen sich langsamer zu bewegen"; "es war, als ob"), nicht Untersondern Nebenordnung. Das hat für Handkes Stil, für die Struktur von Satz und Absatz besondere Konsequenzen.

Im Extremfall ergibt sich daraus eine fast impressionistische asyndetische Reihung von parataktisch strukturierten Sätzen, durch den hohen Grad ihrer syntaktischen Autonomie ein gutes Beispiel für das von Tamara Silman beschriebene stilistische Merkmal der Autosemantie. Im Gegensatz zur Synsemantie, die auf einer dichten gegenseitigen Verflechtung der Sätze beruht, was bedeutet, daß der Einzelsatz aufgrund der kontextuellen Abhängigkeit an Eigenständigkeit einbüßt, bezieht sich der

Begriff Autosemantie auf die relative Selbständigkeit des Satzes im Kontext des Absatzes:

[...] wenn der Text durch eine erhebliche Anzahl autosemantischer, keine klaren Merkmale gegenseitiger Verflochtenheit aufweisender Sätze konstituiert wird, dann bedeutet das, daß er nicht so eng zu einem Ganzen verflochten ist und daß jeder einzelne Satz über einen eigenständigen lexikalischen Ausdruck der Begriffe und Bilder verfügt. Die Autosemantie des einzelnen Satzes erweist sich so mit einer gewissen Vereinzelnung und Isoliertheit der Sätze innerhalb des Kontextes verbunden, mit einer Tendenz zum semantischen Eigenwert.(3)

Zur Illustration sei ein Absatz aus dem 14.Abschnitt des

1.Teils angeführt:

[1] Als ich schon mit dem Essen fertig war, schaute ich immer von neuem die Speisekarte durch und las die Namen der Speisen mit einer Unersättlichkeit, mit der ich früher im Gebetbuch Heiligenbiographien gelesen hatte. [2] Ein Alamo-Steak, ein Louisiana-Küken, ein Daniel-Boone-Bärenschinken, ein Kotelett nach Onkel Tom. [3] Die wenigen Gäste waren alle noch dageblieben und redeten jetzt laut. [4] Ein Zeitungsverkäufer kam zur Tür herein und warf ein paar Zeitungen auf die Garderobe. [5] Eine geschminkte alte Frau ging mit Blumen von Tisch zu Tisch. [6] Ein Kellner goß neben einem dicken Ehepaar mit einer flüchtigen Geste Kognak über ein Omelett, die Frau riß ihm ein Streichholz an, und er nahm es mit einer Verbeugung und hielt es an die Pfanne. [7] Das Omelett flammte auf, und das Ehepaar klatschte in die Hände. [8] Der Kellner lächelte, legte das Omelett auf einen Teller und servierte es der Frau. [9] Dann nahm er mit einer Serviette die Weinflasche aus dem Eiskübel und schenkte, indem er den freien Arm auf den Rücken legte, dem Ehepaar Weißwein nach. [10] Ein Pianist kam von irgendwo und fing sofort leise zu spielen an. [11] Ein Koch trat ans Bullauge der Küchentür und schaute ihm zu. [12] Ich bestellte noch eine Karaffe von dem Rotwein, trank sie leer und blieb sitzen.(S.47/48)

Der Absatz besteht aus zwölf typographisch als Sätze erkennbaren Einheiten. Der zweite ist jedoch genau besehen kein selbständiger Satz, sondern eher eine Ergänzung des ersten, und diese beiden könnten genausogut mit einem Doppelpunkt miteinander verknüpft sein; umgekehrt könnte

[6] aus zwei selbständigen Sätzen bestehen. Dennoch beherrschen zwei Merkmale den Absatz: das Parataktische und das Asyndetische. Die Sätze sind nämlich alle - mit der Ausnahme von [1], [2] und [9] - identisch aufgebaut, nach dem Muster Hauptsatz + Hauptsatz, wobei die Reihenfolge Subjekt-Prädikat-Ergänzungen dominant ist: "Ein X tut Y und Z". Insgesamt enthält der Absatz einen Relativsatz ([1]) und zwei temporale Nebensätze ([1] und [9]), sonst erscheint in den zwölf Sätzen die nebenordnende Konjunktion und elfmal. Einige Sätze sind fast voll autosemantisch, d.h. etwa: "Ein Pianist kam von nirgendwo und fing sofort leise zu spielen an", während andere nur im geringen Maße mit dem Kontext verbunden sind, z.B.: "Eine geschminkte alte Frau ging mit Blumen von Tisch zu Tisch" oder "Ein Zeitungsverkäufer kam zur Tür herein und warf ein paar Zeitungen auf die Garderobe". Auch Satz [6] ist fast ganz autosemantisch. Die anderen Sätze sind dagegen durch den bestimmten Artikel, Pronomina und Pronominaladverbien sowie durch andere anaphorische Elemente miteinander verknüpft: dageblieben, jetzt, kam zur Tür herein, usw. Dennoch werden nicht weniger als sechs Mal neue Figuren mittels des unbestimmten Artikels eingeführt, auch Gegenstände übrigens, so daß dem unbestimmten Artikel, einem Kennzeichen der Autosemantie, eine hohe Frequenz zukommt: ein Alamo-Steak usw., ein paar Zeitungen, mit einer flüchtigen Geste, ein Omelett, auf einen Teller, mit einer Serviette... Das Selbständige und das Verknüpfende halten sich also die Waage, bei einer relativ großen Autosemantie

fällt doch der Absatz nicht lediglich in seine Teile auseinander. Ebenso ergänzen sich zeitliches Nacheinander und räumliches Nebeneinander, so daß ein Gesamtbild entsteht, das aber paradoxerweise nur aus Einzelheiten besteht. Was es zusammenhält, ist der beobachtende Ich-Erzähler, der eine "aus dem Leben gegriffene" Szene teilnahmslos beschreibt, als ginge es um eine Szene auf der Bühne. Der Unterschied liegt aber darin, daß die Szene im Theater den Regeln und der Ordnung des dramatischen Diskurses unterworfen ist und daher irgendwie zusammenhängt. Hier ist für den Zusammenhang einzig und allein der zuschauende Berichterstatter verantwortlich, der sich selbst am Ende des Absatzes, und zwar mit der identischen Satzstruktur, in das Beschriebene mit aufnimmt. (Satz [12])

Der kleine Textauszug ist schon deshalb bemerkenswert, weil er das dominante semantische Merkmal gleichzeitig auf mikrostruktureller Ebene zur Schau trägt. Das gemeinsame Element, das die Heiligenbiographien mit den Namen der Speisen auf der Speisekarte verbindet, ist, daß sie in scheinbar beliebiger Anordnung einen Kontext bilden. Dieses Merkmal der zufälligen Kombination von kausal nicht verknüpften Teilen erkennt der Erzähler im Restaurant wieder, oder, besser gesagt, er reproduziert es, indem er die Bestandteile und Aktionen seiner unmittelbaren Umgebung nacheinander aufzählt. Das wird in der Satzstruktur genau widerspiegelt: der parataktische Bau der Einzelsätze - beispielhaft ist dafür der zum Asyndeton erstarrte Satz [2]

- und der Verzicht auf konjunktionale Verknüpfungen von Satz zu Satz ist nach Tamara Silman die sprachliche Konsequenz eines Weltbildes, das ursächliche Zusammenhänge entweder nicht kennt oder nicht anerkennt. Die beiden entscheidenden Spielarten der Satzstruktur - Parataxe und Hypotaxe - lassen demnach ein Urteil über das Vorherrschen logischen Denkens beim Verfasser zu:

Der Autor kann z.B. die Welt unter dem Prinzip der Wechselbeziehung strenger Ursache-Folge-Beziehungen sehen. Ein solcher Zugang wird in seiner Syntax unvermeidlich zu einem Vorherrschen der streng logischen Beziehungen führen, die mit großer Wahrscheinlichkeit ihren Ausdruck in der stark entfalteten Struktur der hypotaktischen Gebilde mit einer entsprechenden Verwendung des Systems von unterordnenden Konjunktionen finden. Einem anderen Erzähler erscheint die Welt in ihrer ersterschaffenen Bruchstückhaftigkeit - und auch dies muß sich auf den Charakter seiner syntaktischen Konstruktionen auswirken. Sein Satzbau wird aller Wahrscheinlichkeit nach einfacher und freier, mehr parataktisch sein, und die logischen Beziehungen werden in den Hintergrund treten.(4)

An zahlreichen Beispielen ließe sich das syntaktische Muster der asyndetischen Reihung im Kurzen Brief nachweisen. Wenn der Amerikareisende z.B. am Samstagmorgen im Hotelzimmer in Providence mit einem unbehaglichen Gefühl aufwacht, werden erst die Socken, die von der Zentralheizung hängen, und dann der Vorhang erwähnt; auf diesem Vorhang sind Szenen aus der Geschichte der USA abgebildet, die in einem langen, aus einer Reihe von nebengeordneten Hauptsätzen bestehenden Satz punktuell und impressionistisch, und das heißt v.a. ohne Kommentar oder Verweise auf den Kontext wiedergegeben werden:

Sir Walter Raleigh schaukelte zigarrrerauchend in seiner Kolonie Virginia; die Pilgerväter, dichtgedrängt auf der "Mayflower", landeten in

Massachusetts; George Washington ließ sich von Benjamin Franklin die Verfassung der Vereinigten Staaten vorlesen; die Kapitäne Lewis und Clark erschossen Schwarzfußindianer auf ihrem Weg vom Missouri in den Westen bis zur Mündung des Columbia River im Pazifischen Ozean (einer der Indianer, in der Zeichnung weit entfernt auf einem Hügel, hob noch halb den Arm gegen den Gewehrlauf); und neben dem Schlachtfeld von Appomatox streckte, mit zurückgelehntem Körper, Abraham Lincoln einem Neger die Hand hin.(S.26)

Ähnlich strukturiert sind nicht nur vergleichbare Passagen im Roman, etwa die Berichte in der Zeitung (S.41) oder die Bewegungen der Lauren Bacall auf der Bühne, sondern auch längere Abschnitte, wie z.B. der Bericht des Ich-Erzählers über den Ehestreit (S.125-132), oder die Reise durch Amerika, die ja den ganzen Text umfaßt: es ist keine Frage, daß diese nebenordnende Reihung das dominante strukturierende Prinzip des gesamten Romans ist.

Der leitende Gedanke der vom Zufall scheinbar bestimmten Erlebnisse und Darstellungen steht selbstverständlich im Widerspruch zur logisch-rationalen Grundlage herrschenden Denkens, das der Erzähler als auf feste Begriffe reduziertes fertiges Denken empfindet - und das ihn mit heftigem Ekel erfüllt (S.22). Im Gegensatz dazu wird der unschlüssig auf der Straße Herumstehende von einem tiefen Wohlgefühl durchtränkt, wenn er zufällig zwei in einer Telefonzelle tuschelnde und kichernde Mädchen beobachtet, während neben, aber wohlbemerkt in keinerlei Zusammenhang mit ihnen "der Dampf von der Untergrundbahn aus den Straßendeckeln qualmte und dicht über dem Asphalt in die Nebenstraßen trieb."(S.36) Es geht ihm in diesem Augenblick wie Gregor Keuschnig in der Stunde der wahren Empfindung,

der sich beim zufälligen Anblick von drei aus ihrem "richtigen", d.i. ihrem Gebrauchszusammenhang herausgerissenen, daher an sich wertlosen Gegenständen von allen hergebrachten und eingeübten Erlebnismustern, von den Zwängen sozialer Konvention und üblicher Denkschemata befreit und erlöst fühlt.(5) Dieses in Handkes Erzählungen rekurrente Motiv der Epiphanie und momentanen Erlösung erinnert stark an die "spontane zufällige Dingbegegnung"(6), die die Kunst des Surrealismus mit der Vorstellung des objet trouvé, des zufällig gefundenen Gegenstands, bewerkstelligen will. Dem Kunstpsychologen Christian Kellerer zufolge soll dieser von seinem Verwendungszweck und Ursprung abgelöster Gegenstand dem Zuschauer gestatten, "ein ursprüngliches, nur strukturbedingtes Anschauungserlebnis daraus zu schöpfen."(7) So oder ähnlich ergeht es auch dem Amerikareisenden im Kurzen Brief:

Es war ein Anblick, der mich befreite und unbeschwert machte. Erleichtert schaute ich, in einem paradiesischen Zustand, in dem man nur sehen wollte und in dem einen das Sehen schon ein Erkennen war.(S.36)

Die Verfremdung, auf die Handke in seinem Kurzen Brief hinaus will, steht der von Kellerer definierten "formalen Zielvorstellung" der surrealistischen Kunst erstaunlich nahe:

Bildausdruck unter Verzicht auf die kollektiv wahrgenommenen funktionellen Dingzusammenhänge, jedoch unter Wahrung der mehr oder minder naturalistischen Wiedergabe der einzelnen Dingteile.(8)

So entsteht der "fremde Blick", mit dem gewöhnliche Dinge

durch eine ungewöhnliche Kombination den Betrachter befremden und so zunächst auf den arbiträren Charakter konventioneller Zusammenhänge aufmerksam machen sollen, woraus schon die Nähe des Surrealismus zur Brechtschen Verfremdungstechnik ersichtlich wird, eine Verwandtschaft, die im Messingkauf zugleich anerkannt und qualifiziert wird:

Diese komplizierten und raffinierten Maler [die Surrealisten] sind sozusagen die Primitiven einer neuen Kunstform. Sie versuchen den Betrachter zu schockieren, indem sie seine Assoziationen aufhalten, enttäuschen, in Unordnung bringen, etwa dadurch, daß eine Frau an der Hand statt Finger Augen hat. Sowohl dann, wenn es sich um Symbole handelt (Frau sieht mit Händen), als auch dann, wenn nur einfach die Extremität nicht der Erwartung nach ausläuft, tritt ein gewisser Schock ein, und Hand und Auge werden verfremdet. Gerade indem die Hand keine Hand mehr ist, entsteht eine Vorstellung Hand, die mehr mit der gewöhnlichen Funktion dieses Instruments zu tun hat als jenes ästhetische Dekorativum, das man auf 10,000 Gemälden angetroffen hat.(9)

Befremdend erscheint dem Ich-Erzähler im Kurzen Brief z.B. die Kombination "Toast und französischer Rotwein", die er sich auf sein Hotelzimmer in Philadelphia bestellt: "Als der Kellner den Wagen hereinschob, auf dem Toast und Rotweinflasche komisch nebeneinanderstanden [...]"(S.61; Hervorhebung von mir). Verstärkt wird die surrealistische Atmosphäre in dieser Szene dadurch, daß der Erzähler in seinem Zimmer sämtliche Lichter anschaltet, "wie man es sonst nur auf Reklamebildern von Hotelzimmern sieht"(ebd.), was eben in einer normalen, "natürlichen" Situation unangebracht erschiene. Auch das Fernsehprogramm bringt dann bezeichnenderweise ein Nebeneinander zweier selbständiger Textsorten, nämlich Horrorfilm und Werbung,

die auf keinerlei Weise miteinander in Beziehung stehen:

... [ich] sah im Hintergrund des Filmbilds eine leere Häuserreihe mit alten deutschen Bürgerhäusern: im Vordergrund, so nah, daß man von ihm nur den Kopf sah, ging plötzlich ein Monster vorbei. Zwischendurch warb immer wieder ein Mann mit einer Kochmütze für ein fertiges Dinner in fünf Gängen, das man einfach in einem Zellophansack in siedendes Wasser steckte und nach ein paar Minuten herausnahm [...] (ebd.)

Aus diesen Beispielen wird deutlich, daß Handke im Kurzen Brief das Material der Wirklichkeit so organisiert, daß eine zwar wirklichkeitsgetreue Darstellung einzelner Gegenstände bzw. Handlungen gegeben wird, die aber in einer Relation der Kontiguität ohne kausale Verknüpfungen verharren. Es versteht sich von selbst, daß sich diese Sehweise auf die Sprachlogik sowie auf den Bau der Sätze und Absätze auswirken muß.

Versteht man mit Christian Kellerer die Intention der surrealistischen Kunst als

Bedürfnis nach Überwindung der als sinnlos geworden erlebten, konventionellen Formensprache bzw. Bedürfnis nach Überwindung des Standpunktes, der das Selbsterlebnis in diese sinnentleerte Formenwelt fesselt,

was sich zunehmend auf die "Bewußtwerdung der Identität des Welterlebnisses mit dem Selbsterlebnis" zuspitzt (10), dann läßt sich der Unterschied zur gesellschaftlich fundierten Vorstellung der Verfremdung bei Brecht deutlich herausarbeiten, denn diesem geht es im wesentlichen darum, die als natürlich akzeptierten Zusammenhänge zu verfremden, und so die zugrundeliegenden gesellschaftlichen Widersprüche durchsichtig zu machen. Es ist sicherlich kein Zufall, daß zur Zeit der Blüte des (französischen) Surrealismus der Verfremdung in der Theorie der russischen

Formalisten eine grundlegende Bedeutung zugeschrieben wird, am deutlichsten wohl bei Viktor Šklovskij:

Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der "Verfremdung" der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig.(11)

Am Beispiel von Tolstoj zeigt Šklovskij, wie dieses Verfahren darin besteht, "daß er einen Gegenstand nicht mit seinem Namen nennt, sondern ihn so beschreibt, als werde er zum ersten Mal gesehen"(12), es sei also eine Art, "Dinge aus ihrem Kontext herausgelöst zu betrachten"(13).

An dieses Konzept knüpft die im folgenden auf Handkes Roman angewandte Vorstellung der Verfremdung literarischer Strukturen an. Diese Methode findet sich bei Jürgen Link (14) vorgebildet, der sich seinerseits - allerdings ohne genauere Bezugnahme - sowohl auf die russischen Formalisten als auch auf Brecht beruft. Links Begriff der Verfremdung ist zwar mit dem Wahrnehmungsprozeß des fremden Blicks nicht unvereinbar, ist aber dem für die Formale Schule grundlegenden Gedanken der Normabweichung oder Erwartungsenttäuschung (15) weit eher verwandt. Es ist an dieser Stelle notwendig, darauf hinzuweisen, daß sich das Schema von Erwartung und Verfremdung in dem so benutzten Sinn vorwiegend auf formalästhetische Strukturen bezieht und deshalb - was z.B. von Jürgen Link überhaupt nicht reflektiert wird - mit der Šklovskij-Brechtschen Verfremdung nicht ohne weiteres identisch ist. Dennoch hat

man - am deutlichsten Rolf Michaelis (16) - wiederholt auf die zentrale Bedeutung der Verfremdung und des neuen Sehens auch für Handkes Themen hingewiesen, und dies auch zu Recht. Was aber bei den Formalisten als Grundlage aller Kunst gilt, bei den Surrealisten als Aufstand gegen die erstarrte Formensprache der Kunst fungiert und bei Brecht als Mittel zur politischen Bewußtwerdung eingesetzt wird, geht bei Peter Handke aus einer tiefen Skepsis gegenüber allem Fertigen und auf einen Begriff Gebrachten hervor. Es handelt sich dabei um die Grundlage seines literarischen Selbstverständnisses, wie er es in seiner Bühnenpreisrede 1973 programmatisch erklärt:

Sowie beim Schreiben auch nur der Ansatz eines Begriffs auftaucht, weiche ich - wenn ich noch kann - aus in eine andere Richtung, in eine andere Landschaft, in der es noch keine Erleichterungen und Totalitätsansprüche durch Begriffe gibt. Und diese bieten sich ja bei jeder Schreibbewegung als das erste Schlechte an; wenn man müde ist, läßt man sie stehen; sie sind das scheinbar Schwierige, das einfach zu machen ist.(17)

Leibhaftig tritt diese extrem rationale und durchkalkulierte Vorstellung der Dinge in den Wohnsilos, den Ausgeburten der modernen Architektur, als die "offenen Geheimnisse der Technokratie", in Erscheinung. Bei der Beobachtung von Bewohnern des Märkischen Viertels in Berlin fällt Handke z.B. auf, daß sich alles wie nach einem vorgeschriebenen und hundertmal durchexerzierten Muster abspielt: "Alles war inszeniert... Wie konnten die Leute in dieser Umgebung auch spontan sein?"(18)

In dieser Kontrastierung von fertigem System und spontanem Verhalten läßt sich die für Handkes Weltbild fundamentale Opposition [überliefert] vs [spontan] oder [Zwang] vs [Freiheit] erkennen. Hier sind nun zwei kritische Überlegungen angebracht: Erstens ist allein von der psychologischen Motivation hinter dem angeblich gefundenen objet trouvé her bekannt, daß es sich dabei keineswegs um eine absolute Freiheit handelt, wie oft naiverweise angenommen wird, eher im Gegenteil: "Die Art eines Zufalls ist zumindest weitgehend durch Erlebnisbereitschaft und Assoziationstendenz bestimmt", was im Endeffekt bedeutet: "Nichts ist Zufall - alles ist Zu-Fall, d.h. Zufall ist unbewußte Wahl." (19) Gleichfalls vorbestimmt - überliefert! - und verwurzelt in einem durch die Sozialisation geprägten Bewußtsein ist der Begriff der Spontaneität und jeder noch so spontane Auftritt: nichts ist spontan. Zweitens ist die Sehnsucht nach spontanem Verhalten genau besehen (in den meisten Fällen) eine Flucht aus der bestehenden gesellschaftlichen Realität. Am deutlichsten zeigt sich dies an der Thematisierung der Sprache, die einen großen Teil der Literatur des 20. Jahrhunderts charakterisiert; das Sprachthema ist aber im Grunde, wie der Grundgedanke der Surrealisten, nichts anderes als anarchische Rebellion, wie Rainer Nägele in bezug auf Handke und die Autoren der Grazer Gruppe richtig feststellt:

So ist die Welt des Romans hier einerseits eine Welt aus Sprache und zeigt die Welt als etwas, das nur in der Sprache für uns existiert, gleichzeitig aber geht der ganze aggressive Impetus dieser Autoren aus

einer Sehnsucht hervor, die Sprache zu transzendieren und eine unvermittelte Erfahrung zu finden. Damit lösen sich alle konkreten gesellschaftlichen Probleme - die durchaus, dahinter können wir nicht mehr zurück, sprachlich konstituiert sind - auf in einen ontologisch-epistemologischen Anarchismus, der den kleinbürgerlichen Anarchismus auf einer reflektierten Stufe insofern fortführt, als er sich als Objekt universaler anonymer Herrschaftsverhältnisse findet, gegen die er ohnmächtig und doch heimlich lustvoll rebelliert.(20)

Wenn also bei Handke tiefer Abscheu vor zweckgerichtetem, logisch-rationalem Denken besteht, dann muß damit der logische Unterbau der Sprache in Mitleidenschaft gezogen werden. So entsteht eine eigentümliche, angeblich spontan entstandene, aber im Ich-Erlebnis begründete Sprachlogik. Besonders deutlich wird dies, wo ein innerer Monolog wiedergegeben wird, etwa wenn der Erzähler sich einen Tarzanfilm ansieht und sich dann über Unterhaltungsformen (Filme, Comics, Stummfilme), an denen er keine Freude hat, Gedanken macht: "Obwohl mich der Film sonst langweilte, ging ich nicht weg. Es macht mir auch keinen Spaß mehr, Comics anzuschauen, dachte ich [...]"(S.37). Das auch suggeriert eine Verknüpfung bzw. Ähnlichkeit zweier Tatbestände, die sich jedoch, vom logischen Standpunkt aus gesehen, nicht ganz decken, handelt es sich doch in dem einen Satz um einen besonderen Film an einem besonderen Zeitpunkt, während im anderen von einer Gattung im allgemeinen zu einer allgemeinen Zeit die Rede ist. Richtig wäre also der zweite Satz nur im Zusammenhang mit einer allgemeinen Aussage, etwa: "Ich sehe mir solche (Abenteuer-)Filme neuerdings nicht gerne an." Das Ende dieses Gedankenablaufs stellt nach dem oben

herausgearbeiteten Muster Namen von Schauspielern und Beispiele von ihrem Auftreten nebeneinander; die Sätze lösen sich streckenweise nicht nur in parataktische Kettengebilde, sondern sogar in asyndetische Additionen von Satzresten (Hauptsatz ohne Prädikat) auf:

Auch die komischen Stummfilme möchte ich nicht mehr sehen, dachte ich. Mit ihrem Lob der Ungeschicklichkeit konnten sie mir jetzt nicht mehr schmeicheln. Die Helden, die keine Straße hinuntergehen konnten, ohne daß ihnen der Hut vom Kopf vor eine Straßenwalze geweht wurde, und sich zu keiner Frau beugten, ohne ihr dabei Kaffee über den Rock zu gießen, erschienen mir immer mehr als Vorbilder für ein nur kindlich beharrendes, unmenschliches Leben: atemlose, in sich selber zappelnde, entstellte und ihre Umgebung entstellende Gestalten, die zu allem, Dingen und Leuten, nur aufschauen wollten. Die höhnische Schadenfreude Chaplins; andererseits die Art, wie er sich an sich selber schmiegte und sich bemutterte; die Gewohnheit Harry Langdons, sich immerfort einzurollen und anzuklammern. Nur Buster Keaton suchte eifrig nach einem Ausweg, mit seinem aufmerksamen, verbissenen Gesicht, obwohl er nie wissen würde, wie ihm geschah. Sein Gesicht schaute ich noch gern an, und es war auch schön, als in einem Film einmal Marilyn Monroe mit gerunzelter Stirn hilflos grinste und dabei wie Stan Laurel dreinblickte. (S.38; Hervorhebung im Original)

Was die verschiedenen Einzelheiten verbindet, ist allein der Umstand, daß es sich um lauter Filmschauspieler handelt, zu denen überdies der Ich-Erzähler in einer bejahenden oder ablehnenden Beziehung steht. Die Konjunktionen und adverbialen Pronomina (andererseits, nur, obwohl, auch) haben zwar noch eine verknüpfende Funktion, deren Bedeutung aber nicht eindeutig festzustellen ist. Geradezu verwirrend erscheint der letzte Satz, weil hier wieder Allgemeines ("Sein Gesicht schaute ich noch [d.h. immer wieder; gelegentlich wieder] gerne an") mit Besonderem verbunden ("in einem Film einmal") und dabei der

Eindruck erweckt wird, als handle es sich um Zusammenhängendes ("und es war auch schön"), wobei in dieser Formulierung das Gesicht Buster Keatons mit der hilflos gerunzelten Stirn Marilyn Monroes so gut wie gar nichts zu tun hat. Es handelt sich eben um den spontanen Fluß der Gedanken in einer freien Assoziationskette, die in diesem Fall die Satzlogik nicht nur verfremdet, sondern sogar gegen die Regeln der Sprache verstößt.

Unlogisch wirkt auch die Begründung, mit der der Erzähler etwas später dem Mädchen in Blue Jeans auf der Straße nachgeht: "Ich wurde auf einmal sehr erregt, weil ich wußte, daß ich sie ansprechen würde"(S.39). Bestenfalls geht es hier um eine Art autosuggestiver Erotik, da eben nicht das reizende oder attraktive Mädchen, sondern das Wissen um das eigene Verhalten den Ausschlag gibt. Sicher fühlt er sich unbeschwingt und gelöst vom eigenen Rollenverhalten in der Situation, in der man zwanglos und frei von aller Konvention aufeinander eingehen kann, einer Situation, die wohl durch das konventionell-unkonventionelle Aussehen der jungen Frau ("sie trug Blue Jeans, die aber [...] gar nicht wie Blue Jeans aussahen"(S.38/39)), ausgelöst wird. Die Logik steht hier wieder im Dienst der ichzentrierten Erfahrung; die Darstellung nähert sich somit der im Surrealismus angestrebten "Identität des Welterlebnisses mit dem Selbsterlebnis"(21). Oft wird in diesem Sinn die kausale Verknüpfung ausgespart, aber doch eine Beziehung zweier Umstände impliziert, so daß der Leser zu einer

Rekonstruktion der ("eigentlichen"?) Bedeutung gezwungen wird, wie beispielsweise aus der Motivierung des Österreichers, wenn ihm unerwartet eine Theaterkarte angeboten wird, erhellt: Er gibt bei genauem Hinsehen gar keinen Grund an, warum er die Karte annimmt, sondern läßt sich in einem Relativsatz, der nicht begründend oder erklärend, wie man erwartet hätte, sondern assoziativ mit dem Kontext verknüpft ist, über die Schauspielerin aus:

Als ich den Gehsteig entlangging und ein Taxi dorthin [zum Restaurant] suchte, bot mir jemand eine Theaterkarte für ein Musical an. Ich wollte weitergehen; dann fiel mir ein, daß Lauren Bacall darin mitspielte, die sich vor Jahrzehnten als eine starke junge Frau in dem Film "Haben und Nicht-Haben" von Howard Hawks in einer Hafenspelunke über die Schulter des Klavierspielers gebeugt und dann, ans Klavier gelehnt, tief und heiser ein Lied gesungen hatte. Ich gab dem Mann zwanzig Dollar und lief mit der Karte in der Hand zum Theater.(S.43)

Aus dem anschließenden freien Gedankengang des Erzählers im Theater wird erkenntlich, wie willkürliche Assoziation ungleicher Elemente höchstens zu einer Parallelisierung dieser Elemente (als dies geschah, geschah auch das, bzw.: dies geschah und das geschah), nicht jedoch zu einer kausalen Bezogenheit (etwa unter Anwendung der Konjunktionen weil, denn, obwohl, aber) führt. Die Technik erinnert an das im 17. Jahrhundert beliebte conchetto, das mit jener von T.S. Eliot treffend formulierten "far-fetched association of the dissimilar"(22) demonstrieren wollte, daß alles eins sei. Bei Handke geht die Assoziation von den Beobachtungen des Ich aus, so daß dadurch, im Gegensatz zum barocken Gedankenspiel, der Zusammenhang der Dinge eher in Frage gestellt wird; der Grund dafür ist, daß dieses Ich

keinerlei Anspruch auf Wissen über irgendetwas erhebt, was außerhalb seiner selbst situiert ist. Das hat zur Folge, daß die Inhalte der Objektwelt auf befremdende und ungewöhnliche Weise auf das Bewußtsein des Ich einwirken: wollte man in einem früheren Zeitalter das Ich transzendieren, um herauszubekommen, "was die Welt im Innersten zusammenhält", so ist die Wirkung hier umgekehrt - die Außenwelt wird transzendiert, indem man sie auf das Ich projiziert. In diesem Prozeß bleibt dann freilich oft die Sprachlogik auf der Strecke:

Vor dem Theater fuhr ein Polizeiauto durch diese Gedanken, mit einer jaulenden Sirene, die das Orchester fast unhörbar machte. Aber als ich dann von einer Balkonbrüstung sehr langsam ein Blatt aus einem Programmheft herunterschaukeln sah, machte mich das Papier, wie es sich auf und ab bewegte, auf einmal ganz sicher, daß Judith gerade im Moment irgendwo unbekümmert essend und mit erhobenem kleinen Finger schon wieder etwas bestellend in einem Lokal saß und auch so sehr bei der Sache war, daß sie an gar nichts anderes denken konnte. (S.45)

Vor allem satzverknüpfende Wörter, wie Konjunktionen und Deiktika werden durch den "freien" Gedankenfluß der erlebten Rede in Mitleidenschaft gezogen, so z.B. wenn ein Personalpronomen auf mehr als eine Person angewandt wird:

Und wie jetzt die Rivalin auf der Bühne den Martini rundherum von der Oliveleckte und die Olive dann in den Mund schob! Es konnte ihr einfach nichts passiert sein. Es war unvorstellbar, daß sie es sich jetzt nicht irgendwo gutgehen ließ. Von meinem Geld! Ich wurde hungrig und fuhr schon in der Pause zu dem Restaurant am Central Park. (ebd.; Hervorhebung von mir)

Auch die Korrelative, deren Funktion es ist, Relationen sichtbar zu machen, werden auf diese Art verfremdet: "Der Raum war fast leer und so groß, daß ich, während der Sirenton von ganz weit her abklang, immer müder

wurde"(S.46; Hervorhebung von mir) (Warum wird er also müde? - Die Rückfrage ist augenscheinlich unzulässig).

An einer anderen Stelle führt das Lesen der Bibel im Hotelzimmer zu einem vergleichbaren non sequitur:

Ich las in der Quäkerbibel, die auf dem Nachttisch lag. Ohne daß ich die Stelle mit Judith und Holofernes suchte, fiel mir doch sofort die Geschichte ein, in der sie ihm im Schlaf den Kopf abhackte. "Mir ist sie immer nur auf die Füße getreten", sagte ich, "oder sie ist darüber gestolpert."(S.26; Hervorhebung von mir)

Hier geht analog zum Prinzip des conchetto die Assoziation vom Namen Judith aus und führt wegen des zweideutigen oder zumindest irreführenden Personalpronomens sie zu einer eigentümlichen Identifizierung von literarischer (=biblischer) Geschichte und eigener Wirklichkeit. Die Künstlichkeit dieses "freien" Assoziationsspiels wird durch die (intendierte?) Komik, die die Vermischung von hoher Tragödie und kalauerhafter Banalität (den Kopf abhacken/auf die Füße treten) hervorruft, gut illustriert. Auch hier wird die satzlogische Erwartung: "Ohne daß ich die Stelle mit Judith und Holofernes suchte, fand ich sie dennoch..." o.ä. verfremdet; auch dieser Satz sperrt sich gegen naheliegende logische Rückfragen die auf Gründe, Zusammenhänge oder einfach Motivation aus sind: Warum fiel ihm die Geschichte mit Judith und Holofernes ein? Warum/was las er in der Bibel?

An den "Nahtstellen", d.h. Übergängen der Handlungssequenzen lassen sich die Konsequenzen des parataktisch-asyndetischen Grundmusters von Satz und Absatz deutlich erkennen. Die "Lösung" des Konflikts zwischen den

Ehepartnern stellt sich so als eine Addition von konstatierenden nebengeordneten Hauptsätzen heraus, aufgelöst in Aussagesätzen, so daß beim Abschluß des erwarteten Höhepunkts der Handlung, der in der Handke-Literatur immerhin und wiederholt als "showdown" hochgespielt wird, ist, um Brecht zu paraphrasieren, der Vorhang zu und alle Fragen offen:

Wir standen nebeneinander, traten von einem Fuß auf den andern, ratlos und mißmutig. Ich warf den Revolver ins Meer, er fiel auf eine Klippe, ein Schuß löste sich, es zischte im Wasser, Judith drückte sich mit der Faust die Lippen an die Zähne. Wir gingen auf und ab; wenn der eine sich bewegte, blieb der andere stehen. Es wurde Nacht, und ein hellbeleuchteter Autobus schwenkte herein; es war ein Greyhound-Bus, nur wenige Leute darin, Kissen in den Nacken. Der Fahrer winkte uns. Ich fragte, wohin er fuhr, und er sagte: "Nach Süden." Wir stiegen ein, und schon am nächsten Morgen waren wir in Kalifornien. (S.185/186)

Dieser disjunktive Sprachstil ist übrigens der von Roman Jakobson beschriebenen Sprechweise der Similaritätsstörung - der Unfähigkeit, zwei Symbole für dasselbe Ding zu verwenden, d.h. Zusammenhänge und Ähnlichkeiten als solche zu erkennen und sprachlich zum Ausdruck zu bringen - sehr ähnlich. (Siehe dazu Kapitel 6.3 der vorliegenden Arbeit).

4.2 Verweisung

Eine Untersuchung der Textphorik, oder der Verweisung im Text, macht die Eigenart der modernen Literatur besonders deutlich. Das zunächst Verblüffende und ~~Pr~~adoxes an dieser Literatur ist der Umstand, daß der Text, der doch als wichtiges Glied in der kommunikativen Kette, ja als Medium

der Kommunikation zwischen Autor und Leser fungiert, das Zustandekommen der Kommunikation eher zu hemmen scheint. Wir haben bereits gesehen, wie zumal der hermeneutische Kode aus diesem Grund im modernen Text nicht mehr richtig funktioniert, da der Diskurs auf eine klare und eindeutige Beantwortung der Fragen verzichtet. Im Zusammenhang mit den Verweisformen (23) wird ersichtlich, daß auch diese entscheidende Voraussetzung für das Zustandekommen von Kommunikation, n.l. die Mitteilung der richtigen Vor-Information nicht ganz erfüllt wird. So ist also der moderne Text in Roland Barthes' Formulierung nicht les- sondern schreibbar, da der Leser an der Konstituierung von Sinn beteiligt sein muß. Was die Handhabung der Verweisformen betrifft, erinnert Handkes Kurzer Brief an die Art, in der Kleinkinder über ihre Welt sprechen: es werden Kenntnisse vorausgesetzt, über die der Rezipient nicht verfügen kann; anders gesagt: es werden dem Rezipienten für das richtige Verstehen der Nachricht wesentliche Informationen vorenthalten. Das läuft auf einen Verstoß gegen die texttheoretische Grundregel hinaus, die besagt, daß "eine adäquate Interpretation einer in einem Diskurs vorkommenden Äußerung [...] die Kenntnis des vorausgehenden Kontexts" erfordert.(24)

Funktion der Verweisformen ist es, bei mehrfacher Nennung bzw. Verweisung auf einen Teil einer Äußerung durch die Relation zum Bezugselement (d.i. der ersten Nennung) Mißverständnissen entgegenzutreten. Im Fall möglicher Ambiguitäten entscheidet der Rezipient

aufgrund seiner Kode-Kenntnisse und aufgrund seines Wirklichkeitsmodells [...], d.h. letztlich aufgrund einer Hypothesenbildung über Anschließbarkeiten, bzw. semantischen Kongruenzen oder Inkongruenzen,

zwischen Verweisform und Bezugselement, welche Glieder miteinander in Verbindung zu bringen sind.(25) Bei einer Mitteilung, in der bereits über das Bezugselement keine Klarheit herrscht, ist der Rezipient in besonderer Weise auf seine Kode-Kenntnisse wie auf sein Wirklichkeitsmodell angewiesen, da ein adäquates Verständnis der Nachricht durch die sprachlichen Mittel allein nicht zustandekommt und daher zusätzliche Hypothesenbildung und Rekonstruktion erforderlich macht. Dies sei an einigen Beispielen erörtert.

Der zweite Absatz des ersten Teils (S.9/10) führt als extremstes Beispiel direkt in diese Art subjektiven Sprechens ein:

[1] So weit ich mich zurückerinnern kann, bin ich wie geboren für Entsetzen und Erschrecken gewesen. [2] Holzscheite lagen weit verstreut, still von der Sonne beschienen, draußen im Hof, nachdem ich vor den amerikanischen Bombern ins Haus getragen worden war. [3] Blutstropfen leuchteten an den seitlichen Haustorstufen, wo an den Wochenenden die Hasen geschlachtet wurden. [4] In einer Dämmerung, um so fürchterlicher, als sie noch immer nicht Nacht war, stolperte ich mit lächerlich baumelnden Armen den schon in sich zusammengesunkenen Wald entlang, aus dem nur die Flechten an den vordersten Baumstämmen noch herausschimmerten, rief ab und zu etwas, indem ich stehenblieb, kläglich leise vor Scham, und brüllte schließlich aus der tiefsten Seele, als ich mich vor Entsetzen schon nicht mehr schämen konnte, in den Wald hinein nach jemandem, den ich liebte und der am Morgen in den Wald gegangen und noch nicht herausgekommen war, und wieder lagen weit verstreut im Hof, auch an den Hausmauern haftend, im Sonnenschein die flaumigen Federn geflüchteter Hühner herum.

An diesem Absatz läßt sich Handkes eigentümlicher

Sprachstil besonders gut illustrieren. Das Subjektiv-Impressionistische ist schon an der Selbständigkeit der Sätze (Autosemantie) ablesbar; auch der verschachtelte Satz [4] wird nur durch nebenordnende Konjunktionen zusammengehalten und weist keine explizite Kausalität auf. Bei genauerem Lesen stellt sich heraus, daß die ungewöhnliche, wenn nicht befremdende Wirkung dieser Sätze hauptsächlich aus der unerhörten Beschreibung der Umwelt hervorgeht, einer Beschreibung, die deshalb so verwirrt, weil sie semantisch unvollständig ist. In Satz [2] ist z.B. die Beziehung der Holzscheite zu sowohl dem ich als auch den amerikanischen Bombern trotz der eine temporale Relation nahelegenden Konjunktion nachdem völlig unklar. Noch rätselhafter erscheint die Aussage in Satz [3], und zwar aus dem gleichen Grund: subjektive Wahrnehmungen werden nämlich in beiden Fällen als objektive Aussage wiedergegeben. Holzscheite wie Blutstropfen dürfen demnach als von dem im Zustand des "Entsetzens und Erschreckens" sich befindenden Ich beobachtete Gegenstände verstanden werden, die das Ich mit diesem Zustand assoziiert. Dieses Muster wiederholt sich in Satz [4], hervorgehoben durch die wörtliche Wiederholung: wieder lagen weit verstreut im Hof. Allein die Rekonstruktion durch Koppelung an die Empfindungen des in Satz [2] und [3] und im zweiten Teil von Satz [4] ausgeklammerten Ich macht diese Sätze verständlich, etwa nach der Art: "Holzscheite, die, weit verstreut, draußen im Hof lagen, fielen mir in meinem Angstzustand auf, nachdem..."

Was die Verweisung in diesem Absatz anbelangt, so fällt die hohe Frequenz an Verweisformen bei einer geringen Anzahl von Bezugselementen auf, z.B.: draußen, im Hof, den amerikanischen Bombern, ins Haus, den...Haustorstufen, den Wochenenden, die Hasen, den...Wald. Zugleich wird bei einer recht genauen Handhabung der Lokalangaben (Hof, Haus, Haustorstufen, Wald) auf eine Angabe der Zeit gänzlich verzichtet, was einen eigentümlich "schwebenden" Eindruck hervorruft und den Schreckenszustand trotz des "epischen" Präteritums präsent macht. Angaben wie: "als ich ein kleines Kind war", "damals im Krieg", "eines Nachts" o.ä. hätten die Begebenheiten in ihrer zeitlichen Einmaligkeit fixiert und sie dadurch historisch werden lassen. Auch in dieser Hinsicht nähert sich der Text dem kindlichen Sprechen, das auch keinen ausgeprägten historischen Sinn kennt. Auf semantischer Ebene steht der Absatz im Zeichen des dominanten Merkmals [subjektive Gefühle], das allerdings nur in Satz [4] explizit zu Tage tritt.

In zweifacher Hinsicht gelingt es Handke also, den kindlichen Blick in diesem Absatz zu vermitteln: einmal auf semantischer Ebene - in den Gefühlen von Angst und Verlassensein, und zum anderen auf der diskursiven Ebene - in der Unfähigkeit bzw. in der Weigerung, einen kohärenten Text zu konstruieren. Dennoch enthält dieser Textauszug ausreichende Referenzanweisungen, Hinweise für den Leser, die ein adäquates Verstehen des Textes ermöglichen. So dient Satz [1] als Einführung, ohne die der Rest nicht verständlich wäre. Der Rest bezieht sich auf die frühe

Kindheit (getragen worden war) auf dem Lande (Hof, Hasen geschlachtet, Federn geflüchteter Hühner) zur Zeit des (zweiten Welt-) Krieges (amerikanischen Bombern.) - So weit die im Text enthaltenen Informationen und Anweisungen. Wie sich jedoch der Absatz als ganzer in den größeren Kontext des vorangehenden und nachstehenden Textes fügt, muß rätselhaft bleiben, da er keine Verweisformen, weder anaphorischer noch kataphorischer Art, und keine Konnexionsanweisungen enthält, die auf einen Zusammenhang schließen lassen könnten (26) - abgesehen von dem Ich, das hier wie dort erscheint. Erst auf dem komplexen Weg der Isotopiebildung zeigt sich im Laufe des Romans die Bedeutung der hier angeschnittenen Themen, die mit den Kindheitserfahrungen auf vielschichtige Weise verknüpft sind. Aus diesen Überlegungen erhellt, daß sich die Verweisung nicht auf die Wiederaufnahme sprachlicher Elemente durch die Verweisformen beschränken kann, sondern das ganze Feld der Information, die der Diskurs dem Rezipienten bietet, bzw. vorenthält, umfaßt. Dies sei anhand der Figuren und der Handlung kurz überprüft.

Problematisch ist das erzählende Ich, nicht zuletzt, da es nicht nur Vermittler sondern, wie sich später (s.u. Kapitel 5) zeigen wird, auch und vor allem Thema der Erzählung ist. Wie Karl Bühler 1934 bereits feststellt, gehört das Wort ich grundsätzlich zu den Deiktika (27) und erfordert daher wie die Wörter hier, gestern, dieser usw. zusätzliche Information, damit der Rezipient über die Perspektive des Senders orientiert sein kann. Über die

Beschaffenheit und Identität des Ich in Handkes Kurzem Brief wird der Leser aber, wenn überhaupt, dann nur nebenbei aufgeklärt (28), z.B. über seine Herkunft:

Im Sitzen streifte ich den Mantel ab und blätterte die Reiseschecks durch, die ich noch in Österreich, weil man viel von Raubüberfällen sprach, gegen Bargeld eingetauscht hatte. (S.14/15; Hervorhebung von mir)

Daß der Amerikafahrer Schriftsteller ist, wird zunächst nur angedeutet, etwa durch den Hinweis auf das Beschreiben, was sich bei der ersten Nennung aber nur auf mündliche Äußerungen bezieht:

Ich fühlte mich wie früher, als ich eine Zeitlang, wenn ich jemandem beschrieb, was ich gerade getan hatte, zwanghaft keine Einzeltätigkeit [...] auslassen konnte (S.34);

auch die später erwähnten "Beschreibungen" sind nicht eindeutig als literarische Texte zu verstehen (S.65). Wenn dann später, nach der Aufführung von Don Carlos in St. Louis, der Dramturg, ein Freund, "mit dem ich früher gern geredet hatte" (S.145), den Erzähler fragt, ob er inzwischen an seinem Stück weitergeschrieben hätte (S.150), dann hat die Frage als ganze die gleiche Funktion wie die Verweisform in der Relation Verweisung, d.i. sie verweist auf etwas vorher bereits Genanntes (das Bezugselement) zurück, so daß fast alle Elemente dieser Frage sich auf Gegebenheiten beziehen, die dem Leser völlig unbekannt sind, nämlich: inzwischen, sein Stück, sein Stück, weitergeschrieben, weitergeschrieben. Die naheliegende Vermutung, es handle sich um eine Selbstdarstellung des Schriftstellers Peter Handke, für den die gesamten hier angeführten Informationen (auch die Kindheit auf dem Lande,

die Erziehung an der Klosterschule, die Reise nach Amerika u.a.) bekanntlich zutreffen, ist nicht nur deshalb irreführend, weil es hier um einen fiktionalen Text geht, sondern weil dieses Phänomen Teil der Erzählstrategie des Textes ausmacht. Ähnlich verhält es sich nämlich mit der Ehefrau Judith. Wenn der Erzähler den "kurzen Brief" empfängt, wird der Inhalt, aber nicht der Absender angegeben (S.9). Allein im Zimmer, sieht er den Briefumschlag genauer an und überlegt sich dann: "Woher hat sie das Geld für die Reise?"(S.13), woraus der Leser schließen kann, daß der Absender eine Frau ist, deren Name aber erst eine Seite später genannt wird (mit der zusätzlichen Information "[...] ich bin der Ehemann"(S.14)). Wie im Fall der beruflichen Tätigkeit des Erzählers wird auch die Tatsache, daß Judith Schauspielerin ist, ganz nebenbei erwähnt: er sitzt im Theater, und beim Zuschauen der Lauren Bacall denkt er an Judith, deren Bewegungen er mit denen der Bacall vergleicht und die er dann völlig unvermittelt im Zusammenhang mit dem Theater erwähnt, so daß man fast meinen könnte, nicht von ihr, sondern von der Bacall sei die Rede:

[...] ihre alltäglichen Bewegungen setzten sich aus den vielen kleinen Posen zusammen, die hier Lauren Bacalls Körper wie eine Maschine ausführte. [...] Auf der Bühne dann war sie verwandelt [...] (S.44).

Daß sie tatsächlich Schauspielerin ist, wird im gleichen Gespräch mit dem Dramaturgen bestätigt.(S.149/150)

Deutlich wird die Erzählstrategie im Zusammenhang mit der Motivation für Handlungen, die oben bereits unter dem Gesichtspunkt des proäretischen Kodes besprochen worden

ist. Mit welcher Absicht verläßt der Reisende z.B. das Hotel in New York? Weil er vermutlich eine Zeitung kaufen will, wie der Leser seiner Frage an die Telefonistin, "wo es in der Nähe Zeitungen aus dem ganzen Land gäbe"(S. 33), entnehmen kann. Er kauft auch wirklich Zeitungen, geht dann scheinbar ziellos durch einige Straßen, erreicht dann aber das Hotel Delmonico. Der nächste Satz: "Der Portier hielt den Fotoapparat schon bereit"(S.35) weist auf den Anruf zurück, in dem die Kamera genannt wird:

Dann rief ich das Hotel Delmonico an und fragte, ob meine Frau inzwischen den Fotoapparat geholt hätte; man bedauerte. Ich sagte, daß ich in einer Stunde selber hinkommen würde.(S.31)

- woraus zu schließen ist, daß das Abholen des Fotoapparats die ursprüngliche Absicht gewesen sein muß. Ein weiteres Beispiel: nirgends erfährt der Leser den Grund, weshalb der Reisende seinen Bruder besucht. Zur Mutter sagt er am Telefon lediglich: "'Ich muß hin'"(S.170). Er findet die Baracke seines Bruders, die jedoch leer ist. Am nächsten Tag beobachtet er den Bruder, wo er arbeitet, sich dann entfernt und die Notdurft verrichtet. Der Erzähler sieht ihm zu und fährt wieder zurück, ohne selber gesehen zu werden: "Als wäre ich nur hergekommen, um das zu sehen, drehte ich um und lief, bis ich wieder beim Motel war."(S.179)

Zusammenfassend ließe sich also sagen, daß Handke im Kurzen Brief die Erwartungen, die der Leser erfahrungsmäßig an eine Kommunikationssituation stellt, dadurch verfremdet, daß er für ein adäquates Verstehen der Mitteilung wichtige oder gar notwendige Informationen auf ungewöhnliche,

befremdende Art handhabt, sie entweder so verschlüsselt oder auf weite Strecken über den Text verstreut, daß sie nur durch die aktive Teilnahme des Lesers rekonstruiert werden können oder aber indem er sie ganz und gar verschweigt. Aus all dem wird wieder bestätigt, daß Fragen nach kausalen Zusammenhängen und "richtiger" Information, die auf ein stimmiges Ganzes hinauswollen - Fragen also, die dem Kode des realistischen, "lesbaren" Diskurses durchaus angebracht sind, für den modernen Text völlig verfehlt sind.

4.3 Bild und Vergleich: der symbolische Kode

Die Symbolforschung ist seit langem revisionsbedürftig, ist sie doch ideologischen Anschauungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts verpflichtet, die zumal mit der Ablösung eines kohärenten und verbindlichen religiösen Weltbildes durch die säkularisierte Kultur des Bürgertums eng zusammenhängen:

Die endgültige Lösung der Dichtung aus den religiösen Bindungen bedeutete zugleich die Aufgabe eines Systems von Gedanken, Gestalten und Fabeln, auf das die Dichtung früherer Zeiten in ihren Metaphern, Sinnbildern und Allegorien hatte verweisen können.(29)

Ausgangspunkt der Symboldefinition sind nach wie vor an erster Stelle Äußerungen Goethes, die einer exakten Erfassung des Begriffs eher im Wege stehen, wie z.B.:

Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- Augenblickliche

Offenbarung des Unerforschlichen.(30)

Diese mystifizierend-metaphysische Anschauung beherrscht die Germanistik auf erstaunlich lange Zeit und findet sich beispielsweise in direkter Anlehnung fast wörtlich wieder in Wilperts Sachwörterbuch der Literatur, das sich schließlich als "kurze und zuverlässige Einführung in die Begriffssprache der Literaturwissenschaft"(31) versteht:

In der Dichtung [ist das Symbol] e. sinnlich gegebenes und faßbares, bildkräftiges Zeichen, das über sich selbst als Offenbarung veranschaulichend und verdeutlichend auf e. höheren, abstrakten Bereich verweist [...](32).

Es ist das Verdienst der auf strukturalistischer Basis fundierten neueren Literaturwissenschaft, die Vorstellung von der Unfaßlichkeit und Unaussprechbarkeit des Symbols als ideologisch gefärbten Mythos entlarvt und die Grundlagen einer wissenschaftlich exakten und verifizierbaren Beschreibung des Symbols gelegt zu haben. Im deutschen Sprachraum hat sich vor allem Jürgen Link mit seinen eingehenden Untersuchungen zur Struktur des Symbols hervorgetan (33); seine Ausführungen sollen als Ausgangspunkt folgender Überlegungen dienen. Link geht von der prinzipiell binären Struktur des Symbols aus, die er mit Begriffen aus der traditionellen Emblemik kennzeichnet: so versteht er unter Symbol die semantische Vereinigung zweier komplexer Signifikate, der Pictura und der Subscriptio (34). Dieses Schema ist der von Saussure beschriebenen Struktur des Zeichens analog: die Pictura entspräche als Gegebenes dem Signifikant, die Subscriptio als Be-Deutung dem Signifikat (35). Entscheidend ist, daß

für die Konstituierung des Symbols die Beteiligung des Lesers erforderlich ist. Der Leser muß also in dieser Hinsicht über eine Eigenschaft verfügen, die man in Anlehnung an die von Chomsky herausgearbeitete linguistische Kompetenz als symbolische Kompetenz bezeichnen kann: das würde soviel bedeuten wie die Fähigkeit, den symbolischen Kode zu beherrschen, eine Pictura nicht nur als Bild für sich, sondern zugleich, aufgrund der im Text enthaltenen Information (=Subscriptio), auch als Signifikant eines übergeordneten Zeichens/Symbols zu erkennen.

In der allmählichen Wandlung des Symbols über die drei von Link identifizierten Stadien "Emblem", "Goethe-Symbol" und "Chiffre" werden der symbolischen Kompetenz des Lesers immer größere Ansprüche gestellt. So komplex, rätselhaft, ja geradezu unverständlich die neueren Spielarten des Symbols auch sein mögen, letztendlich sind sie noch als Elemente des symbolischen Kodes erkennbar. Ist das "Goethe-Symbol" im Zuge des Säkularisierungsprozesses des 18. Jahrhunderts entstanden - auch im Zusammenhang des neuen Demokratieverständnisses: der Leser als "Partner" -, so ist die Abneigung gegen explizite Symbolik in moderner Zeit aus der Ablehnung der Metaphysik zu erklären. Denn das Symbol, indem es die Wirklichkeit zu deuten versucht, will zum einen den Objektbereich transzendieren, indem es über ihn hinaus verweist und ist zum anderen bestrebt, der Welt einen Sinn zu verleihen. Gegen beide Bestrebungen wehrt sich ein bedeutender Teil der zeitgenössischen Literatur,

was konsequenterweise auf einen totalen Verzicht auf den symbolischen Kode hinausläuft - dafür ist das Programm des französischen nouveau roman sicher das beste Beispiel. Was bei dieser radikalen Position leicht übersehen wird, ist erstens, daß Sprache als Instrument der menschlichen Verständigung bereits ein System von Zeichen ist, das als solches die Wirklichkeit deutet und wertet, und zweitens, daß der literarische Diskurs aus einer Tradition hervorgegangen ist, mit der das symbolische Sprechen aufs engste verknüpft ist. Die *Pictura* ist demzufolge bei der Konstituierung des Symbols zwar das Gegebene, aber ihre Wahl geschieht nicht als beliebiger - oder "spontaner!" - Einfall, sondern als Ergebnis der symbolischen Kompetenz des Autors, ist also von vornherein nur innerhalb des symbolischen Kodes vorstellbar. (Wenn z.B. Robbe-Grillet ein Haus erwähnt, dann steht das Bild Haus, ob vom Verfasser intendiert oder nicht, von selbst in einer Tradition symbolischen Sprechens, das jenseits der jeweiligen Aktualisierung im Text angesiedelt ist). Vor diesem Hintergrund sind die Bilder in Handkes Kurzem Brief zu sehen.

Ein auffallendes Merkmal dieses Textes ist die hohe Frequenz an Bildern: Gegenstände, die der Ich-Erzähler wahrnimmt und beschreibt, häufiger aber nicht konkrete Dinge oder Menschen, sondern Abbildungen, die daher bereits ikonischen Charakter tragen:

Mir fiel ein, daß ich bis jetzt in Amerika, auf dem Hotelvorhang in Providence, auch in andern Hotels, nie Phantasiebilder gesehen hatte, immer nur Abbilder, die meisten davon aus der amerikanischen

Geschichte. (S.119)

Dabei scheint er ein besonderes Auge für die Produkte der technisierten Welt zu haben, die er selber als Zeichen versteht:

"Ich habe bemerkt, [sagt er zu Claire über Österreich] daß ich vorher schon so weit war zu glauben, es gäbe dort nicht die üblichen Zeichensysteme. Und doch sah ich, ohne Spaß, die gleichen Verkehrsschilder, die gleichen Flaschenformen, die gleichen Schraubengewinde wie anderswo. Ich war ernstlich verwundert, daß es Gaststätten, Warenhäuser, Asphaltstraßen gab. Alles stand frei zur Verfügung. Vielleicht bin ich deswegen so erstaunt, weil es mein Kindheitsland ist und ich als Kind nichts davon wahrnahm, und was ich wahrnahm, mir nicht zur Verfügung stand. Sogar die Natur, die mich immer nervös und mit mir unzufrieden machte, schaue ich allmählich mit anderen Augen an."(S.70)

Aus diesen Worten geht hervor, daß der Blick für die Umwelt, also buchstäblich das Wahrnehmen, von der Perspektive nicht zu trennen ist, die durch die Besitzverhältnisse determiniert ist. Das Kind ärmlicher Bauern, das immer für andere arbeiten muß, kann kein "romantisches Naturgefühl" entwickeln; was es sieht, gehört immer anderen (S.50). In den Stand des freien Schriftstellers getreten, der finanziell so selbständig ist, daß er mit seinem Geld "möglichst faul und selbstvergessen"(S.15) durch die Welt reisen kann, sieht der Erzähler die Welt jetzt anders, nämlich in dem Gefühl, daß was er wahrnimmt, ihm auch zur Verfügung stehe.

Die Beobachtungsmanie ließe sich also als optisches Besitzergreifen der Welt durch einen in der Klasse der

Besitzer Arrivierten erklären:

"Als ich zum ersten Mal hier war, wollte ich nur Bilder sehen", sagte ich: "Tankstellen, gelbe Taxis, Autokinos, Reklametafeln, Highways, den Greyhound-Autobus, ein BUS-STOP-Schild an der Landstraße, die Santa-Fé-Eisenbahn, die Wüste. [...] "(S.81)

Genau das sind die Bilder, die den Kurzen Brief dominieren und die der Amerikareisende allmählich fast wie das Kind Benedictine als Natur wahrnimmt:

Es war eigenartig, daß Benedictine die Natur fast nicht mehr wahrnahm, sondern die künstlichen Zeichen und Gegenstände der Zivilisation schon als Natur erlebte. Sie fragte viel eher nach Fernsehantennen, Zebrastreifen und Polizeisirenen als nach Wäldern und Gräsern und schien in der Umgebung von Signalen, Leuchtschriften und Ampeln lebhafter und zugleich doch ruhiger zu werden. So nahm sie es als naturgegeben, daß es Buchstaben und Zahlen gab, und betrachtete sie als selbstverständliche Dinge, ohne sie erst als Zeichen entziffern zu müssen. Dabei merkte ich, daß auch mir langweilig wurde, wenn ich eine Zeitlang in der Landschaft nur Natur vor mir hatte und nichts darin zu lesen entdeckte.(S.117)

Freilich geht die optische Besitznahme nicht über das bloße Beobachten der Dinge hinaus, was ihre Zeichenhaftigkeit umso stärker hervortreten läßt. So kommt dem Reisenden die Realität häufig als Erlebnis aus zweiter Hand, oder als déja vu vor, dem die abgebildete Vorstellung schon vorangegangen ist, die er im intertextuellen Nacherlebnis reproduziert:

Schon im Flugzeug hatte ich mir nicht mehr vorstellen können, auf irgendetwas hier neugierig zu sein. Alles, was man sich vorstellen konnte, hatte ich schon auf der Reise hierher in Abbildungen gesehen. Und jetzt am Flugplatzrand auf den ersten Blick die Agaven von dem Etikett der Tequilaflasche in Providence!(S.155/156)

Die meisten dieser Bilder sind Picturae, deren Bildlichkeit durch semantische Armut gekennzeichnet ist, so daß sie über

das Ikonische nicht hinausgeht, z.B.:

Je mehr wir uns New York näherten, desto mehr wurden die Reklameschriften durch Bilder ersetzt: riesige überschäumende Bierkrüge, eine leuchtturmgroße Ketchupflasche, ein naturgroßes Bild von einem Düsenflugzeug über den Wolken.(S.28)

Durch ihre semantischen Merkmale: [überdimensional]
 [kommerziell] [zweckorientiert] [fremdkulturell]
 konnotieren diese Bilder so etwas wie [amerikanische Zivilisation], was durch ihre Anordnung, sowie durch den Blick des Fremden aus dem Bus unterwegs nach New York bestätigt wird. Das bedeutet, daß der Diskurs weitgehend auf eine Interpretation der Wirklichkeit verzichtet, so daß die geringe semantische Wertigkeit der Bilder im umgekehrten Verhältnis zu ihrer hohen Frequenz steht.

Anders verhält es sich indessen bei einer Reihe von Bildern, die man als Pseudosymbole bezeichnen kann. Es handelt sich dabei um Bilder, die scheinbar unter Anwendung des symbolischen Kodes gedeutet werden können, wobei aber, ähnlich wie bei dem von Link beschriebenen Goethe-Symbol, die Subscriptio ausgelassen wird:

Damit wird die Ergänzung der Subscriptio zur (manchmal unerfüllbaren) Aufgabe des Lesers. Es werden Signale gesetzt, die die Ergänzung postulieren - gleichzeitig werden bewußt nicht genügend Informationen geliefert, als daß die Ergänzung zweifelsfrei geleistet werden könnte [...](36).

Im modernen Text sieht dies allerdings anders aus; es soll ja nicht, wie bei Goethe etwa, der tiefere Sinn der Welt durch ihre Verschlüsselung rätselhaft angedeutet, sondern vielmehr auf ihr sinnentleertes Hiersein aufmerksam gemacht werden. Wenn also Anspielungen auf den symbolischen Kode auftreten, dann geschieht dies entweder gegen die Intention

des Diskurses, oder aber mit der Absicht, den Kode zu verfremden, dem Leser zu zeigen, daß hinter der Fassade eben doch nichts zu finden ist.(37) In diesem Sinn enthält das erste Motto aus Moritz' Anton Reiser eine deutliche Anweisung an den Leser, wie Handkes Roman gelesen werden soll:

Und einst, da sie an einem warmen aber trüben Morgen vors Tor hinausgingen, sagte Iffland, dies wäre gutes Wetter, davonzugehen - und das Wetter schien auch so reisemäßig, der Himmel so dicht auf der Erde liegend, die Gegenstände umher so dunkel, gleichsam als sollte die Aufmerksamkeit nur auf die Straße, die man wandern wollte, hingehftet werden.(Hervorhebung von mir)

Aufgrund seiner Leseerfahrung und seiner symbolischen Kompetenz deutet der Leser also im Kontext enthaltene Anspielungen als Signale, die der Pictura die Subscriptio hinzufügen könnten, wie im Fall des Nachtvogels:

Auf der Rückfahrt nach Rock Hill sagte ich zu Claire: "Ich fühle mich wie in einem Halbschlaf: ich bin allmählich aufgewacht, und beim Aufwachen sind die Traumbilder immer langsamer geworden; dann sind sie stehengeblieben und haben sich in schöne, stille Halbschlafbilder verwandelt. Ich fühle keine Angst mehr wie im Traum, sondern lasse mich von den Bildern beruhigen." Als wir ausstiegen und an einer Laterne vorbeigingen, flog der Schatten eines großen Nachtvogels lautlos über die hellbeleuchtete Straße.(S.154/155)

Der kompetente Leser dürfte im Sinne des von Link herausgearbeiteten Isomorphie-Postulats (38) eine Übereinstimmung zwischen den Worten des Erzählers, die er als Subscriptio zu lesen versucht wäre, und dem Vogel, der als Pictura klar erkennbar ist, vermuten. Für diese Interpretation bietet der Text, wie es scheint, die Signale, zumal die Kontiguität von Beschreibung und Bild. Überdies scheinen zwischen dem Bild des Vogels und dem

Zustand des Ich auffallende Korrespondenzen vorhanden zu sein: Schatten und Halbschlaf, Nachtvogel und Traumbilder, Vorbeifliegen und allmähliches Aufwachen. Nach Link gilt aber für das Symbol folgende Grundregel:

[...] bestimmte syntagmatische Relationen (r_{syni}) bestehen zwischen den Elementen von $P(p_1, \dots, p_n)$ [der Pictura]. Dann bestehen die gleichen Relationen zwischen den entsprechenden Elementen von $S(s_1, \dots, s_n)$ [der Subscriptio], die hier als Abbilder der Elemente von P bezeichnet werden. Hierbei handelt es sich um die wesentlichen Bedingungen literarischer Symbole allgemein.(39)

Die syntagmatische Relation der Elemente der vorliegenden Pictura: Schatten und Straße findet aber in der "Subscriptio" keine klare Entsprechung. Sinnvoll erschiene der Schatten als Repräsentation der Angst oder der Traumbilder oder gar des Ich-Bewußtseins; in keinem dieser Fälle ginge jedoch das Symbol auf, da für die hellbeleuchtete Straße keine angemessene Korrespondenz in der "Subscriptio" zu finden ist. Das gleiche trifft für die Opposition Schatten vs hellbeleuchtet zu, da die Angst in keinem entsprechend klaren Gegensatz zu irgendeinem Element der Beschreibung steht.

Aus diesem Beispiel geht aber deutlich hervor, wie der Diskurs Pseudosymbole setzt, indem auf den symbolischen Kode angespielt und die "symbolische Erwartung" des Lesers angeregt wird, ohne daß dabei jedoch die Voraussetzungen des Kodes erfüllt werden. An unzähligen Beispielen läßt sich diese Verfremdungstechnik nachweisen, etwa am "Nachtfalter, der sich zwischen Fensterscheibe und Vorhang verfangen hatte"(S.178), der unmittelbar nach dem fehlgeschlagenen Säureattentat und den daraus

resultierenden Angstgefühlen des Reisenden genannt wird; oder an der Motte, die in einer Laterne mit zerbrochenem Glas flattert, bis sie verbrennt (S.96), oder an etlichen pseudosymbolischen Namen: Providence, Bel-Air, Phoenixville (das bezeichnenderweise direkt nach den Worten: "'Ich will nicht mehr allein sein', sagte ich", zum ersten Mal genannt wird (S.58), was so etwas wie eine Auferstehung oder einen Neuanfang nahelegen könnte). Bei den Ortsnamen handelt es sich übrigens nicht um erfundenes, sondern um authentisches, vorgefundenes Material, was eine etwaige Symbolik vielleicht zweifelhaft erscheinen lassen könnte - aber selbstverständlich keineswegs ausschließt! Abgesehen vom Anton Reiser-Zitat gibt es auch im Text selbst Stellen, wo der Diskurs zu der verfremdeten Bildgestaltung Stellung nimmt, am deutlichsten in bezug auf die Szene im Friedhof der Missionsstation San Xavier del Bac, wo die Bildelemente Friedhof, Grabmal, Abendglocken, weißbauchiger Vogel, Kirchtürme von symbolischem Potential so belastet sind, daß dem Betrachter das Syntagma aufdringlich vorkommt und er sich davon distanziert: "Das alles hatte ich schon einmal gesehen! Verstohlen schaute ich das Bild an, mit geneigtem Kopf, und lauschte dabei zugleich einer Erinnerung."(S.166) An anderer Stelle wird die Tür, an der Claire wie einladend lehnt, als Zeichen interpretiert, auf sie zuzugehen, zärtlich zu werden und bei ihr zu schlafen, wobei sich hinterher herausstellt, daß es sich bei dem Zeichen nur (!) um "die Tür eines großen amerikanischen Kühlschranks" gehandelt habe.(S.60)

Trotz dieser unverkennbaren Verfremdung des symbolischen Kodes weist der Text eine semantische Isotopie auf, die durch die Rekurrenz gewisser Bilder, die augenscheinlich dem symbolischen Kode zuzurechnen sind, zustande kommt. Diese Bilder sind als Symbole zwar nicht voll realisiert, können aber durch die intertextuelle Beziehung zur literarischen Tradition - als Topoi - als "Zitate" aus dem symbolischen Kode gelten. Zu ihnen gehören vornehmlich die Reise, der Sonnenuntergang bzw. die Dämmerung, der Blick aus dem Fenster, sowie etliche andere, weniger häufig erscheinende Bilder wie der Wald (S.9/10), das Würfelspiel (S.24/25), der Tanz (S.122/123) oder der Blick vom Hügel auf das weite Land (S.193-195). In diesem Sinn zu verstehen wäre auch die rekurrente räumliche Positionalität, die das Ich wiederholt in einem Innenraum, in ausdrücklicher Opposition zu einem Außen, zeigt. Gemeinsam ist all diesen Bildern ein möglicher Verweis auf die existentielle Situation des Ich, was jedoch nirgends deutlich genug vollzogen wird, so daß die Realisierung des Symbols nicht zweifelsfrei geleistet werden kann.

Die komplexe Relation von Bild und Bedeutung in Handkes Text sei schließlich am Beispiel der Sumpfszene erörtert (S.90-92). ~~Zunächst wird das problematische Verhältnis des Menschen zur Umwelt~~ In der Beschreibung des ^{Ortes} Stelle im Freien, wo sich der Reisende mit Claire und dem Kind ~~wird das problematische Verhältnis des Menschen zur Umwelt~~ ausruhen will, /evident gemacht:

Wir ließen uns an einer Wasserstelle nieder. Das Gras war hart wie Sumpfgas, in den Rinderhufspuren überall kleine weiße Pilze. Schlammhügel ragten hier und da über die Wasseroberfläche, Kuhmist und

Laichflecken von Fröschen schwammen daneben, ab und zu ließ eine einzelne tanzende Mücke das ganze Wasser aufrieseln; Schaum sammelte sich um einen halb versunkenen Baumast, die Luft darüber war dunstig.(S.90)

Dieses kleine Naturbild ist eine völlige Negation des locus amoenus: Beschrieben wird nicht eine anmutige oder idyllische, romantisch retuschierte Szenerie, etwa im Gegensatz zur Stadt, sondern eine Gegend, die ähnlich wie die Stadt, Zeichen von Fäulnis und Verfall trägt und als unwirtlich zu bezeichnen ist. Hier wie dort (vgl. z.B. S.29. und S.52/53); obwohl es sich scheinbar um die Opposition von Kultur und Natur handelt, fällt die Abwesenheit des Menschen auf: die Landschaft existiert ohne den Menschen, man könnte fast sagen: trotz des Menschen. Dann scheint aber die Natur als Spiegelbild des menschlichen Unterbewußtseins zu funktionieren, wenn der Erzähler und das Kind die Ratte sehen:

Wir kamen an eine Lichtung, wo ein Bach fast unsichtbar unter breiten Sumpflättern floß. In meinen Augenwinkeln sah ich ein großes Tier, ich fuhr herum, aber nur eine Ratte kroch gerade gerade unter die Blätter hinein. Sie blieb fürs erste darunter hocken, der Schwanz draußen zwischen den Grashalmen. Ich bückte mich mit dem Kind und wollte einen Stein danach werfen; es gab rundherum keinen, ich merkte nur, als ich mich wieder aufrichtete, daß wir ein wenig eingesunken waren. Ich hob den Fuß, denn um die Schuhe hatte sich schon Wasser angesammelt, und tat einen großen Schritt zur Seite: das Bein versank sofort bis zum Knie in einem warmen Schlamm, und ich spürte noch, ohne daß ich es hörte, wie beim Einsinken unten im Schlamm ein paar verfaulte Zweige knackten. Ich blieb breitbeinig stehen, sank aber nicht weiter ein; der Schwanz der Bisamratte war bei meinem Einsinken verschwunden.(S.90/91)

Auf semantischer Ebene ist diese kleine Episode mit den Schreckbildern und Visionen, die den Erzähler von Zeit zu Zeit heimsuchen, verbunden; die Ratte sowie Sumpf und

Schlamm mit ihren Fröschen und Mücken gehören zur "bösen" Tierwelt, die diese Visionen begleitet. Es handelt sich dabei um die "Unterwelt" der Tiere und Insekten, als deren Oberhaupt der Teufel selbst sich einmal bekennt: "Der Herr der Ratten und der Mäuse, / Der Fliegen, Frösche, Wanzen, Läuse"(Faust I, V.ß.1516f.). Bei Handke sind es Kröten, Brennesseln, eine Eidechse (S.58), Fledermausflügel (S.61), Eidechsen, ein Insekt (S.144), weiße Motten (S.157), Fledermäuse (S.181)... Die sexuelle Konnotation dieses Ungeziefers wird an dieser Stelle besonders evident: die phallische Symbolik des heraushängenden Rattenschwanzes ist unübersehbar, so daß der Versuch, einen Stein danach zu werfen, als Verdrängung und Angst vor der Sexualität gedeutet werden kann; dadurch gewinnt der "warme Schlamm", in den der Erzähler einsinkt, auch zusätzliche Bedeutung. Demnach ließe sich diese Szene wie folgt interpretieren: der Versuch die Sexualität zu verdrängen, führt nur zu einer tieferen Verstrickung in das Geschlechtliche. Weder für Verdrängung noch für Verstrickung gibt es jedoch im Großtext irgendwelche Entsprechungen. Auch diese Pictura mit ihren unverkennbaren Anspielungen auf allgemein bekannte Freudsche Symbole ist also letzten Endes als Symbol nicht ganz zu realisieren. Dagegen wird die sexuelle Konnotation dieses Bildes durch die unmittelbar anschließende Episode, wieder durch die Kontiguität, bestätigt. Die Drei sehen nämlich einen Mann mit einem Prügel in der Hand auf sie zukommen, der ihnen dann einen Klumpen Kuhmist nachwirft und schließlich sein Glied

herauszieht, in ihre Richtung uriniert und auf obszöne Weise den Geschlechtsakt mimt (S.92). Mehr als eine generelle Übereinstimmung zwischen Rattenschwanz und Glied sowie zwischen dem Einsinken in den Schlamm und gemimtem Geschlechtsverkehr und das verbindende Merkmal der Sexualität läßt sich aber nicht aus den beiden Szenen herauslesen (S.40). Später fällt dem Erzähler übrigens dieser Mann wieder ein, bezeichnenderweise im Augenblick, wo er voller erotischer Spannung und Ungeduld im Warren Park neben Claire auf der Bank sitzt (S.99).

Die Vorsicht, mit der sich Roland Barthes über den symbolischen Kode im Zusammenhang mit dem klassischen Realismus äußert, ist für den modernen Erzähltext umso notwendiger:

: Noch mehr wird man sich hüten, das symbolische Feld zu strukturieren; es ist der eigentliche Ort der Multivalenz und der Umkehrbarkeit. Die Hauptaufgabe besteht also immer noch darin zu zeigen, daß man zu diesem Feld durch mehrere gleichwertige Eingänge gelangt, Tiefe und Geheimnis dieses Feldes sind somit problematisch.(41)

Aus der obigen Untersuchung ist aber schon recht klar hervorgegangen, daß der Handkesche Diskurs erstens das Postulat der Transzendierung und Sinnggebung der Wirklichkeit schlechterdings nicht zuläßt, daß er aber andererseits den symbolischen Kode trotzdem anstrengt und so eine Verfremdung des Kodes bewirkt. Unter dem Aspekt der Bildlichkeit sei hier ein kurzer Blick auf den verwandten Bereich des metaphorischen Sprechens im Kurzen Brief geworfen, auf das später im Zusammenhang mit den Problemen des Realismus wieder zurückgekommen werden soll (s.u.

Kapitel 6.3).

Wenn der Ich-Erzähler das Entstehen von Metaphern auf "Verwechslungen und Sinnestäuschungen" zurückführt (S.79), dann wird damit dieser Redefigur implizit eine Verzerrung der Wirklichkeit unterstellt. Die Künstlichkeit ("Uneigentlichkeit") der Metapher ist der Forschung lange bekannt. So spricht die Textlinguistik z.B. neuerdings von der Eigenschaft der Metapher,

daß die durch sie in Verbindung gebrachten Referenzgeschichten eines Textes in der Regel mehr oder weniger disparaten Bereichen des Wirklichkeitsmodells angehören; d.h. sie bilden keinen unmittelbaren Geschichtenzusammenhang.(42)

Entscheidend für den Bildgebrauch in der modernen Literatur sind jedoch zwei weitere Eigenschaften der Metapher: einmal rekurriert sie nicht nur auf Wirkliches, sondern schafft zugleich neue Wirklichkeiten (43), zum anderen interpretiert sie auch die Wirklichkeit; so hat Harald Weinrich 1968 schon festgestellt,

daß die Metaphern der Sprache Analogien erst stiften, daß also Analogien nicht der Natur abgelesen werden, sondern in die Natur hineingelesen werden als unsere Entwürfe, als unsere Hypothesen. Eine Metapher ist ein Aspekt unserer Weltdeutung.(44)

Damit stünde die Metapher den oben diskutierten Leistungen des Symbols: Transzendierung der Wirklichkeit und Deutung der Welt sehr nahe, Aspekten, die dem modernen "schreibbaren" Diskurs fremd, bzw. unvereinbar mit ihm sind.

Es verwundert daher nicht, daß Metaphern der traditionellen Spielart im Kurzen Brief so gut wie gar nicht vorkommen. Nun mag Handke in diesem Text zwar keine

neuen Wirklichkeiten schaffen, indem er disparate Bereiche der Wirklichkeit zueinander in Relation setzt, es geht ihm aber dennoch um das Problem einer alternativen Wirklichkeit, wie unten zu zeigen sein wird (Kapitel 6). Sprachlich tritt diese Haltung, die Kurt Batt als "Wirklichkeitsverlust" und als "Lebensgefühl des Als-Ob" bezeichnet hat (45), einerseits in der rekurrenten Tendenz zum - freilich weitgehend nicht bildhaften - Vergleich, andererseits in einer poetisierenden, gelegentlich in penetrante Lyrismen übergehenden Sprache. Der Vergleich bietet sich schon vom Inhalt her als naheliegende Ausdrucksform dieses Romans an, denn er handelt ja von den Empfindungen und dem Bewußtsein eines Ich, das im Schnittpunkt unterschiedlicher Lebensbereiche (z.B. Amerika vs Österreich; Gegenwart vs Vergangenheit u.a.) steht, deren Kontrastierung seine Bewußtseinslage charakterisiert und seinen Versuch ein neues Ich zu etablieren, determiniert. Das erkennt auch Claire, wenn sie dem Erzähler vorhält:

"Du läßt nur geschehen, und wenn dir etwas zustößt, nimmst du es mit Erstaunen, bewunderst das Rätselhafte daran und vergleichst es mit früheren Rätseln." (S.97)

Was also für den symbolischen Kode als ganzen gilt, trifft für das metaphorische Sprechen auch zu. Der lyrische Stil bricht bezeichnenderweise immer dort durch, wo der Erzähler sich intensiv mit seinen Gefühlen beschäftigt; als Beispiel sei hier eine mit antropomorphisierenden Bildern, sanftem Rhythmus, auffallender Alliteration ("schlug schmerzhaft"; "Blütenblätter"; "knackend eine Knopse") und

mit einem stimmungshaft evokativen Stil gesättigte Passage angeführt:

Wir saßen im Warren Park von Indianapolis und unterhielten uns; eine Angestellte des Holiday Inn sollte ab und zu nach dem Kind sehen. Jetzt erst ging hier der Vollmond auf, und die weißen Bänke und Büsche standen ringsherum wie Erscheinungen. In einer Laterne war das Glas zerbrochen, eine Motte flatterte darin, bis sie verbrannte. Das Mondlicht war sehr hell, und doch nicht hell genug, so daß man zu platzen glaubte. Mein Herz schlug schmerzhaft, und ich seufzte oft, wenn ich Atem holte. Langstielige Blumen standen an den Wegen, die weißen Blütenblätter ins Mondlicht gespreizt, völlig bewegungslos, am Höhepunkt einer Raserei - man hatte auch nicht mehr die Kraft, sie in Bewegung zu setzen -, und ab und zu sprang knackend eine Knospe auf. In einem Abfallkorb raschelte es und war auch schon wieder still. Der Rasen war fahl, wie verdorrt, die kurzen Schatten der Bäume darin wie Brandflecken. Es war mir auch innerlich heiß, obwohl die Luft eher kühl war. Hinter den künstlich angelegten Tulpenbäumen und Palmen flimmerten der Pfeil und darüber der fünfzackige Stern des Holiday Inn. (S.95/96)

4.4 Der kulturelle Kode

Der kulturelle Kode ist als Sammelbegriff zu verstehen, da er eine Reihe verwandter Systeme enthält, aus denen sich das Korpus des sogenannten Allgemeinwissens zusammensetzt. "Kulturell" ist dieser Kode besonders deshalb, weil er Träger des kollektiven, allen Mitgliedern unserer Kultur zur Verfügung stehenden Wissens ist, und entspricht in etwa "dem Stapel von sieben oder acht Nachschlagewerken, über die ein Durchschnittsschüler klassischer bürgerlicher Schulerziehung verfügen konnte"(46). Er tritt weniger im direkten Zitat als in der beziehungsreichen Anspielung in Erscheinung und hat zunächst die Funktion, die Autorität

des Geschriebenen zu beglaubigen, sowie den Leser in seiner Rolle des gebildeten Kulturträgers zu bestätigen. Dieses System tritt häufig als gnomischer Kode auf, gibt sich als "Buch der Weisheit", hat häufig lehrhaften Charakter und beruht in dieser Hinsicht mehr auf - in der Kultur gängigen, daher als solche nicht bewußten - Vorurteilen und Stereotypen, die der Leser wiedererkennt und mit der Überzeugung: "So ist das Leben" bestätigen kann. In diesem Vorgang - affirmieren und naturalisieren - liegt die eminent ideologische Funktion des kulturellen Kodes:

Obwohl diese Codes durchweg aus Büchern kommen, scheinen sie, durch ein der bürgerlichen Ideologie eigentümliches Drehmoment, das die Kultur in Natur umkehrt, das Wirkliche, das "Leben" zu begründen.(47)

Der für Handke charakteristische Mechanismus der Verfremdung der narrativen Kodes operiert auch in diesem Zusammenhang, und zwar auf dieselbe ambivalente Art. Der Grund dafür ist in seiner radikalen Ideologieverweigerung zu suchen - einem Aspekt, der noch genauer zu untersuchen ist (siehe Kapitel 6.4 der vorliegenden Arbeit). Im Kurzen Brief wird diese Abneigung in dem bereits zitierten "heftigen Ekel", den der Erzähler vor festen Klischees und überlieferten Denkschemata empfindet, besonders deutlich ausgesprochen (S.22). Indem der Österreicher sich nun weigert den "typischen" amerikanischen Studenten in Bermudashorts zu typisieren, will er ihn offenbar aus seiner Rolle herauslösen und ihn zu einer "einzelnen Figur" werden lassen (deshalb sagt er wohl auch "Hallo!" zu ihm,

während er ihn ungeniert anschaut). Paradox, und doch wieder konsistent im Widerspruch ist der Umstand, daß diese Figur nur deshalb auffällt, weil sie den Stereotyp amerikanischer Student bis in alle Einzelheiten genau verkörpert - schließlich ist die Feststellung "Ein Student...kam mir entgegen" nur durch das Wiederekennen der Merkmale des Klischees überhaupt möglich. Darüber hinaus bestätigt der Erzähler zugleich, daß die Alternative zu dieser stereotypen Rolle doch ihrerseits nur durch Rekurs auf ein ~~überliefertes~~ daher gleichermaßen klischeehaftes Rollenverständnis der Person vorstellbar ist:

Sein Anblick war ein Bild, das plötzlich lebendig geworden war, und ich wußte jetzt, warum ich schon seit eniger Zeit nur noch Geschichten von einzelnen Leuten lesen wollte. (ebd.; Hervorhebung von mir)

So sehr sich der Autor auch gegen überlieferte, stereotype Vorstellungen, zumal von den USA, wehrt, so sehr nähert sich sein Amerikabild der in der deutschen Literatur beinahe zum Topos erstarrten utopischen Vorstellung Amerikas, ^{in dem Maße, wie} ~~je stärker~~ er von der Darstellung eines konkreten und wirklichkeitsnahen Bildes der Situation in den USA absieht, eine Intention, die Handke im Gespräch mit Karasek deutlich ausspricht:

Es ist einfach sehr schwierig, die ganze Geschichte auf das reale Amerika zu beziehen. Amerika ist doch für die Geschichte nur ein Vorwand, der Versuch, eine distanzierte Welt zu finden, in der ich persönlich werden kann. (47)

Wie sehr indessen dieses Bild Amerikas als das Fremde und Andere ("eine distanzierte Welt") auf in der deutschen Literatur seit Goethe rekurrente utopische Amerikadarstellungen zurückgreift, hat Manfred Durzak

überzeugend nachgewiesen:

Ob Handke es wahrhaben will oder nicht, die Amerika-Konstellation in seinem Roman [dem Kurzen Brief] nimmt nochmals vertraute utopistische Vorstellungen auf, die der aktuellen Amerika-Verdammung ebenso scharf widersprechen, wie sie sich auf bekannte Wunschbilder in der literarischen Tradition zurückführen lassen. Für Handke wird die Amerika-Utopie nochmals zum Inbegriff der historisierten Natur, zur Konstellation subjektiver Möglichkeiten in einem abstrakten Zukunftsbild, völlig eingegrenzt jedoch auf die sollipsistische Perspektive seines Erzählers.(48)

Was für im Kurzen Brief vorgeführte stereotype Meinungen über Amerika und Amerikaner gilt, trifft auch für das Verhalten einzelner Figuren, zumal des Erzählers selbst, zu. Wie im nächsten Kapitel dieser Arbeit genauer zu zeigen ist, kann das Erzähler-Ich sich von der Vorstellung der Identität als Rolle nicht befreien, auch wenn er sich dies allen Ernstes vornimmt und naiverweise glaubt, es sei sogar im Handumdrehen zu erreichen: "Den Zwang, mich überall erst aufzuspielen, um eines zweiten Blicks gewürdigt zu werden, glaubte ich endlich abgetan [...]"(S.18). Aber das Rollenspiel ist, so sehr es ihn irritiert, nicht zu umgehen: "Muß ich mich denn immer noch darstellen, damit man mich wahrnimmt?"(S.56) Es spricht für die Selbsterkenntnis des Erzählers, daß er gegen Ende des Romans einsieht, daß auch diese existentiellen Ängste nichts anderes als ein affektives Rollenspiel sind:

In den beliebig verfügbaren Posen der Entfremdung hatte ich mich nun zu lange schon wohlgeföhlt; von allen hatte ich mich distanziert, indem ich sie zu "Wesen" werden ließ: dieses Lebewesen, hatte ich von Judith gesagt, dieses Ding: dieser, diese, dieses.(S.184; Hervorhebung im Original)

Was er nirgends ausspricht, was aber die Selbstdarstellung

wie die Beschreibung anderer Figuren maßgeblich bestimmt, ist die Gleichsetzung von Identität und Rolle. Es ist kein Zufall, daß das bedeutende Gespräch zwischen dem Ich-Erzähler, Claire und dem Dramaturgen sich mit Fragen der Rollen-Interpretation, des - amerikanischen und europäischen - Rollenverständnisses und der Schwierigkeiten beim Schreiben von Rollen befaßt (S.146-151), daß die Ehefrau Judith Schauspielerin ist, deren alltägliche Bewegungen sich aus unzähligen kleinen Posen zu einem großen Rollenspiel zusammensetzen (S.44), oder daß man sich sogar im Ehestreit vor Haß "wie in einer Choreographie" bewegt (S.128). Das starke Bedürfnis, sich zu verändern, geht gerade aus der tief gefühlten Abneigung gegen alle stereotypen Vorstellungen der Person und eben jene "beliebig verfügbaren Posen" des Verhaltens hervor:

Ich stand auf, so lächerlich war die Erinnerung. Einfach stumpfsinnig mit dem Zettel zur Kasse zu gehen und ohne ein Wort den Geldschein hinzulegen, das entsprach mir im Augenblick. Auch daß ich dazu kaum meine Haltung zu ändern brauchte, machte mich zufrieden. Ein heftiger, dann lustiger Ekel vor allen Begriffen, Definitionen und Abstraktionen, in denen ich gerade gedacht hatte, ließ mich beim Hinausgehen kurz stehenbleiben.(S.21/22)

Ist alle Identität nur eine Rolle, so läßt sich die Alternative zum stereotypen Verhalten auch nur - analog zum Prozeß der Intertextualität - als schon Dagewesenes und Vorbestimmtes vorstellen. Nicht von ungefähr ist Literatur, das fiktionale Ich, für Handkes Ich-Erzähler Primärquelle für Muster und Modelle der alternativen Existenz; der Wunsch ein anderer zu werden, wird durch den großen Jay Gatsby angeregt (S.16-18), während die Geschichte des

Grünen Heinrich ihm das Leben einer Figur aus einer vergangenen Zeit vergegenwärtigt (S.142). Allerdings beobachtet er auch das Verhalten anderer Leute, denen er auf seiner Reise begegnet, "neugierig, was ihre Art zu leben mir sagen würde", wie es in bezug auf das Liebespaar einmal heißt (S.111). Beim Zuschauen eines Films jedoch, der den Mythos der amerikanischen Geschichte verherrlicht - John Fords Young Mr. Lincoln - kommt er, wie in einer Trance, verklärt durch das harmonische Verhalten und das geradezu perfekte Spiel der Figuren, zu der großen Einsicht, daß der Ausweg nicht in der Nachahmung anderer, sondern in der Erfüllung und Verwirklichung seiner selbst zu suchen sei: "[...] ich wollte nicht werden wie sie, sondern wie es mir möglich war." (S.135) Verzückt kann er so von der Zukunft träumen und von den Menschen, denen er, vermutlich selber ein anderer geworden, begegnen würde.

Am Schluß des Romans lernt er tatsächlich jemand kennen, der dieser erträumten Zukunft wohl bereits angehört: es ist der nämliche John Ford. Die graue Eminenz des Western lebt anscheinend in einer Welt, in der alles so gesund und heil ist, daß darin die Zeit schon fast aufgehoben ist, so daß das Wort "Ewigkeit" hier durchaus angemessen erscheint (S.190). Bezeichnenderweise trägt die Figur John Ford selber mythische Züge, nicht nur was die äußere Erscheinung betrifft, sondern auch in der Ruhe ausstrahlenden Überlegenheit wie in seinen magistralen und autoritativen, kenntnisreichen und mit Anekdoten gewürzten Äußerungen über Amerika und Europa, über seine Filme und das Leben. Gerade

diese Äußerungen sind dem kulturellen Kode stark verpflichtet, denn obwohl der Regisseur angeblich von Einzelheiten erzählt, wenn er nach Allgemeinem gefragt wird (S.187), beruht sein Weltbild auf massiven Verallgemeinerungen, so wenn er Amerika mit Europa vergleicht:

"Wir Amerikaner sagen 'wir', auch wenn wir von unseren Privatsachen reden", antwortete John Ford. "Das kommt vielleicht daher, daß für uns alles, was wir tun, Teil einer gemeinsamen öffentlichen Aktion ist. [...] Wir gehen mit unserem Ich nicht so feierlich um wie ihr.(S.188)

Sein Geschichtsfatalismus geht mit ähnlichen unverdauten, sich aber als große Weisheit gebenden Pauschalurteilen zusammen:

"[...] von der Neuzeit an bis vor kurzem gingen die Heilslehren immer von den Machthabern selber aus: von den Fürsten, den Fabrikherren, den Wohltätern. Jetzt sind aber die Machthaber keine Wohltäter der Menschheit mehr, höchstens gebärden sie sich als Wohltäter an einzelnen, und nur noch die Armen, die Mittellosen und Machtlosen, denken sich etwas Neues aus. Die, die allein etwas ändern könnten, machen sich keine Gedanken mehr, und so muß alles beim alten bleiben."(S.190/191; Hervorhebung im Original)

Seine Rede ist mit globalen, Lebensweisheit signalisierenden Äußerungen gespickt: "'Es ist unerträglich, mit jemandem verfeindet zu sein'"(S.187/188); "'[...] man wird verächtlich, wenn man allein bleibt'"(S.189); "'Es gibt ja Haltungen, bei denen man sich plötzlich bei sich selber fühlt'"(S.191); "'Es sind schöne Geschichten darunter [unter seinen Filmen], einfach und klar. Man braucht solche Geschichten'"(S.192).

Es ist für den ideologischen Standort von Handkes Roman bezeichnend, daß der kulturelle Kode ausgerechnet am Ende

vorkommt und von einer so bedeutenden Figur verkörpert wird. Es ist die Frage, ob es sich dabei um ein uneingestandenes Bekenntnis zur Ideologie der heilen Welt handelt, oder ob der Erzähler Peter Handke nicht imstande ist, seine Geschichte ohne Rekurs auf jenen Kode des "Lesbaren" abzuschließen, aus dessen Vulgarismen nach Roland Barthes das Monster der Ideologie sich herausbildet.(49) Auf diese Frage wird zurückzukommen sein.

4.5 Der Wahrheitsgehalt des Textes

Eine wichtige Funktion des klassischen Textes liegt in der Bestätigung der Wahrheit. Das bedeutet einmal die implizite Anerkennung, daß der Diskurs über das Wissen, über die Antwort auf die Fragen, verfügt und zum anderen, daß der Text in einem Zusammenhang operiert, in dem über "die" Wahrheit, d.h. über ihre Existenz wie über ihren Inhalt, ein allgemeiner Konsensus existiert. Aus diesem Grund nennt Barthes den hermeneutischen Kode auch die "Stimme der Wahrheit":

Die Erwartung wird auf diese Weise die grundlegende Bedingung der Wahrheit: die Wahrheit, das sagen uns die Erzählungen, steht am anderen Ende des Wartens. Diese Zeichnung nähert die Erzählung dem Initiationsritus an (ein langer Weg, markiert von Verwirrung, Dunkelheit, von Haltepunkten, der sich plötzlich dem Licht öffnet); sie impliziert eine Rückkehr zur Ordnung, denn die Erwartung ist eine Unordnung. [...] Die Ordnung ist die Ergänzung, das, was vervollständigt, erfüllt, sättigt und genau all das entläßt, was damit droht, etwas hinzuzufügen: die Wahrheit vervollständigt und schließt ab.(50)

Und doch ist das Bedürfnis nach Bestätigung der Wahrheit

durch die Angst vor der Leere und Sinnlosigkeit bedingt, das unausgesprochene Wissen um die Existenz einer anarchischen Nicht-Wahrheit; gerade darin liegt die ideologische Dimension dieser Affirmation: in ihrer Künstlichkeit, die sich als etwas Natürliches vorstellt:

Die hermeneutische Erzählung ist im Grunde, da sie auf der Artikulation von Frage und Antwort beruht, dem Bild entsprechend konstruiert, das wir uns von dem Satz machen: ein in seinen Ausdehnungen sicherlich unendlicher Organismus, der jedoch auf die dyadische Einheit von Subjekt und Prädikat reduzierbar ist. Erzählen (in klassischer Weise) ist die Frage wie ein Subjekt stellen, bei dem man mit der Prädikation zögert; und wenn das Prädikat (die Wahrheit) kommt, sind Satz und Erzählung beendet, die Welt ist adjektiviert (nach so viel Angst, daß sie es nicht sein könnte).(51)

Die Beruhigung, die sich bei diesem Vorgang ergibt, hat Handke an anderer Stelle beispielhaft von einer Figur aussprechen lassen (Elisabeth Bergner in Der Ritt über den Bodensee):

Es ist schön, zuzuschauen, wenn etwas sich einspielt! Es ist, wie wenn man bei einem Kauf zuschaut: Zug um Zug! Hier die Ware, hier das Geld! Hier das Geld, hier die Ware! Oder wie wenn man zwei Leuten beim Sprechen zuhört: erst die Frage, dann die Antwort! Jemand streckt die Hand aus, der andre schüttelt sie! Wie geht es Ihnen, mir geht es gut! Wie finden Sie ihn, ich finde ihn in Ordnung! Jemand steht auf, Sie gehen schon? Jemand seufzt, und man streichelt ihn! Schön ist das!(52)

Peter Handke geht es in seinem Kurzen Brief auch um eine Wahrheit, wie er sagt:

Natürlich habe ich versucht, die Innenwelt der Leute, die in meiner Geschichte agieren, genau darzustellen. Aber ich habe auch versucht, die Außenwelt möglichst fiktiv darzustellen. Daß also alles das, was der Held sieht, für ihn zu Signalen wir für das, was er erlebt hat, oder für das, was er unternehmen möchte. Und mit dieser Fiktion ist versucht worden, eine größtmögliche Wahrheit über die Personen, ihr Bewußtsein, ihren Zustand zu erreichen.(53)

Damit wäre der Rahmen abgesteckt, innerhalb dessen sich ein Text wie der Kurze Brief bewegen muß. Denn auf der einen Seite hat man sich so weit vom Idealismus der hochbürgerlichen Kultur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sowie von der damals bereits starken Notwendigkeit, die bürgerlichen Werte ideologisch zu ~~affirmieren~~ ^{bestätigen}, entfernt, daß das schlichte Wahrheitspostulat des klassischen Realismus als naiv, wenn nicht als äußerst verdächtig erscheinen müßte. Das bedeutet, daß eine als umfassende Lebenswahrheit verstandene Wahrheit in einem Text der entfremdeten spätbürgerlichen Kultur wenn überhaupt, dann nur als Parodie möglich ist - die Verfolgung und Bedrohung des Ich-Erzählers durch Judith ist eben nichts anderes als eine Travestie von hermeneutischem und proairetischem Kode. Auf der anderen Seite jedoch muß die Leugnung einer in der ökonomischen Basis oder im Arbeitsprozeß befindlichen letztendlichen Realität dazu führen, daß man über außerhalb des menschlichen Bewußtseins existierende Phänomene keine verbindlichen Aussagen machen kann, die sich im entferntesten als (allgemeine, objektive) Wahrheit bezeichnen ließen. Für Handke gilt noch der Zusatz, daß Realität erst dann erfaßt und ~~intelligibel~~ ^{verständlich} wird, wenn man sie als Zeichen semantisiert; anders gesagt: man versteht die Wirklichkeit nur, weil man ihr die Funktion eines Zeichens zuerkennt. So erklärt sich, daß die Außenwelt fiktiv gesetzt werden muß, damit der Held sie als Signal rezipieren und verstehen kann - und die einzige Wahrheit, die der Text beanspruchen darf, bezieht sich auf

"die Personen, ihr Bewußtsein, ihren Zustand". So gesehen, hätte dann die Verfemungstechnik ihren eigenen übergeordneten semiotischen Wert, der überdies stark ideologisch gefärbt ist: zwar handelt es sich nicht um die Affirmation bürgerlicher Werte im Zusammenhang mit den Widersprüchen des Kapitalismus, wie das im klassischen Realismus weitgehend der Fall ist, aber doch um eine Einstellung, die deshalb nicht minder einer Ideologie verpflichtet ist, nämlich der Ideologie des antikapitalistischen Rückzugs auf das, was dem bürgerlichen Bewußtsein als letzter Rest aus frühbürgerlicher Zeit geblieben ist: das bürgerliche Bewußtsein selbst.

5. Figur

Mit dem Wort ICH fangen schon die Schwierigkeiten an. (Peter Handke, Die Besitzverhältnisse)

- My good friend, quoth I - as sure as I am I - and you are you - - And who are you? said he. - Don't puzzle me; said I. (Laurence Sterne, Tristram Shandy)

Die mürrische Zeitungsfrau, der Garten im milden dunklen Licht, die Fratze der hundausführenden Frau - das bin doch alles ich. (Peter Handke, Das Gewicht der Welt)

5.1 Erzählperspektive und Ich-Identität

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, daß das Zentrum des Kurzen Briefes die Beschäftigung mit dem eigenen Bewußtsein bildet; zugleich darf mit großer Sicherheit angenommen werden, daß die Darstellung der Personen sich nicht schlichtweg mit traditionellen Kategorien ermitteln läßt. Bereits die Wahl der Ich-Perspektive für die Beschreibung des Geschehens deutet auf den problematischen Gehalt der Figurendarstellung hin. Denn damit erreicht Handke jene zwitterhafte Form des Berichtens, für die Käte Hamburger die weithin bekannt gewordene Bezeichnung "fingierte Wirklichkeitsaussage" geprägt hat.(1) Trotz Handkes ausdrücklicher Betonung des fiktiven Charakters seiner Erzählung(2) hat mancher Kritiker aus den zugegebenermaßen zahlreichen äußeren - wie wohl auch inneren - Übereinstimmungen zwischen Erzähler-Ich und realem Autor, die schließlich beide österreichische Schriftsteller sind,

aus einem ländlichen Milieu stammen, eine nicht gerade glückliche Kindheit hatten, zur Zeit des Kurzen Briefes von der Ehefrau getrennt leben und eine Reise durch die USA machen - aus diesen Übereinstimmungen hat man eine Identität zwischen Autor und Ich-Erzähler ableiten wollen.(3)

Die Ich-Perspektive kommt Handkes Intentionen freilich auf geradezu ideale Weise entgegen. Denn auf der einen Seite gehört, wie Käte Hamburger feststellt, zum "Wesen jeder Ich-Erzählung", "daß sie sich selbst als Nicht-Fiktion, nämlich als historisches Dokument setzt"(4); damit wird eine Wirklichkeitsnähe suggeriert, die im Kurzen Brief noch dadurch gesteigert wird, daß die Beschreibung der Umwelt, besonders der US-Wirklichkeit so realistisch und sachgetreu ist, daß sie die Qualität jener "Baedeker-Angabe" erreicht, von der Käte Hamburger spricht.(5) Auf der anderen Seite gilt aber für die Ich-Erzählung in erhöhtem Maße, was für die Er-Form bindend ist:

[...] das Wirklichkeitserlebnis ist nicht durch die Sache selbst, sondern durch das erlebende Subjekt bestimmt. Ist aber dieses fiktiv, so wird jede als solche gewußte geographische und geschichtliche Wirklichkeit in das Fiktionsfeld hineingezogen, in "Schein" verwandelt.(6)

Es läuft also darauf hinaus, daß dieser extrem literarische Text sich einer Form bedient, die Authentizität suggeriert.

Die Ich-Perspektive ist in der Literaturgeschichte nichts Neues. Im 18. Jahrhundert, in der Frühzeit des bürgerlichen Romans, gehört diese Form zu den beliebtesten der Gattung; die Autobiographie, mit Rousseaus

Bekanntnissen als Vorbild, konkurriert in dieser Zeit mit dem Entwicklungsroman, während sich das empfindsame bürgerliche Ich in der populären Form des Briefromans ergießen kann. Ein Jahrhundert früher wird aber schon am Schelmenroman das wohl wichtigste Merkmal der Ich-Form demonstriert: die doppelte Optik, die es dem Ich-Erzähler ermöglicht, zwar persönlich und subjektiv Erlebtes wiederzugeben, zugleich aber doch durch den zeitlichen Abstand zwischen Erlebnis und Niederschrift eine Distanz zum Erzählten zu erreichen. Die Doppelfigur von erzählendem und erzähltem Ich macht die klassische Erzählsituation des satirischen Ich-Romans erst möglich.

Daß diese Zweipoligkeit auch - aber in völlig verwandelter, ja verfremdeter Form - für den Kurzen Brief konstitutiv ist, läßt sich an einem Vergleich der ersten beiden Absätze des ersten Teils zeigen. Im ersten Absatz ist das Ich in eine mit den traditionellen Mitteln operierende epische Erzählsituation eingebettet. Episch, der erzählten Vergangenheit angehörend, ist nicht nur der Zeitbezug, sondern damit auch das Ich, das grammatisch handelndes Subjekt, doch zugleich auch Objekt, Gegenstand der Erzählung ist: "Als ich Ende April dort ankam..." (S.9) Das Historische ist das eigentliche Element der erzählenden Literatur, wie Thomas Mann in seiner bekannten Vorrede zum Zauberberg betont:

[...] denn Geschichten müssen vergangen sein, und je vergangener, könnte man sagen, desto besser für sie in ihrer Eigenschaft als Geschichten und für den Erzähler, den raunenden Beschwörer des Imperfekts.(7)

Das so historisierte Ich wird also nicht nur von außen und

aus der Distanz beschrieben, sondern erhält auch die Konturen eines Lebenslaufs, fügt sich in den "allgemeinen Formelvorrat für die Biographie", den Handke beispielsweise mit der Lebensbeschreibung der Mutter in Wunschloses Unglück konfrontieren will(8) - und die Strukturen des Entwicklungsromans stellen sich im Anschluß an diesen epischen Rahmen fast wie von selbst ein. Einen vergleichbaren Vorgang reflektiert der Autor im gleichen Text:

[...] "es begann mit...": wenn man so zu erzählen anfangen würde, wäre alles wie erfunden, man würde den Zuhörer oder den Leser nicht zu einer privaten Teilnahme erpressen, sondern ihm eben nur eine recht phantastische Geschichte vortragen.(9)

Es handelt sich dabei um die intertextuellen Zwänge des Diskurses, über die noch zu reden sein wird, und die nicht nur den Ablauf der Geschichte, sondern eben auch die Figur in ihr Schema mit einbeziehen. Wichtig ist dabei die Unterscheidung zwischen Person und Figur: Die Tendenz des realistischen Textes, Sprache und Thema zu naturalisieren, zeigt sich am deutlichsten in der Figurendarstellung, durch die die literarische Figur mit den Eigenschaften der Person - gemäß der bürgerlichen Vorstellung des Individuums - ausgestattet und vom Leser als solche aufgefaßt wird: bezeichnend ist dafür schon der Begriff "Charakter" (metonymisch für eine Person mit Charaktereigenschaften). Besonders das Ich wird in diesem Sinn als Person konstituiert; diesen Vorgang hat Roland Barthes folgendermaßen beschrieben:

Grundsätzlich hat der, der ich sagt, keinen Namen (das ist der exemplarische Fall des Proustschen

Erzählers); in Wirklichkeit aber wird das ich sofort ein Name, sein Name. In der Erzählung (und in vielen Konversationen) ist Ich kein Pronomen mehr, es ist ein Name, der beste aller Namen. Ich sagen, das ist sich unfehlbar Signifikate zuschreiben; das ist auch sich mit einer biographischen Dauer versehen, sich imaginär einer intelligiblen "Evolution" unterziehen, sich als Objekt eines Schicksals signifzieren, der Zeit einen Sinn geben. Auf dieser Ebene ist Ich [...] also eine Person.(10)

Im zweiten Absatz wird jedoch ganz anders erzählt: das erkennt man bereits am Tempus der Textvergangenheit und der verkürzten Erzähldistanz, sowie vor allem an der oben herausgearbeiteten Verfremdung von Deixis und Satzlogik. Das bedeutet einen Verzicht auf, wenn nicht die völlige Aufhebung des im realistischen Text angestrebten, auf logisch-stimmiger Ordnung beruhenden vraisemblable. Im Gegensatz zum vorangehenden Absatz sind hier auch Zeit- und Ortsbestimmung sehr vage, ja im Grunde nur indirekt vorhanden - der Leser darf z.B. vermuten, daß es sich um den 2. Weltkrieg (durch den Hinweis auf die amerikanischen Bomber) und einen Bauernhof auf dem Land (Hinweis auf Hof, Hasenschlachten, Wald) handelt. Der Absatz verweigert aber doch Auskünfte dieser Art ("wo, wann, wer, warum?"), was schon aus der ungenauen Identität der nicht zurückgekehrten Person ersichtlich wird. Die Beziehung dieses Absatzes zur Erzählgegenwart ist also nur über die beschriebenen Merkmale "Angst und Entsetzen" möglich, denn tatsächlich handelt es sich hier um ein textuell anders determiniertes Ich. Diesem Ich werden eben nicht "unfehlbar" Signifikate zugeschrieben, und von biographischer Dauer, Evolution oder Schicksal kann hier auch kaum die Rede sein, d.h. daß das Ich hier nicht in das Schema der Person hineinpaßt. Der

Inhalt, die Bilder aus der frühen Kindheit, scheint indessen nahezu legen, daß das im zweiten Absatz erscheinende Ich eben als Person noch nicht konstituiert ist, daß der beschriebene Vorgang einer Suche nach Anhalt und Zusammenhang sich auch auf das Suchen nach einer eigenen Identität beziehen ließe.

Indessen hat dieses Suchen eine viel tiefere Bedeutung als gewisse Kritiker mit dem allzu nahe liegenden Wortspiel von der verlorenen bzw. wahren Existenz meinen.(11) Diese Lesart übernimmt die reichlich naive, aber immer wieder zitierte Absicht des Ich-Erzählers, sich zu verändern - häufig unter Heranziehung von Kaspars erstem Satz: "Ich möchte ein solcher werden, wie schon einmal einer gewesen ist."(12) Im Kurzen Brief lautet die Stelle:

"Jetzt bin ich den zweiten Tag in Amerika," sagte ich und ging vom Gehsteig auf die Straße hinunter und auf den Gehsteig zurück: "Ob ich mich schon verändert habe?" Ohne es zu wollen, blickte ich in Gedanken über die Schulter und schaute dann geradezu ungeduldig auf die Armbanduhr. So wie manchmal, wenn mich etwas Gelesenes gierig machte, es sofort nachzuerleben, rief mich jetzt auch der große Gatsby auf, mich auf der Stelle zu ändern. Das Bedürfnis, anders zu werden als ich war, wurde plötzlich leibhaftig, wie ein Trieb. Ich überlegte, wie ich die Gefühle, die der große Gatsby bei mir möglich gemacht hatte, zeigen und in meiner Umgebung auch anwenden könnte. Es waren Gefühle von Herzlichkeit, Aufmerksamkeit, von Heiterkeit und Glück, und ich spürte, daß sie mir meine Anlage zu Schrecken und Panik für immer austreiben mußten. Sie waren anwendbar, nie mehr würde ich austrocknen vor Angstgefühl! Wo aber war die Umgebung, in der ich endlich zeigen würde, daß ich anders sein konnte? Die alte Umgebung hatte ich vorerst zurückgelassen; in dieser fremden hier schon mehr zu sein als jemand, der die öffentlichen Einrichtungen benutzte, auf Straßen ging, in Bussen fuhr, in Hotels wohnte, auf Barhockern saß, dazu war ich noch nicht fähig.(S.17/18)

Aus diesen Worten wird aber schon deutlich, daß er nicht

nach Amerika gekommen ist, um sich zu verändern, sondern daß umgekehrt die Konfrontation mit einer fremden Umgebung - die wirkliche Begegnung findet allerdings erst im Zusammenhang mit einem literarischen Text statt - die eigene Unzulänglichkeit ("meine Anlage zu Schrecken und Panik") umso peinlicher hervortreten läßt. Die doppelte Perspektive ist - das wird schon bei einem flüchtigen Lesen dieser Passage ersichtlich - mit der aus dem Alter über eine abgeschlossene Etappe des Lebens zurückblickenden Haltung des herkömmlichen Ich-Erzählers oder Memoirenschreibers nicht vergleichbar, da bei Handke sowohl Souveränität und Selbstbewußtsein des Ich-Erzählers als auch die Vorstellung eines abgeschlossenen, möglicherweise vollendeten Lebensabschnitts bzw. Lebens, gänzlich fehlt. Ein Vergleich mit klassischen Ich-Erzählungen läßt erkennen, wie dominant dort das Selbstbewußtsein des Erzählers ist - gerade diese Haltung parodiert dann Thomas Mann mit seinem Hochstapler Felix Krull und verhöhnt damit den bürgerlichen Individualismus - macht aber auch ersichtlich, wie weit Handke von dieser konventionellen Erzählform entfernt ist.

Bedeutsam ist an diesem Textauszug nicht der eher alberne Entschluß, sich "auf der Stelle" zu ändern und noch weniger der Gedanke, daß die Person irgendwie mit der Umgebung zusammenhänge, so daß man die alte Persönlichkeit wie weiland bei Goethe als Schlangenhaut in der "alten Umgebung" zurücklassen könne. Viel wichtiger ist vielmehr die Handlung bei diesen Gedanken, die eine ausgesprochen

kindliche Verhaltensweise reproduziert: "ich [...] ging vom Gehsteig auf die Straße hinunter und auf den Gehsteig zurück." Diese unscheinbare Haltung geht aus einem Reflex des Unterbewußten hervor und hat deshalb einen viel höheren Informationswert als die bewußt artikulierten Gedanken des Erzählers. Die Begegnung mit der Fremde ruft nämlich nicht nur Erinnerungen an die Kindheit und an ihre Ängste hervor, sondern löst auch regressive Verhaltensweisen und Reaktionen aus, was mit dem Verhaltensmuster von Neurotikern in Krisen- oder Umbruchssituationen durchaus übereinstimmt, wie es der Psychologe Erik Erikson z.B. beschrieben hat.(13) Im Gespräch mit Claire äußert sich der Erzähler darüber:

"Ich bemerke, wie sich bei mir in Amerika jetzt die Kindererlebnisse wiederholen," sagte ich. "Alle Ängste, Sehnsüchte stellen sich wieder ein, die ich schon längst hinter mir glaubte. Wieder, wie schon als Kind, kommt es mir vor, als ob die Umwelt auf einmal platzen könnte und sich als etwas ganz anderes entpuppen würde, zum Beispiel als das Maul eines Ungeheuers. [...]" (S.96)

Diese rekurrenten Ängste haben einen identischen latenten Inhalt. So handelt es sich einmal um die Angst vor der Selbstauflösung, vor dem Verlust des eigenen Ich:

"Das erste, an was ich mich in meinem Leben erinnere, ist der Schrei, den ich ausstieß, als man mich in einem Waschbecken badete und als plötzlich der Stöpsel herausgezogen wurde und das Wasser unter mir weggurgelte" (S.88).

Schon in Providence sitzt er in der Badewanne und hat das Gefühl, "wie wenn auch ich selber, mit den gemächlichen Rucken des Wassers, nach und nach kleiner wurde und mich schließlich auflöste." (S.16) Zum anderen geht es um die Angst vor dem Verlust einer ihm nahestehenden Person, wie

der ungenannte Mensch, "den ich liebte und der am Morgen in den Wald gegangen und noch nicht herausgekommen war" (S.10) oder die Mutter, deren Tod er in einem panischen Schreckensmoment einmal vermutet, so daß er völlig gelähmt dasteht: "Ich konnte den Mund nicht mehr aufmachen, die Luft tat mir weh; alles an mir war vor Angst tief nach innen gesunken." (S.14). Durch die Wiederholung der mit dieser Szene assoziierten Worte: "Es war doch noch hell!" in bezug auf die zu früh angeschaltete Ortsbeleuchtung (vgl.S.77 und S.183) wird auch diese Angst neu vergegenwärtigt. Schließlich geht es um die Angst vor dem Verlust der bekannten Umwelt, die platzen und sich in das "Maul eines Ungeheuers" verwandeln könnte.

Der Ich-Erzähler scheint davon überzeugt zu sein, daß diese Ängste mit seiner "Anlage zu Schrecken und Panik" (S.18), einer Eigenschaft, die ihm von seiner Geburt an irgendwie anhaftet - er sei "wie geboren für Entsetzen und Erschrecken" heißt es an anderer Stelle (S.9) -, zusammenhänge. Die Ursachen seiner Neurosen - denn darum handelt es sich schließlich - müssen deshalb rätselhaft bleiben; darüber, daß die Ängste ihm nicht angeboren sind, kann es jedoch kaum Zweifel geben. Es handelt sich bei ihm, insofern der Text eine psychoanalytische Deutung dieser Art überhaupt zuläßt, um eine äußerst problematische Beziehung zwischen dem Ich (Ich als psychologische und nicht als narrative Kategorie verstanden!) und der dieses Ich umgebenden Umwelt, in der Terminologie Jacques Lacans: zwischen dem Ich und dem Anderen. Im Prozeß der

Bewußtwerdung seiner Selbst muß das Kleinkind nämlich alles, was nicht zu diesem Selbst gehört, erkennen und zwischen den beiden Bereichen, Ich und Nicht-Ich, deutlich unterscheiden lernen; das bedeutet, daß dem Ich ein Platz, eine "Positionalität", in der Umwelt zugewiesen wird. Je fester die Relationen dieser Umwelt - z.B. Mutter-Kind-Beziehung, Vater-Mutter-Struktur, auch räumliche Relationen oder Verhaltensmuster - dem Kind erscheinen, desto unproblematischer vollzieht sich die Ich-Findung. Dieser Prozeß geht aber, das hat Lacan überzeugend herausgearbeitet, mit der Entwicklung der symbolischen Fähigkeit, die ihrerseits Bedingung des Spracherwerbs ist, Hand in Hand, oder, genauer gesagt, unter Mitwirkung gewisser wesentlicher psychologischer Vorgänge ist die Ich-Findung Voraussetzung des symbolischen, d.h. auch des sprachlichen Denkens. Coward und Ellis fassen Lacans Thesen wie folgt zusammen:

For in order to use language, it is necessary that the subject finds himself at the axis of the division signifier/signified, taking up a position in regards to meaning. This positionality is possible after the initial "splitting" of the subject to form itself as distinct from an outside. It is achieved through two dominant states, the mirror-phase and the castration complex (which also correspond to dominance of imaginary and symbolic attributes). The accomplishment of positionality is what produces secondary repression which operates as a retrospective determinant of the primary processes and creates the conscious subject. (14)

Es ist also klar, daß sich das Ich im Prozeß des Spracherwerbs konstituiert. So sind nicht nur die Kategorien des Denkens sprachliche Kategorien, sondern das Subjekt ist zugleich von der Sprache (und ihrer Ideologie!)

determiniert. Peter Handkes Erzählung ist so stark von einem Verzicht auf Kausalität bestimmt, daß es absurd wäre, eine Erörterung der Ursachen der Verstörung von ihm zu erwarten, zum Thema dieses Textes gehört eben die nicht-erklärende Darstellung der Neurose, die als Zustand und nicht als Prozeß verstanden wird. In dieser Hinsicht stimmt der Autor aber mit der zugrundeliegenden Tendenz der bürgerlichen Psychoanalyse in der Freudschen Nachfolge überein. Es geht Freud zwar um die Sichtbarmachung der Genese von geistigen Störungen, die er zu Recht in der bürgerlichen Familie verwurzelt sieht, aber indem er den Ablauf der psychosexuellen Phasen, der im Ödipus-Komplex gipfelt, als universellen biologischen Bildungsprozeß auffaßt, erhebt er die klassenspezifischen und letzten Endes ökonomisch bedingten Prozesse der bürgerlichen Psychologie in den Bereich eines allgemeinen menschlichen Phänomens. Es handelt sich aber, wie Michael Schneider in seinem Neurose und Klassenkampf gezeigt hat, primär um einen Sozialisierungsprozeß, dessen Funktion es ist,

die analretentiven und aggressiven Modalitäten schon beim Kleinkind anzulegen, die [...] zur psychischen Grundausstattung in einer vom Privatbesitz und Besitzdenken bestimmten Gesellschaft gehören; die psychische Disposition zur Lohnarbeit [...] schon frühzeitig in der Triebstruktur zu verankern und durch entsprechende Über-Ich-Ideologien abzusichern, schließlich das Ich schon frühzeitig auf die soziale Rollen- und Machtverteilung in der bürgerlichen Klassengesellschaft hin zu dressieren. (15)

Wenn der Erzähler des Kurzen Briefes sich nun "auf der Stelle" verändern will, so ist dieser Wunsch zum einen bereits Zeichen, ja Symptom eines gestörten Ich-Bewußtseins und zum anderen Beweis einer falschen

Vorstellung der Identität. Denn Identität ist, so existentiell sie auch empfunden sein mag, nur als Ausdruck der "sozialen Rollen- und Machtverteilung" zu fassen, deren Wurzeln in der frühen Kindheit Handke ja deutlich genug zeigt, die aber gerade deshalb nicht schlagartig geändert werden kann, erst recht nicht, wenn die Ursachen im Dunkeln bleiben.

Dieses Problem kann an der Pathographie des klinischen Bildes der Identitäts-Diffusion als einer charakteristischen Störung in der bürgerlichen psychosexuellen Sozialisation erörtert werden. Erik Erikson - der übrigens den Terminus Ich-Identität geprägt hat - hat dieses Phänomen als Krisenerscheinung der Übergangszeit in der Pubertät überzeugend dargestellt. (16) Unter dem Begriff Identitäts-Diffusion versteht Erikson "a split of self-images [...], a loss of centrality, a sense of dispersion and confusion, and a fear of dissolution." (17) Der Verlust der alten Identität und der Mangel einer neuen, in die mit den eigenen Bedürfnissen auch die auseinanderstrebenden Erwartungen und Wertungen anderer integrierbar wären, führt zu einer Reihe von Vorstellungen und Verhaltensweisen, die Erikson an identitätsgeschwächten amerikanischen Jugendlichen untersucht hat. Dazu gehört unter anderem die problematisch gewordene Intimität, deren Begleiterscheinungen auf völlige Verunsicherung deuten: zum einen der plötzliche Zusammenbruch jeglicher Fähigkeit zur Gemeinsamkeit, verbunden mit einem regressiven Rückfall auf Verwirrung und Wut, die im Normalfall eher für das

Kleinkind typisch sind, aber zugleich mit dem verzweifelten Wunsch, wieder ganz von neuem anzufangen; zum anderen zeigt sich eine aggressive Haltung, Abwehr, Verachtung oder völliges Zurückweisen aller dem eigenen Wesen als bedrohlich oder gefährlich erscheinenden Instanzen oder Personen. (18) Der fehlgeschlagene Versuch, eine feste Beziehung mit einer anderen Person herzustellen, führt häufig zum Rückzug in grübelnde Selbstprüfung, die unter Umständen in eine lähmende Grenzsituation mit folgenden Symptomen übergehen kann:

a painfully heightened sense of isolation; a disintegration of the sense of inner continuity and sameness; a sense of over-all ashamedness; an inability to derive a sense of accomplishment from any kind of activity; a feeling that life is happening to the individual rather than being lived by his initiative; a radically shortened time perspective; and finally, a basic mistrust [...]
(19).

Kommt der Verlust eines Identitätsgefühls oft als "scornful and snobbish hostility toward the roles offered as proper and desirable in one's family or immediate community" zum Ausdruck, so entsteht daraus dann sehr leicht eine irrationale Überbewertung des Fremden ("everything foreign").(20) Das Phänomen der Identitäts-Diffusion mit der Kombination von Identitätsverlust und ohnmächtigen Restaurationsversuchen des Verlorenen läuft nach Eriksons Darstellung also auf eine Störung in der normalen Phasenfolge der psychosozialen Entwicklung von in der bürgerlichen Gesellschaft Heranwachsenden hinaus.

Dieser kleine sozialpsychologische Exkurs soll Handkes Amerikareisenden jedoch nicht zu einem psychiatrischen Fall

umfunktionieren, denn Voraussetzung einer jeden derartigen Fallstudie ist schließlich die implizit hypostasierte "gesunde" Psyche des "normalen" Menschen, was in der Regel freilich nichts anderes ist als das bürgerliche Ideal der Person, analog zur medizinisch gesunden Person, die dem Arzt vermutlich als Leitbild bei der Diagnose vorschwebt. Es geht aber in der vorliegenden Arbeit darum, die Aktanten in diesem Text als literarische Figur und nicht als Person zu untersuchen und - das sei hier vorweggenommen - die in der Fiktionalität erkennbare Fragwürdigkeit des ganzen Begriffs "Person" bzw. "Ich" sichtbar zu machen. Gleichwohl wird aus diesen psychologischen Streiflichtern nicht nur der sozialpsychologische Untergrund zur Identitäts- und Sprachproblematik bei Handke in den richtigen Zusammenhang, n. das gestörte bürgerliche Selbstverständnis, gestellt, sondern es kommt zugleich eine literaturgeschichtliche Dimension hinzu, denn unter dem Gesichtspunkt von Identitätskrise und "Außenseiter"-Problematik gehört der Kurze Brief in eine narrative Tradition, die sich bis zur Jahrhundertwende zurückverfolgen läßt, und deren ersten Höhepunkt in der deutschen Literatur der Moderne wohl Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge bilden.

Allerdings ist, wie Käte Hamburger zeigt, das Ich der Ich-Erzählung "ein struktureller Fremdling im epischen Raum"(21); im Gegensatz zu allen anderen Erzählsituationen handelt es sich hier nämlich um ein "echtes Aussagesubjekt."(22) Die dargestellte Wirklichkeit versteht sich in der Ich-Erzählung stets als Nicht-Fiktion, als

historisches Dokument; in diesem Sinn hat es also auch eine erzähllogische Berechtigung, das sich im Kurzen Brief darstellende Ich vor dem Hintergrund der Sozialpsychologie genauer ins Auge zu fassen. Aber nicht nur das vom sozialen Selbstverständnis her Gesehene, sondern vor allem auch das narrative Ich erscheint in diesem Text als äußerst problematische Kategorie. Es ist daher nicht verwunderlich, daß Rollenvorstellung und Identitätsproblematik die Erzählung beherrschen; gerade am problematischen Ich läßt sich, wie sich zeigen wird, der poetologische und historische Standort dieses Textes - unter dem Aspekt von Realismus und Intertextualität - am deutlichsten feststellen.

Bereits der früh auftretende Entschluß, sich zu ändern, geht aus einem Gefühl von Überdruß und Ekel vor allem Rollenspiel hervor, dem "Zwang, mich überall erst aufzuspielen, um eines zweiten Blicks gewürdigt zu werden"(S.18). Die gestörte Ich-Identität des Erzählers verhindert, wenn nicht das Zustandekommen, so doch das richtige Funktionieren der charakteristischen Doppelperspektive der Ich-Erzählung. Es stehen sich im Kurzen Brief nämlich nicht ein erzählendes und ein erzähltes Ich in zeitlicher Brechung, also diachron gegenüber, vielmehr geht es um eine auf synchroner Ebene in sich selbst gespaltene Existenz, bei der Vergangenes und Gegenwärtiges nicht klar voneinander getrennt sind. Steigert sich die scharfe Unterscheidung zwischen Ich und Nicht-Ich zuweilen zu einem "Ekel vor allem, was nicht ich

selber war"(S.19), so ist doch des Österreichers immer wieder "menschenleeres" Bewußtsein (ebd., auch S.81) von einer derart extremen taktilen und sinnlich-körperlichen Empfindlichkeit determiniert, daß er sich, wie einen Fremdkörper fast, dauernd "spürt", ein für diesen Text äußerst signifikantes Wort. Es kommt sogar vor, daß dieses Körpergefühl zu einer an Kafka gemahnenden Verwandlung führen kann:

Der Rumpf schwoll an, während der Kopf und die Gliedmaßen zu tierischen Anhängseln zusammenschrumpften, einem Vogelschädel und Fischflossen. In der Mitte drückte mich eine Hitze auseinander, an den Enden fror ich. Man müßte diese Körperfortsätze einstülpen können!(S.30)

Die Selbstentfremdung läuft im Extremfall auf eine Verselbständigung des Körpers hinaus:

Ich wollte mir nichts mehr vorstellen, was mich selber betraf, aber dann hörte ich mich plötzlich als Bauchredner, der Bauch übernahm meine Rolle und sagte mir vor, was ich nicht wahrhaben wollte.(S.178; Hervorhebung von mir).

Mit der Angst vor dem Doppelgänger ist die Spaltung des Ich fast ganz vollzogen:

Vor jedem Schritt fast schaute ich mich um. Hinter einer Wellblechhütte würde plötzlich ein Doppelgänger hervorspringen und mich wegjagen! Ich hatte nicht das Recht, mich zu vertreten, ich hatte mich nur eingeschlichen; jetzt war er zurückgekommen, um seine Stelle wieder einzunehmen. Ich würde aus mir herauskippen und wäre nicht mehr vorhanden. Aus einem schwarzen Ofenrohr, das als Kamin benutzt wurde, wehte durch ein Hüttenfenster plötzlich Ruß heraus, ein Hund kroch auf dem Bauch um eine Hausecke. Ich war ein Schwindler, hatte mich auf dem Platz von jemand anderem eingerichtet. Wohin mit mir? Ich war überzählig; ich hatte mich in etwas hineingestohlen, stand nun ertappt da (S.163).

Es handelt sich hier offenbar nicht nur um das Spiel mit einem Motiv aus der Romantik, denn diese Angst ist bereits

Indiz für die schwere Belastung, die das Rollenspiel der eigenen Individualität mit sich bringt, und von der der Erzähler sich gelegentlich befreien kann: "Ich bemerkte, daß ich zum ersten Mal seit langem wieder jemanden ohne Anstrengung aus der Nähe betrachten konnte. Man sah den Soldaten an" (S.55; Hervorhebung im Original).

Handelt es sich bei dieser problematischen Positionalität des Ich um so etwas wie einen Dauerzustand, so wird er dennoch vor allem dann peinlich spürbar, wenn der Erzähler mit sich allein ist. Dann tritt das auf, was Handke einmal in einem Gespräch als "die Todesgefahr des Alleinseins"(23) bezeichnet hat:

Statt Wesenlosigkeit können Sie auch sagen: Autismus. Das ist ein fürchterlicher Schmerz. Es gibt etwas Schlimmeres als Angst, als Ekel - das Gefühl der Unwirklichkeit. Und das stellt sich ein, wenn man in der Vereinzelung nicht mehr geistesgegenwärtig ist und irgendwo wegsinkt, von wo man sich selber nicht mehr zurückholen kann.(24)

Symptomatisch für diesen "Autismus" im Kurzen Brief sind die Tätigkeiten des Österreichers im Hotelzimmer: er führt Selbstgespräche (S.12), er onaniert (S.17), er versucht zu telefonieren (es kommen aber keine richtigen Gespräche zustande) oder er ißt ein Lammsteak, zu dem er sich selber "eingeladen" hat (S.47). In der Gesellschaft anderer fühlt er sich dagegen wohl und zufrieden:

In diesen Tagen [in St.Louis] spürte ich auch zum ersten Mal eine länger andauernde, nicht nur fiebrige Lebenslust. Ich saß da, wir aßen und tranken, und ich war mit mir einverstanden. Ich wurde nun aber nicht lebhaft, sondern eher faul, bewegte mich kaum, achtete nicht mehr auf mich selber, konzentrierte mich auch nicht wie früher auf die anderen, alle Beobachtungen geschahen nur, ohne Anspannung, als Folge eines allgemeinen Lebensgefühls.(S.122);

dabei fühlt er sich so wohl, daß er "fast schwerelos" wird (S.123), und jene "autistischen" Symptome verflüchtigen sich völlig: "Ich redete nicht mehr mit mir selber, freute mich auf den Tag wie früher auf die Nacht; Fingernägel und Haare wuchsen mir schneller."(S.124). Diese Empfindungen stehen nicht nur im auffallenden Gegensatz zum monomanischen Ich-Bewußtsein des vorangegangenen Teils, sondern beschreiben zugleich den Zustand, den er sich bei seiner Ankunft in Amerika vorgenommen hatte: mit seinem Geld "möglichst faul und selbstvergessen" zu leben (S.15).

Es sind dies übrigens Empfindungen, die dem entsprechen, was Erikson mit dem psychosozialen Wohlgefühl ("psychosocial well-being") als Ausdruck eines zunehmenden Identitätsgefühls ("sense of identity") charakterisiert hat:

Its most obvious concomitants are a feeling of being at home in one's body, a sense of "knowing where one is going", and an inner assuredness of anticipated recognition from those who count.(25)

Wie zu erwarten ist, verfällt der Erzähler wieder in eine melancholisch-depressive Stimmung, sobald er allein ist, zieht alle Handlungen in die Länge, weil er aus Langerweile nichts mit sich anfangen kann. Er sei, so heißt es, in St. Louis seiner selbst "entwöhnt" worden, so daß er sich jetzt lächerlich und "übrig" vorkommt. (S.158). Dabei erinnert die Formulierung "Wohin mit mir?"(S.163) entfernt an die berühmte Zeile Hölderlins: "Wohin denn ich?" (Abendphantasie), ist aber nicht, was der Vergleich mit Hölderlin nahelegen könnte, mit jenem "Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit" zu fassen, die Lukács in

seiner Theorie des Romans noch mit der Form dieser Gattung verbindet. (26) Denn bei Handke wird in der Wiederholung jener Angst des Kleinkindes vor der Selbstauflösung etwas anderes, n.l. der unbewußte Wunsch zur Selbstzerstörung evident:

Ich ging zum Spiegel und schnitt mir selber Gesichter. Ich wollte mir den Finger in den Hals stecken und so lang erbrechen, bis nichts mehr von mir übrig wäre. Verletzen und verstümmeln! (S.159)

5.2 Figur und Name

Die spezifische Eigenart fiktionaler Figuren in narrativen und dramatischen Texten gilt heute in der einschlägigen Forschung bereits fast als Axiom. Im Zusammenhang mit der dramatischen Figur spricht Manfred Pfister z.B. davon, daß sie von ihrem Kontext "überhaupt nicht ablösbar" ist, da sie nur in diesem Kontext existiert, d.h. daß sie "erst in der Summe ihrer Relationen zu diesem Kontext konstituiert wird."(27) Im Vergleich zu einer realen Person wird besonders deutlich, daß die literarische Figur ein "intentionales Konstrukt" ist, so daß "der Satz von Informationen, durch den eine Figur in einem dramatischen Text bestimmt wird, ein endlicher und abgeschlossener ist", was ferner zur Folge hat, daß "jeder einzelnen Information von vornherein ein höherer Wert zukommt, daß auch der beiläufigsten bei der Analyse der Figur prinzipiell Bedeutsamkeit unterstellt wird."(28) Die literarische Figur ist nichts anderes als die Summe dieser Informationen, die auch als semantische Merkmale bezeichnet

werden.(29)

So wie die Sprache die Künstlichkeit des Textes überspielen und eine Natürlichkeit vortäuschen soll - "der Satz ist eine Natur, deren Funktion - oder Tragweite - darin besteht, der Kultur der Erzählung die Unschuld zurückzugeben"(30) -, so ist es auch Aufgabe des semantischen Kodes, das Konstrukt der Figur natürlich erscheinen zu lassen. Diese Funktion ist eine doppelte: da die literarische Figur artefiziell ist, soll sie durch wirklichkeitsgetreu erscheinende "Charaktereigenschaften" naturalisiert und dem Leser so wiedererkennbar gemacht werden; da aber andererseits die bürgerliche Vorstellung der Person ideologischer Art, also gleichfalls Konstrukt ist, so hat der semantische Kode im bürgerlichen Realismus eine zusätzliche ideologische Funktion: die als Summe von "Charaktereigenschaften" ganzheitlich gedachte Person als zu den "gegebenen Tatsachen und natürlichen Verhältnissen und Vorgängen"(31) zugehörig darzustellen. Eine besondere Rolle spielt in diesem Prozeß der Name:

Die Illusion, daß die Summe [von Eigenschaften] durch einen kostbaren Rest ergänzt wird (so etwas wie Individualität, wenn sie als Qualitatives, Unauslöschliches dem vulgären Zählsystem der Charakterbestandteile entgeht), entsteht durch den EIGENNAMEN, durch die von ihrem Eigenen angefüllte Differenz. Der Eigenname erlaubt der Person, außerhalb der Seme zu existieren, von deren Summe sie jedoch ganz konstituiert wird. (32)

Die Namengebung im Kurzen Brief ist allerdings besonders aufschlußreich. Der Erzähler tritt mit scheinbarer Selbstverständlichkeit einfach als "ich" in die erzählte Welt, ist als "ich" scheinbar einfach da, und fügt sich

ohne weitere Erklärung in diese Welt ein: "Als ich Ende April dort ankam, nahm der Portier zugleich mit dem Schlüssel einen Brief aus dem Schlüsselfach und übergab mir beides"(S.9). Das ich hat in diesem ersten Auftritt schon eine polyvalente Zusammensetzung. Auf der einen Seite ist es der grammatischen Wortklasse nach ein Pronomen und hat insofern eine ähnliche deiktische Funktion wie die Zeit- und Raumangaben "Ende April" und "dort". Letzteres bezieht sich offenbar auf das Hotel Wayland Manor in Providence, dessen Lage in den voranstehenden Sätzen näher angegeben wird, während "Ende April" ohne Nennung des Jahres schon vager, unbestimmter klingt, aber dennoch als Zeitangabe durchaus verständlich ist. Das ich hat dagegen als Pronomen keine deiktische Funktion, da die Person, auf die verwiesen wird, hier zum erstenmal erwähnt wird; man könnte hier freilich von einer kataphorischen Deixis sprechen, die zumindest als Lesererwartung jede erste Nennung eines fiktionalen ich mitbestimmt. Der Leser kann tatsächlich diesen semantischen Leerraum im Laufe des Textes mit Informationen füllen und, wenn auch auf dem Wege der Rekonstruktion, feststellen, daß es sich hier um einen österreichischen Schriftsteller handelt, der um die Zeit seines 30. Geburtstages eine Amerikareise unternimmt, teils um einem schwierigen Verhältnis zu seiner Frau auszuweichen, usw. Da aber dieser Schriftsteller mit existentiellen Ängsten und Identitätsnöten zu kämpfen hat, ist die Konstituierung dieses Ich äußerst problematisch und es wird bald klar, daß die Information zu seiner Person bei

weitem nicht ausreicht, ihn als Figur zu erfassen.

Auf der anderen Seite ist das Ich, wie wir oben mit Barthes bereits festgestellt haben, im eigentlichen Sinne kein Pronomen (mehr), sondern ein Name, denn wer "ich" sagt, hat keinen anderen Namen. Genau besehen ist also das ich im narrativen Text das am wenigsten Selbstverständliche, es ist eine Erzählfunktion, die sich die Rolle der ersten Person Singularis zugelegt hat. Während diese Rolle nun die Authentizität des autobiographischen Ich zumindest als Fiktion beibehält, unterschlägt sie zwangsläufig ihr im außerliterarischen Regelfall mitbestimmendes Gegenüber, das Du. Das Erzähler-Ich ist schließlich nur gegenüber einem Leser-Du überhaupt als Ich vorstellbar; als literarische Figur unter anderen steht es dagegen im Kräftefeld der Konfiguration, deren Strukturgesetze auch für das Ich gelten. Obwohl dieses Ich nun gegenüber den anderen Figuren eine Identität haben mag ("Heinrich Lee", "Felix Krull", "Oskar Matzerath"...), so ist diese Identität im Verhältnis zum Leser stets aufgehoben, denn das Ich tritt dem Leser ja nicht als literarische Figur "Felix Krull" o.ä. gegenüber, sondern als Erzählerfunktion, d.h. als Anonymus mit der Maske eines "Ich". Für den Kurzen Brief ist es nun bemerkenswert, daß die Identität der Ich-Figur, bei aller sonstigen augenscheinlichen Selbstverständlichkeit der Angaben, ein Rätsel bleibt, ja, daß es dem Diskurs offenbar daran gelegen ist, die Anonymität (oder die Nicht-Enthüllung der Identität) besonders hervorzuheben,

wie aus der Begegnung mit dem Mädchen in Blue Jeans deutlich hervorgeht:

Sie fragte mich nach meinem Namen, und ohne daß ich wußte, warum ich log, antwortete ich, daß ich Wilhelm hieß. Darauf fühlte ich mich sofort wohler und bot ihr einen Bissen von meinem Sandwich an (S.39/40).

Was dem Leser mitgeteilt wird, ist daß der Erzähler nicht Wilhelm heißt; wichtiger ist aber, daß man nicht erfährt, wie er denn heiße - weil man es nicht erfahren darf? Wenn die von Roland Barthes an Balzacs Sarrasine erarbeitete These: "über die Freiheit der Person herrscht der Selbsterhaltungstrieb des Diskurses"(33) ihre Richtigkeit hat, dann müßte es für Handkes Roman bedeuten, daß der Leser ausdrücklich auf die Nicht-Identität der Ich-Figur aufmerksam gemacht wird und daß der Erzähler durch den Diskurs gezwungen wird zu lügen, weil der Diskurs die Identität nicht preisgeben kann. Die Frage: Wer ist der Erzähler? bezieht sich offenbar nicht auf den Namen allein, denn dieser ist immer metonymische Repräsentation der Person; das Rätsel dieses Textes - und vielleicht der gesamten bürgerlichen Literatur der Moderne - ist demnach die Identität der Person und deshalb auch die Beschaffenheit des Selbst.

Gleichwohl hat der Erzähler mit seinem falschen Namen einen Namen gewählt, der allein durch seine Nennung bedeutsam wird. Selbstverständlich kann der Erzähler nicht, wie einst Odysseus, antworten, er heiße Niemand. Es entsteht aber die Frage, ob der Name Wilhelm vom Zufall bestimmt ist und daher beliebig austauschbar wäre. Offen ist auch die Frage, ob Wilhelm ein literarischer Name ist;

zumindest kann man von einer literarischen Konnotation sprechen, die "Wilhelm" dem Paradigma des Entwicklungs- und Bildungsromans zuordnen würde, zu dem ja sowohl Anton Reiser als auch der Grüne Heinrich gehören. Mit der Antwort: "Ich heiße Wilhelm" will demnach der Diskurs dem Leser eine weitere Nachricht übermitteln, etwa: "Ich gehöre in die Reihe der Helden des Bildungsromans", eine Selbsteinschätzung, die ja aus den Gesprächen des Erzählers mit Claire über den Grünen Heinrich deutlich genug hervorgeht. Indessen ist auch das fiktionale Ich kein unbeschriebenes Blatt, das einfach da sein kann. Denn nicht nur stellt sich sehr bald heraus, daß es als in diesem Text aktualisierte Figur sehr wohl eine eigene Biographie hat, sondern es hat auch auf der paradigmatischen Ebene als erzählendes Ich so etwas wie eine intertextuelle Vorgeschichte. Gerade das erzählende Ich ist der klarste Ausdruck des bürgerlichen Selbstverständnisses in der Literatur des 18. Jahrhunderts, die bekanntlich eine überaus große Anzahl an bekenntnishaften und autobiographischen Texten hervorbrachte. Wer in der bürgerlichen Literatur in der Ich-Form erzählt, zitiert also bewußt oder unbewußt den Anspruch der Erzähler aus der Frühzeit des Bürgers mit, für den der Anfang von Rousseaus Bekenntnissen hier repräsentativ angeführt sei:

Ich beginne ein Unternehmen, das ohne Beispiel ist und das niemand nachahmen wird. Ich will meinesgleichen einen Menschen in der ganzen Naturwahrheit zeigen, und dieser Mensch werde ich sein. Ich allein. Ich lese in meinem Herzen und kenne die Menschen. (34)

Aus dieser Perspektive kann eine Korrektur an der -

zugegebenermaßen bald historisch gewordenen - Diskussion um den Standort des Erzählers oder die Erzählperspektive vorgenommen werden. Franz K. Stanzel, der seinerzeit mit der These von den typischen Erzählsituationen eine Zeitlang im Mittelpunkt dieser Diskussion stand, hat kürzlich den Versuch gemacht, diese Theorie im modischen Gewand der Erzählforschung neu in Umlauf zu bringen. (35) Das verhindert jedoch nicht die Wiederaufstehung des Ich-Erzählers als mythisierter Figur im Rahmen einer fiktionalen Umwelt, allerdings unter Zuhilfenahme einer "Opposition Identität und Nicht-Identität der Seinsbereiche von Erzähler und Charakteren." (36) Denn:

Der Hilfsbegriff "Ich mit Leib" für den Ich-Erzähler läßt einen Aspekt, der sich aus der Identität der Seinsbereiche in der Ich-Erzählung ergibt, deutlich hervortreten, nämlich die Bindung des Erzählaktes an die existentiellen Bedingungen des Erzähler-Ich in der dargestellten Wirklichkeit. [...] In einer auktorialen Er-Erzählung können wir dagegen nur literarische oder ästhetische Konventionen als den Erzählakt bedingende Faktoren in Rechnung stellen. (37)

Das Erzählen ist aber - das hat Käte Hamburger schon damals überzeugend herausgearbeitet (38) - eine Funktion jedes narrativen Textes, und das betrifft auch die Ich-Form. Ganz in diesem Sinn, ohne sich jedoch auf Käte Hamburger zu beziehen, kommt Manfred Jurgensen von der Untersuchung des Tagebuchs als literarisch-dialogischer Urform zur Beschreibung dieser dialogischen Struktur - von einem Ich zu einem anderen Ich - als Grundlage alles Erzählens. (39) Jurgensen kommt der oben herausgearbeiteten Vorstellung des Ich als Rolle, die sich der Diskurs aneignet, erstaunlich nahe; er geht jedoch nicht von der Kategorie des

strukturbestimmenden Diskurses, sondern von einer quasi-existentiellen Ich-Figur aus, die sich im narrativen Text konkretisiert. Da Jurgensen aber die problematische Beschaffenheit dieser Figur nicht reflektiert, muß das - in seiner Vielgestaltigkeit zwar scharfsinnig erfaßte - Ich letzten Endes Projektion der bürgerlichen Vorstellung der Person bleiben:

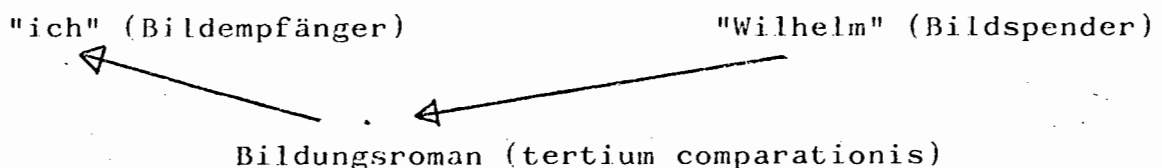
Es gilt, in den Charakteren eines literarischen Kunstwerkes Variationen eines fiktionalen Ich zu erkennen. Damit ist nicht nur gemeint, daß sogenannte Nebengestalten (die es also von Rechts wegen garnicht geben kann) auf ein protagonistisches Ich bezogen bleiben. Sämtliche Ausdrucksfiguren der Literatur schließen sich zur ästhetisch objektiven Identität eines fiktionalen Ich zusammen. Eben darin erkennen wir das kompositorische Prinzip der schöpferischen Einbildungskraft. Jedes literarische Werk ist kein künstlerisches Sein, sondern ein objektives Werden(40).

Diese auf dem Erlebnis des Dichters beruhende Argumentation geht an den Strukturgesetzen der Erzählung vorbei, weil das Ich schließlich doch biographistisch verstanden wird.(41) Wenn also etwa Max Frisch - so wäre Jurgensens These zu korrigieren - das erzählende Ich in seinem Gantenbein Geschichten wie Kleider anprobieren läßt, dann wird damit genau die Eigenart aller narrativen Figurendarstellung evident gemacht. Wenn die Darstellung der Figuren im Gantenbein den Leser befremdet, so liegt das an dem oben erwähnten Naturalisierungsprozeß, durch den es dem bürgerlich realistischen Erzählen auf lange Zeit gelungen ist, die Künstlichkeit und Beliebigkeit der Figur zu unterschlagen - denn die Grundlage des bürgerlichen Realismus, die selbstverständlich auch den Erwartungshorizont des Lesers determiniert, ist die

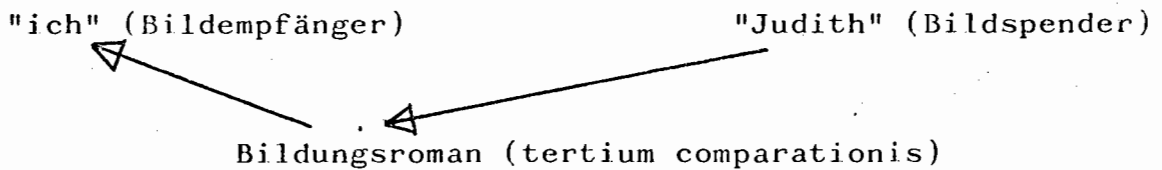
Vorstellung von der Einheitlichkeit (und der "Natürlichkeit") des Individuums.

Gleichwohl läßt sich an Jurgensens These, daß man sich die Figuren eines Textes als "Variationen eines fiktionalen Ich" vorzustellen habe, eine bedeutsame Erkenntnis abgewinnen. Vorwegnehmend sei dies als semantischer Übertragungsprozeß auf paradigmatischer Achse bezeichnet, was zunächst an den Eigennamen im Kurzen Brief, von denen hier noch die Rede ist, demonstriert sein soll. Am deutlichsten erkennt man dies am Namen der Ehefrau: Judith. Daß Namen nicht einfach von selbst entstehen, sondern aus irgendeinem Grund gewählt werden, wird im Zusammenhang mit dem Kind der Freundin Claire implizit gezeigt: "Es war ein etwa zweijähriges Mädchen und hieß, weil sie in New Orleans geboren wurde, Delta Benedictine"(S.67; Hervorhebung von mir). Und auch bei Gottfried Keller wird der Held der Grünen Heinrich genannt, weil er immer grün gekleidet ist.(S.28) Selbstverständlich muß die Begründung für die Wahl von Eigennamen, wo sie nicht ausdrücklich angegeben wird, oder wo es sich nicht, wie es etwa bei Thomas Mann sehr häufig vorkommt, um "sprechende" Namen handelt, letzten Endes Spekulation bleiben. Wie ist es aber mit dem Namen Judith? Soll der Name Wilhelm den Bildungsroman Wilhelm Meister herbeizitieren, so wird durch die Assoziation des "Helden" mit einer Frau namens Judith dieser intertextuelle Bezug verdoppelt (Hinweis auf den Grünen Heinrich): das semantische Merkmal [Held des Bildungsromans] wird über den Namen von der Hauptfigur auf die Ehefrau übertragen. Es ist

daher sicher kein Zufall, daß Kellers Judith bei den Hinweisen auf den Grünen Heinrich namenlos bleiben muß: "Ich las dann noch von einem anderen Mädchen, das den Heinrich deswegen liebte, weil seine Miene so aussah, daß sie sich sehnte, auch immer das zu denken, was er gerade dachte"(S.82/83); später heißt es: "Erst als aus Amerika die Frau zurückkehrte, die ihn geliebt hatte, weil sie ihn um seine Gedanken beneidete, fing er an, wieder aufzuleben."(S.172) Anna dagegen wird beim Namen genannt(S.82). Es geht dabei freilich nicht um eine absolute oder auch nur annähernde Gleichsetzung, so daß etwa die Ehefrau im Kurzen Brief in dieser oder jener Hinsicht mit der Figur in Kellers Roman Ähnlichkeiten aufzuweisen hätte, sondern um einen Vorgang, der die Figurendarstellung in Handkes Roman auf beispielhafte Weise veranschaulicht und zugleich Unterschied und Ähnlichkeit zwischen Metapher und Metonymie demonstriert.(42) Wenn der Amerikareisende sich durch den Namen Wilhelm mit dem Bildungsroman assoziiert, findet schon ein metaphorischer Übertragungsprozeß statt, der sich so darstellen ließe:



Der Name Judith gehört wie Wilhelm in das Paradigma [Bildungsroman], so daß bei dem Namen der Ehefrau eine vergleichbare Übertragung vorkommt:



Bildempfänger ist demnach in beiden Fällen das Ich des Romans, dem, wie sich noch zeigen wird, alle Figuren paradigmatisch untergeordnet sind. Die semantische Übertragung von Judith zum Ich ist aber nur deshalb möglich, weil die beiden Figuren in einer Kontiguitätsrelation zueinander stehen, also auf der syntagmatischen Achse, so daß dieser Vorgang gleichzeitig metonymischen Charakter trägt. Man könnte also sagen, daß der Name Judith durch die Kontiguität der Figur Judith zum Erzähler aus dem Paradigma [Bildungsroman] auf das Paradigma [Erzähler-Ich] übergeht.

Der Name Judith enthält indessen auch andere - ebenfalls intertextuelle - Konnotationen, die, wenn sich die Gelegenheit oder Notwendigkeit ergibt, in scheinbarem Widerspruch aktualisiert und wieder fallengelassen werden können. So übernimmt die Ehefrau z.B. semantische Merkmale der biblischen Judith, die mit Kellers Figur nicht vereinbar sind:

Ich las in der Quäkerbibel, die auf dem Nachttisch lag. Ohne daß ich die Stelle mit Judith und Holofernes suchte, fiel mir doch sofort die Geschichte ein, in der sie ihm im Schlaf den Kopf abhackte. "Mir ist sie immer nur auf die Füße getreten", sagte ich, "oder sie ist darüber gestolpert. [...]" (S.26).

Anspielungsreicher, aber offenbar nach demselben Prinzip

entstanden, ist der Name des Bruders: Gregor. Man denkt bei diesem Namen gleich an Kafkas Verwandlung, die ihrerseits Hartmann von Aues "guoten sundaere" evoziert. Dies dürfte zu der an sich einleuchtenden These führen, mit diesem Namen werden die semantischen Merkmale [ausgestoßen], [entfremdet], [identitätsgeschwächt] o.ä. auf den Bruder des Erzählers übertragen. Es entsteht aber die Frage, ob diese naheliegende Lesart nicht zu weit geht, da es sich hier offenbar um einen von Handke bevorzugten Namen handelt, den nicht nur die Hauptfigur Gregor Keuschnig in Die Stunde der wahren Empfindung trägt, sondern schon der Bruder im Erstlingswerk Die Hornissen, dann der eine von zwei österreichischen Brüdern in der "Horrorgeschichte" Das Umfallen der Kegel von einer bäuerlichen Kegelbahn und neuerdings - wieder der Bruder - in Über die Dörfer. Eine allzu nahe Kafka-Parallele anhand dieses Namens, gegen die auch Manfred Mixner im Zusammenhang mit der Stunde argumentiert (43), ist m.E. nicht nur deshalb abzulehnen, weil sie zu einer platten Gleichsetzung verleiten kann, sondern auch, weil damit der Rekurrenz dieses Namens in Handkes Werken nicht Rechnung getragen wird.(44) Ob der Autor damit eine durchgängige Kontinuität in seinem oeuvre andeuten will, oder ob dabei andere (möglicherweise private) Gründe mit eine Rolle spielen, sei hier dahingestellt. Für die These der semantischen Übertragung sprechen allerdings einmal die engen Beziehungen zwischen Gregor und dem Erzähler: er wird mehrfach ausdrücklich "mein Bruder" genannt (S.174-179), und sie hatten in der

Kindheit ähnliche, ja identische Erlebnisse - metonymisches Zeichen ist dafür "die Hose eines Schlafanzugs, den Gregor einmal von mir übernommen hatte"(S.175). Zum anderen ist es signifikant, daß der Bruder überhaupt beim Namen genannt wird, daß der Diskurs damit also auf die (semantische) Verwandtschaft aufmerksam machen will.

So stark ist diese semantische Relation, daß der Bruder selber nur einmal als Aktant auftritt (Der Erzähler kann ja auch keinen Grund angeben, warum er ihn besuchen will: "Ich muß hin", lautet die performative Antwort (S.170)). Die narrative Funktion der Figur Gregor liegt offenbar im Bewußtmachen der österreichischen Vergangenheit des Ich-Erzählers. Die Baracke, in der Gregor wohnt, ist leer, befindet sich aber in einem Zustand der Unordnung und Verwahrlosung: draußen hängt eine ausgebrannte Glühbirne, drinnen ist es dunkel, aber alles ist durcheinander, ein umgefallener Wecker, schmutzige Schuhbänder, alte Wäsche, ein offener Schrank, ranzige Butter auf einer Untertasse, ungebügelte, zerrissene Hemden, unter dem Bett leere Bierdosen...(S.174/175). Was hier allmählich dem Verfall überlassen wird, das steht im Zeichen der europäischen Vergangenheit, der Kindheit und Jugend in einem österreichischen Dorf: "doppeldeutsche" Spielkarten, Schlafwäsche mit der Nummer aus dem Internat des Ich-Erzählers, ein Kalender aus Österreich (ebd.). Es ist nicht von ungefähr, daß der Erzähler unmittelbar im Anschluß an diese Zimmerbesichtigung von extremen Entfremdungsängsten, die in der Bauchrednervision gipfeln,

überfallen wird. Und der einzige Auf-, oder besser: Abtritt, des Bruders besteht darin, daß der Erzähler ihn beobachtet, wie er hinter einem Gebüsch die Notdurft verrichtet (S.179)! Es ist also klar, daß Gregor als Figur keinen Eigenwert besitzt, sondern nur von der Funktion als "Bildspender" her zu verstehen ist.

Von den anderen Figuren im Kurzen Brief hat, abgesehen vom Sonderfall John Ford, nur die Freundin Claire Madison sowohl Vor- als auch Nachnamen. Soll damit eine vollständige Identität angedeutet sein? Der Name Claire dürfte diese Vermutung bestätigen. Auch der Vergleich mit Dürrenmatt scheint in diese Richtung zu deuten, der mit offenkundiger Anspielung auf Reinheit und Unbescholtenheit seine Alte Dame von Klara/Kläri Wäscher (wohl mit ironischer Intention) zur weltgewandten Claire Zachanassian werden läßt. Wenn nun aber etliche der anderen Figuren namenlos bleiben und eher typisiert werden - der Soldat, der Liftführer, die Barfrau, das Liebespaar, der Dramaturg -, dann sind diese Bezeichnungen nicht weniger Namen als etwa Judith, Gregor oder Claire; oder umgekehrt: die Namen Judith, Gregor oder Claire sind nicht weniger Rollenbezeichnungen als "der Soldat" oder "das Liebespaar". Denn während die Semantisierung beim Eigennamen eher konnotativ ist, spricht die Typisierung sie direkt aus. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang die Beschreibung des Studenten:

Ein Student mit kurzen Haaren, pausbäckig, in Bermudahosen, mit dicken Schenkeln, in Turnschuhen, kam mir draußen entgegen, und ich blickte ihn entsetzt an, fassungslos bei dem Gedanken, daß jemals

jemand es trotzdem wagen könnte, etwas Allgemeines über diese einzelne Figur zu sagen, daß jemand ihn typisieren und zu einem Vertreter von etwas anderem machen würde. [...] Sein Anblick war ein Bild, das plötzlich lebendig geworden war [...] (S.22).

Der Jemand, der es trotzdem wagt, etwas Allgemeines über diese Figur zu sagen, ist freilich der Erzähler selbst, oder besser gesagt: der Diskurs. Dabei sind die - hier allerdings recht äußerlichen - Merkmale, auf die es ihm ankommt, so überdeutlich, daß das Bild, das hier plötzlich "lebendig" wird, von vornherein ein Zeichen ist, das den generischen Namen "Student" trägt - denn woher weiß man, wenn das einem der Diskurs nicht einredet, daß ein Mensch, den man zufällig sieht, ein Student ist?

Am Beispiel der beiden Freunde von Claire, bei denen man ein paar Tage in St. Louis wohnt, erhellt besonders deutlich, daß der Name eine Figur bezeichnet und daß der semantische Leerraum der "Identität" einer Figur durch den Semantisierungsprozeß schrittweise gefüllt wird. Zunächst heißt es, daß sie bei den Freunden wohnten, "die Claire 'Ein Liebespaar' genannt hatte"(S.111). Im weiteren Verlauf dieser Abschnitte werden sie dann konsequent "das Liebespaar" oder "das Paar" genannt, einzeln "der Mann", bzw. "die Frau", denn: "Ich erfuhr nie, wie die beiden wirklich hießen, sie nannten sich nie anders als mit immer neuen Kosenamen."(ebd.) Man mag einwenden, daß er Claire ohne weiteres nach dem Namen des Paares hätte fragen können; gerade das zeigt aber, daß ihr "eigentlicher" Name vom Diskurs tabuisiert worden ist, oder, was auf dasselbe hinausläuft, daß ihr Name eben "das Liebespaar" ist. Dabei

muß der Name, so sprechend er sein mag, erst mit Bedeutungen besetzt werden, wobei sich herausstellt, daß die typisierenden Erwartungen, die einem bei solchen Namen durch den kulturellen Kode nahegelegt werden, nicht ganz zutreffen oder einer Ergänzung bedürfen:

Zuerst dachte ich bei ihrem Anblick an die Schrumpfsehnsucht, von der Claire mir erzählt hatte, dann, mit dem zweiten Blick, vergaß ich wieder, was man allgemein über sie sagen konnte, und betrachtete sie nur, neugierig, was ihre Art zu leben mir sagen würde. Die Frau gab sich immer geheimnisvoll, der Mann enttäuscht und beleidigt, aber wenn man länger bei ihnen gewesen war, merkte man, daß die Frau gar kein Geheimnis hatte und daß der Mann recht vergnügt und zufrieden war. Trotzdem mußte man sich jeden Morgen wieder daran gewöhnen, daß ihre geheimniskrämerischen und enttäuschten Gesichter nichts zu bedeuten hatten (ebd.).

Damit wird die Frage angesprochen, wie man die Identität eines Menschen feststellen könne, denn die üblichen Hilfsmittel wie Name, Erscheinung, Verhaltensweise, Gesichtsausdruck erweisen sich offenbar gelegentlich als unverlässlich. Es ist aber klar, daß der Diskurs den Leser hier irreführt, da dies die Mittel sind, die der Diskurs selbst bei der Semantisierung als Signale für den Leser einsetzt, mit denen also der Diskurs Identität konstituiert. Zugleich geht es hier nicht, wie das Beispiel mit dem "wirklichen" Namen zeigt, um die Identität dieser beiden Leute, um die "Bedeutung" ihrer "geheimniskrämerischen und enttäuschten Gesichter", sondern um ihre referentielle Bedeutung als Figuren in diesem Text. Durch den ständigen Austausch von stets neuen Kosenamen stehen sie z.B. in Opposition zu dem Kind, von dem die Mutter sagt, sie hätte ihm nur einen Namen geben sollen:

"Wenn ich ein zärtliches Gefühl für sie hatte, sprach ich sie jedesmal mit verschiedenen Namen an, erfand sogar bei jeder Ansprache noch einen Phantasienamen dazu, das brachte sie durcheinander. Sie wollte bei einem einzigen Namen genannt werden, jeder zweite verwirrte sie schrecklich."(S.85)

Es ist klar, daß auch hier ein Übertragungsprozeß operiert: vom Erzähler-Ich auf die anderen Figuren, so daß die Betrachtungsweise des Erzählers als versteckte Anweisung an den Leser verstanden werden könnte: man solle die Figur betrachten, um festzustellen, was ihre Art zu leben einem über die Figur des "Ich" sagen könnte.

Der Name John Ford schließlich bildet insofern in diesem Text eine Ausnahme, als er der einzige authentische Name einer real existierenden Person ist und daher weder intertextuelle noch kontextuelle semantische Merkmale enthalten kann. Es ist daher nicht unbedeutsam, daß er als "der Filmregisseur John Ford" in die Handlung eingeführt wird (S.186), was mit den vorigen Nennungen - im Zusammenhang mit Filmen (S.99,S.135) - kongruent ist. Was die Aktualisierung dieses Namens im Text betrifft, so fällt auf, daß er eine Selbständigkeit erlangt, die mit den Pronomina konkurriert, und zwar wird durchgehend entweder mit "er" oder mit "John Ford" auf diese Figur verwiesen, nie aber mit synonymischen Verweisungen, wie zu erwarten wäre: also etwa mit "der Regisseur" oder "der Filmemacher" oder einfach mit "Ford". Damit wird die mit der Nennung von Vor- und Nachnamen öffentlicher Figuren - Künstler, Politiker, Schauspieler, Sportler - verbundene Aura reproduziert, die nach Walter Benjamins bekannter Darstellung besonders im Personenkult der Filmstars

deutlich zu erkennen ist:

Der Film antwortet auf das Einschrumpfen der Aura mit einem künstlichen Aufbau der personality außerhalb des Ateliers, der vom Filmkapital geförderte Starkultus konserviert jenen Zauber der Persönlichkeit, der schon längst nur noch im fauligen Zauber ihres Warencharakters besteht. (45)

Diese Nennung des Namens signifiziert also zumindest konnotativ das Merkmal [Öffentlichkeit].

Die Frequenz der Nennung des Namens John Ford läßt sich statistisch zeigen: In Abschnitt 21 des zweiten Teils (S.186-195) erscheint die Form John Ford 25 Mal; zum Pronomen er, das 56 Mal benutzt wird, steht sie also in einem Verhältnis von weniger als 1:2. Ganz anders sieht es in der Gesprächssituation bei den sogenannten Inquit-Formen aus - "er sagte", "er antwortete", "er fragte" - : hier ist das statistische Verhältnis nämlich umgekehrt, John Ford erscheint 17 Mal, im Vergleich zu den 8 Mal von er. Diese sehr hohe Frequenz fällt vor allem deshalb auf, weil es sich hier um nur drei Gesprächspartner handelt, die durch die Pronominalformen klar genug voneinander unterschieden werden könnten: ein Berichterstatter ("ich"), eine Frau ("sie") und John Ford ("er"). Es kommt durch diese Iteration also ein drittes Merkmal hinzu, das offenbar nicht so sehr mit dem Reden als mit dem Geschichtenerzählen zusammenhängt:

Für die Besucher gibt es Korbsessel, die nebeneinander aufgereiht sind, davor kleine Fußschemel mit indianischen Decken. Wenn man darin sitzt und redet, fängt man bald an, dem andern eine Geschichte zu erzählen. (S.186)

John Ford bezeichnet aber nicht nur seine Filme als Geschichten (S.192), sondern erzählt selber immer wieder

Geschichten, auch als Illustration seiner Vorstellungen und Gedanken: "seine Meinungen waren nicht neu, aber er erzählte die Geschichten dazu und zeigte, wie es zu diesen Meinungen gekommen war"(S.187). Ganz in diesem Sinn darf er den Erzähler und Judith am Ende auffordern, ihre Geschichte zu erzählen (S.195). Diese drei Bereiche, mit denen John Ford auf semantischer Ebene assoziiert wird - Film, auratische Öffentlichkeit, Geschichtenerzählen - , sind zwei anderen Kategorien unterzuordnen, nämlich der Person und dem Text. Alle drei dieser Bereiche sind aber, zwar unterschiedlich, mit dem Namen John Ford verknüpft und sind darüber hinaus Projektionen, oder genauer gesagt: semantische Übertragungen des Erzähler-Ich. So gesehen, kann hier bereits vorweggenommen werden, was später genauer zu untersuchen ist: nämlich, daß die Person, die, wie wir bereits festgestellt haben, das eigentliche Änigma dieses Textes bildet, nicht mit einer bürgerlichen Ich-Vorstellung einfach gleichzusetzen ist, in der Eigenschaft als Erzähler und Erzählender, als Subjekt und Objekt des Diskurses, als Thema dieses Romans anzusprechen ist. Das bedeutet aber nichts anderes, als daß der Diskurs selbst das Thema des Kurzen Briefes ist.

5.3 Semantischer Kode und Konfiguration

Das Rätsel der Person ist auch das Rätsel von Ich und Du (46), der eigenen Person und dem Gegenüber. Wer ist aber

dieses Ich selber, dem man wie der Erzähler gleich am Beginn seines Amerikaaufenthaltes im Spiegel sowie im Selbstgespräch gegenübertreten kann? Dieses Selbstgespräch, das erste seit der Kindheit, verwundert ihn, er kann es sich nicht erklären (S.12), aber damit macht er den Leser auf den Prozeß aufmerksam, der den ganzen Text dominiert: das Selbstgespräch als Gespräch mit dem Selbst, der Blick in den Spiegel als Versuch, das Selbst zu fassen und erfassen. In gewisser Weise ist dieses Selbst überall anwesend, facettenhaft widerspiegelt:

Währenddessen wurde der Himmel vor den großen Fenstern dunkler, und die Hügel davor hellten sich wieder auf. Dann wurden auch die Hügel dunkel, und wenn man hinausschaute, sah man nur etwas von sich selber in den Scheiben. (S.80)

Das Ich wird also durch das Andere (mit-) konstituiert. Wie aber, wenn auch dieses Andere nicht deutlich zu erkennen und genauer zu fassen ist? Geradezu symbolisch mutet deshalb die Auffahrt im Lift des Hotels Wayland Manor an (S.10): im engen, halbdunklen Raum, der von dem Außen völlig abgeschlossen ist, so daß man darüber nur mutmaßen kann - "Neben dem Personenlift mußte ein Lastenaufzug sein, denn während wir langsam hinauffahren, begleitete uns nebenan ein Klirren wie von aufeinandergeschichteten Tassen" (ebd.) - ; eingeschlossen in diesem Raum mit einem anderen, dem Liftführer, "der mit gesenktem Kopf in der dunklen Ecke am Hebel stand, ohne mich anzuschauen. Fast nur sein weißes Hemd schimmerte aus der tiefblauen Uniform heraus ..." (ebd.). Hier werden alte Ängste wieder wach, Ängste, vielleicht durch den engen Raum, durch die

ungewöhnliche Nähe einer fremden Person hervorgerufen, vielleicht sogar durch eine Ähnlichkeit mit jener letzten Bootsfahrt über den dunklen Strom, allein mit dem Steurer, "der wacht und steht!" Da aber von dem anderen fast nur das Hemd sichtbar ist, er also ohne Gesicht ist und sich überdies in Schweigen hüllt, sich also auch durch Sprache nicht erkennbar macht, erfaßt den Erzähler die Angst, "daß der Neger mir gegenüber im nächsten Augenblick wahnsinnig werden und sich auf mich stürzen würde"(ebd.).

Die Angst vor dem Wahnsinn ist die Angst vor dem Unbekannten, oder umgekehrt: die Angst vor der eigenen unbekanntem Identität ist die Angst vor dem Wahnsinn. Was Handke in diesem Text (bei genauem Hinsehen in allen seinen Werken) beschäftigt, ist jedoch nicht jene schon zum Überdruß wiederholte angebliche Suche nach der verlorenen Identität (was das auch immer sein mag), sondern eines der zentralen Probleme der modernen narrativen Literatur, das John Coetzee treffend als "the metafictional commentary on the fictionality of self" bezeichnet hat.(47) Dieses Selbst ist also nicht eine irgendwie abhanden gekommene Wesenheit, aber eigentlich auch nicht einmal das Fremde im Sinne eines Unbekannten, weil Unerkannten, es ist vielmehr eine Nicht-Substanz, die sich höchstens aus Bruchteilen zusammensetzt, ein Konstrukt also, aber wiederum nicht Phantom, sondern Fiktion. Soll dieses Selbst beschrieben werden, entstehen daher Unzulänglichkeiten und Widersprüche, etwa wenn Claire den Erzähler kritisiert:

Ich fühlte mich zurechtgewiesen, und doch wieder so selbstbewußt, als ob mir geschmeichelt worden wäre.

Ich erschrak, daß Claire recht hatte, und freute mich im nächsten Moment, weil sie nicht recht hatte. So ging es mir oft, wenn ich jemandem zuhörte, der mich beschrieb; es traf mich, und doch war es unverschämt. (S.98)

Spiegelbildlich wird dies besonders deutlich an der Sehnsucht nach dem Urzustand eines heilen und sozusagen jungfräulichen Ich demonstriert, einem Zustand, der jedoch so schwer vorstellbar ist, daß er nur über den Umweg einer Metapher mitgeteilt werden kann, die gerade deshalb kaum nachzuvollziehen ist, weil sie dem Mythos der reinen Ursprünglichkeit verpflichtet ist, der sich einer genauen sprachlichen Erfassung widersetzt. Gemeint ist jene vierte Dimension, die aus dem Würfelspiel spontan und blitzartig aufleuchtende Vision einer ANDEREN ZEIT, in der Zeit und Ort eben nicht mit normalen Kriterien meßbar sind,

in der alles eine andere Bedeutung haben mußte als in meinem jetzigen Bewußtsein, in der auch die Gefühle etwas anderes waren als jetzt die Gefühle und man selbst im Augenblick gerade erst in dem Zustand, in dem vielleicht die unbelebte Erde damals war, als nach jahrtausendelangem Regen zum ersten Mal ein Wassertropfen fiel, ohne sofort wieder zu verdampfen. (S.25; Hervorhebung von mir).

Aus der Überzeugung, daß es so etwas gebe oder geben müsse, geht der Stoßseufzer hervor: "Mein Leben bis jetzt, das durfte noch nicht alles sein!"(ebd.) Diese Vorstellung eines heilen und ganzen "Selbst" ist aber über die Fiktion des Lebenslaufes eines intakten Individuums vermittelt worden, die sich beispielhaft, aber bei weitem nicht ausschließlich, im bürgerlichen Erzählen als Lebensgeschichte eines Helden niedergeschlagen hat, in jener Zeit, "in der man noch glaubte, daß aus einem nach und nach ein anderer werden müsse und daß jedem einzelnen

die Welt offenstehe."(S.142) Rekonstruierbar wäre sie aber demnach nur wieder über denselben Umweg der Fiktion. (Max Frisch: " [...] ich frage mich dann selbst, im Stillen meine kalte Pfeife saugend, angesichts jeder wirklichen Geschichte, was ich eigentlich mache: - Entwürfe zu einem Ich!"(48))

Wie Frischs Gantenbein probiert auch Handkes Amerikareisender, wenn das zunächst auch nicht so erscheinen mag, Geschichten an wie Kleider. Zum Beispiel jene "Liebesgeschichte, in der sich ein Mann ein Haus an einer Bucht kauft, nur um jeden Abend in einem Haus an der anderen Seite der Bucht, wo die geliebte Frau mit einem anderen Mann lebt, die Lichter angehen zu sehen."(S.16) In dieser Geschichte - es handelt sich um Scott Fitzgeralds The Great Gatsby - erkennt er eine Liebesbeziehung, die Parallelen zur eigenen Situation bildet, sowie ein Vorbild an Verhaltensweisen und Charaktereigenschaften wieder, die er gleich für sich beanspruchen kann:

So besessen der große Gatsby von seinem Gefühl war, so schamhaft war er doch; während die Frau, je dringender und schamloser ihre Liebe wurde, sich um so feiger verhielt. "Ja", sagte ich: "Einerseits bin ich schamhaft, andererseits, was meine Gefühle für Judith betrifft, bin ich feig. [...] Der große Gatsby war schamhaft nur in den Umgangsformen seiner Liebe, von der er besessen war. Er war höflich. So höflich wie er möchte ich werden, wenn es nicht schon zu spät dafür ist."(ebd.)

Mit der Terminologie der Textlinguistik könnte man sagen, daß der Erzähler sich in einer Relation von Opposition zum großen Gatsby und von Korrespondenz zu seiner Geliebten, Daisy, sieht. Zu den Geschichten gehört an erster Stelle wohl Gottfried Kellers Grüner Heinrich, der im Handke-Text

immer wieder auftaucht. Acht Mal wird der Grüne Heinrich erwähnt, nur einmal geht es dabei lediglich um ein Zitat (S.124). Es versteht sich von selbst, daß diese Hinweise aus bestimmten Gründen ausgewählt worden sind, was aber nicht dazu verleiten darf, gleich direkte Parallelen annehmen zu wollen, wie dies in der Handke-Kritik mehrfach geschehen ist. (49) Anfang und Schluß des Romans werden ohne direkten Bezug zum Geschehen im Kurzen Brief genannt (S.28 und S.171); verwiesen wird ferner auf Heinrichs Verhältnis zur Natur (S.50), seine Versuche, nach der Natur zu zeichnen (S.64), seine Beziehung zu Anna und Judith (S.82). Sonst spricht man über Kellers Text, über die Bezüge zur Gegenwart, die Ähnlichkeiten zwischen Heinrich und dem Amerikareisenden, sowie über den Grünen Heinrich als Bildungsroman (S.97 und S.142). Wenn aber der Erzähler gesteht, daß er weiß, "daß man nicht mehr so nach und nach leben kann wie der Grüne Heinrich"(S.142), dann spricht er damit ein Doppeltes aus: erstens nicht nur die Vorbildlichkeit, sondern einen naiven Glauben an die Verbindlichkeit einer fiktionalen Lebensgeschichte für das Leben - denn hat man jemals wirklich "so nach und nach" gelebt wie die Helden aus den Entwicklungsromanen, die zudem nach Claires Darstellung "von Erlebnis zu Erlebnis immer nur klüger werden"; so daß sie am Schluß ihrer Geschichte "fertig und vollkommen" sein können (ebd.)? Der "zypressendunkle Schluß" von Kellers Roman (zumindest in der Urfassung) läßt erkennen, daß dies nicht einmal seinem Helden gegönnt war. Zweitens bestätigt aber der Erzähler

damit doch nur die Nicht-Identität mit dem Grünen Heinrich, die Übereinstimmungen entpuppen sich als Schein und Spiel:

"Im übrigen kommt es mir seit ein paar Tagen vor, daß mir die Welt wirklich offensteht und daß ich mit jedem Blick etwas Neues erlebe. Und solange ich dieses Vergnügen eines meiner vergangenen Jahrhunderts empfinde, solange möchte ich es auch ernstnehmen und überprüfen"(ebd.).

Damit wird doch nichts anderes gesagt, als daß die Vorstellung der Person als Persönlichkeit, als ganze und einheitliche Existenz des Individuums eine Fiktion ist, es vielleicht immer gewesen ist, daß sie also nur als Fiktion überhaupt vorstellbar ist.

Was der Erzähler sich von diesen Geschichten verspricht - Vorbild und Lehre für das eigene Leben -, klingt sehr eindrucksvoll, weniger klar ist dagegen zunächst der genaue Inhalt dieser Lehre. So kündigt er Claire z.B. seine Absicht an, John Ford zu besuchen, nachdem er von dem Film Young Mr. Lincoln von Ford tief beeindruckt worden ist:

"Ich werde John Ford besuchen. [...] Ich werde ihn nach seiner Erinnerung an den Film fragen, und ob er manchmal noch Henry Fonda trifft, der jetzt Familienserien im Fernsehen spielt. Ich werde ihm sagen, daß dieser Film mir Amerika beigebracht hat, daß er mich Sinn für die Geschichte durch Anschauung von Menschen in der Natur gelehrt hat, daß er mich heiter gestimmt hat. Ich werde ihn bitten, mir zu erklären, wie er selber früher war und wie Amerika sich verändert hat, seit er keine Filme mehr macht."(S.137)

An dem Film wird ihm offenbar eine Selbstgenügsamkeit, innere Ruhe und Vollständigkeit der Person demonstriert, die er von nun an als Muster für sich übernehmen will. Durch den Film wird er zum Vorsatz angeregt, alles Rollenspiel abzulegen und sich nur noch zu seinem eigenen Verhalten zu bekennen, das in idealem Gleichgewicht Körper

und Geist, das Ich und das Andere harmonisch ausgleichen wird:

Und je länger ich zuschaute, um so größer wurde die Lust, nur noch Gestalten wie denen im Film zu begegnen, mich nicht mehr aufführen zu müssen, sondern wie sie mich in vollkommener Körper- und Geistesgegenwart unter ihresgleichen zu bewegen, von ihnen mitbewegt zu werden, und doch mit einem Spielraum für mich selber, voll Ehrerbietung auch vor dem Spielraum der andern. (S.135)

Wenn John Ford ihm also "Sinn für die Geschichte durch die Anschauung von Menschen in der Natur" beigebracht hat, dann bezieht sich diese "Natur" offenbar auf jenen Zustand, als nach jahrtausendelangem Regen der erste Tropfen fiel, ohne zu verdampfen; die große Freude an dem Ford-Film ist also mit der beglückenden Einsicht und Versicherung verbunden, daß es existiert, das heile Ich.

Wenn Mr. Lincoln die Betrunkenen im Film "an sich selber erinnerte, was sie sein könnten und was sie vergessen hätten"(S.136), dann springt ein magischer Funke von seiner gewaltigen Botschaft und der eindrucksvollen Darstellungsweise von Fonda/Lincoln nicht nur auf die Betrunkenen, sondern auch auf die Schauspieler, die die Betrunkenen spielen und, mirabile dictu, sogar auf den Zuschauerraum über. Alles verändert sich: J. Palmer Cass heißt jetzt nur noch John P. Cass, die Betrunkenen gehen, "für immer verändert"(ebd.), aus der Szene weg, die Zuschauer atmen anders und leben auf, und der Ich-Erzähler träumt von seiner Zukunft und hat nun einen (neuen) festen Entschluß: "ich wollte nicht werden wie sie, sondern wie es mir möglich war"(S.135),(50). Man möchte jedoch mit Faust hinzufügen: "Welch Schauspiel! Aber ach! ein Schauspiel

nur!", denn dieses Bekenntnis zur eigenen spontanen Lebensweise ist eben nur über die Geschichten anderer möglich, ja wenn Lincoln die Betrunknen an sich selber erinnert, dann wird das Schema einer individuellen Existenz angesprochen, das eben nur als Schema und Fiktion vermittelt werden kann. Aber der Ich-Erzähler will ja nur noch "Gestalten wie denen im Film" begegnen, d.h. er ist sich der Fiktionalität des ganzen Vorgangs von vornherein durchaus bewußt. Und der Entschluß: "Ich wollte nicht werden wie sie, sondern wie es mir möglich war" ist bei genauem Hinsehen also nicht eine Überwindung, sondern lediglich eine Variation - wenn man will, vielleicht sogar eine tautologische Umstellung - von Kaspars Wunsch, ein solcher zu werden wie schon einmal ein anderer gewesen ist. Zusammen mit dem starken Bedürfnis, "anders zu werden als ich war", das der Erzähler schon früh in der Erzählung empfindet (S.18), gehören diese und ähnliche Äußerungen in eine paradigmatische Reihe, die jene bereits erwähnte Nicht-Identität zum Inhalt hat.

Es gehört zur Eigenart von Handkes Text, daß er sich zum eigenen poetologischen Thema äußert, es artikuliert und reflektiert. Damit erreicht er jenen Grad an Ambivalenz, den John Coetzee im Zusammenhang mit der Poetik des Versagens einer Reihe repräsentativer Erzähltexte jüngeren Datums beschrieben hat:

The poetics of these works is a veritable poetics of failure, a program for contrasting artifacts out of an endlessly regressive, etiolated self-consciousness lost in the labyrinth of language and endlessly failing to erect itself into autonomy. The poetics of failure is ambivalent through and through, and part

of its ambivalence is that it must parade its ambivalence; thus Beckett can speak of an art that is "the expression that there is nothing to express".(51)

Was der Amerikareisende im Kurzen Brief von Beruf ist, ist für die Handlung und die sonstige Thematik zunächst völlig belanglos, und könnte, so scheint es zunächst, wie der "eigentliche" Name völlig verschwiegen werden. Und tatsächlich wird nur an einer Stelle unmißverständlich klar, daß er Schriftsteller ist, einer wesentlichen Stelle allerdings, mitten im Theatergespräch. Der Diskurs bekennt sich an dieser Stelle zu der Ambivalenz, deren volle Bedeutung für Handkes Poetik nicht überschätzt werden kann: Wie ist es mit der Person, kann man sie leben, kann man sie schreibend als Fiktion wenigstens als Möglichkeit entwerfen, gibt es eine Sprache für die ersehnte Spontaneität der eigenen Verhaltensweise? Es gibt sie offenbar nicht: auf die Frage des Dramaturgen nach dem Theaterstück, an dem er gerade arbeitet, antwortet der Erzähler:

"Es fällt mir schwer, Rollen zu schreiben [...] Wenn ich jemanden charakterisiere, kommt es mir vor, als ob ich ihn damit entwürdigte. Aus allem Besonderen an einer Figur wird dann ein Tick. Ich spüre, daß ich anderen nicht so gerecht werden kann wie mir selber. Wenn ich Leute auf der Bühne reden lasse, schnappen sie mir schon nach den ersten Sätzen zu und sind für immer auf einen Begriff gebracht. Deswegen werde ich lieber Geschichten schreiben."(S.150)

Diesen Vorgang vergleicht er mit der Gewohnheit gewisser Leute, die für alles Worte haben und alles, auch das Ungewöhnliche und wohl Spontane, auf einen klischeehaften Begriff bringen

"und damit aufhören, es zu erleben. [...] Das, was

sie sagen, ist dann meist, weil es eigentlich noch gar keine Worte dafür gab, eine Aufforderung zum Lachen, ein Witz, auch wenn sie es nicht mit dieser Absicht formuliert haben. Deswegen kommt mir in dem Stück, kaum daß jemand etwas sagt, vielleicht nur mit einer Geste, alles sofort auf den Begriff gebracht vor, und ich kann die Figuren nicht mehr weiterdenken."(S.151; Hervorhebung von mir)

Damit schildert er aber paradoxerweise seine eigene Einstellung zur Welt und seine Verhaltensweise, die er Claire an anderer Stelle folgendermaßen beschreibt:

"Wenn ich etwas sehe und anfangs, es zu erleben, denke ich sofort: 'Ja, da ist es! Das ist die Erfahrung, die mir noch fehlt!' und hake sie gleichsam ab. Kaum verstricke ich mich in etwas, schon formuliere ich es mir und trete daraus zurück, erlebe es nicht zu Ende, sondern lasse es an mir vorbeiziehen. 'Das war es also!' denke ich und warte, was wohl als nächstes kommen wird."(S.98).

Gerade diese Haltung charakterisiert jedoch seine Einstellung allen Erlebnissen und Geschichten in Amerika gegenüber, sei es dem Liebespaar, das er neugierig betrachtet, um zu sehen was ihre Art zu leben ihm sagen würde, sei es dem Großen Gatsby oder Young Mr. Lincoln, und bezeichnenderweise empfindet er beim Lesen der Zeitung eine "zwanghafte Sympathie" mit diversen Personen, die in Zeitungsberichten als in einer Form von Kurz-Geschichten auftreten, ein Gefühl, das nur dadurch entsteht, daß er das alles beschrieben findet (S.41). Der rekurrente Wunsch nach Veränderung, die Sucht nach Geschichten und Personen, von denen man lernen kann, das alles geht aus der apriorischen Überzeugung hervor, daß es das in sich geschlossene Ich nicht geben kann, das Insistieren auf der Fiktionalität der Person bestätigt, daß die Person, auch als Fiktion, nicht mehr möglich ist. In diesem Licht muß die Konfiguration

gesehen werden.

In den Erzähltexten des klassischen Realismus ist es die Aufgabe des semantischen Kodes, durch die Wiederholung bestimmter Eigenschaften ein konsistentes und in sich stimmiges Bild der Figur zu entwerfen, das dem Leser durch die Konsistenz als Person oder Charakter glaubwürdig erscheinen soll. Die so entstandenen Figuren stehen in einer Kontiguitätsrelation zueinander, die sich semantisch entweder als Korrespondenz oder Opposition ausdrückt. Ein Beispiel dafür wäre das Dreiecksverhältnis, das in großen Romanen des 19. Jahrhunderts, wie Madame Bovary, Anna Karenina oder Effi Briest, allerdings auf differenzierte Art und Weise angewandt wird, und das sich stark vereinfacht auf die Formel bringen ließe: eine Frau steht in einem je unterschiedlichen Verhältnis zu zwei Männern - zu einem, den sie nicht liebt, an den sie aber gebunden ist, und einem, den sie liebt, den sie aber nicht heiraten kann. So entsteht ein Nebeneinander von Figuren, die zusammen ein Syntagma bilden, das man Konfiguration nennt. Aus den gesamten Eigenschaften der Konfiguration läßt sich eine Hierarchie ableiten, wobei die am häufigsten auftretenden, die sogenannten dominant-rekurrenten semantischen Merkmale, die Isotopie, den Leitfaden oder das Thema bilden. Anders sieht es bei Handke aus. Die Figuren stehen hier nicht in einer Kontiguitätsbeziehung zueinander, sondern sind alle um das Erzähler-Ich herum gruppiert; das Ensemble der Figuren ist also nicht als Syntagma, sondern vielmehr als Paradigma zu verstehen, das

nach dem Prinzip der Similarität funktioniert. Dieses Paradigma wird von der Figur des Erzähler-Ich determiniert, der alle anderen Figuren also semantisch unter- und zugeordnet sind. Die anderen Figuren sind daher nur von ihrem paradigmatischen Stellenwert her in bezug auf den Erzähler verständlich. Dieses oben im Zusammenhang mit den Namen Wilhelm und Judith bereits erörterte metaphorische Prinzip, das nach Jakobson weniger die Prosa des Realismus als die Lyrik der Romantik kennzeichnet (52), steht also dem vraisemblable, der "natürlich" erscheinenden Person im literarischen Text im Wege. Ist es aber die Funktion des semantischen Kodes, dieses vraisemblable glaubhaft zu machen, so muß dieser Kode dem modernen Text entsprechend modifiziert werden, und das bedeutet an erster Stelle: Aufgabe der "Charaktereigenschaft". Freilich kann die Figur nicht vollends auf semantische Merkmale verzichten, so daß sich der verborgene Text des "Schreibbaren" als Paradox erweist: das Rätsel der Person, die es nicht gibt.(53)

5.4 Der Dramaturg

Das soll zunächst an der Figur des Dramaturgen untersucht werden, da er zwar nur einmal einen Auftritt hat (zweiter Teil, Abschnitt 10-12, S.144-155), der aber um so bedeutender ist. Auch er hat keinen bürgerlichen Namen; obwohl er bei der ersten Nennung als "ein Freund" bezeichnet wird (S.145), heißt er danach stets nur "der Dramaturg", ein eindeutiger Hinweis auf seine Beschäftigung mit dem Theater. Seine andere Funktion liegt offenbar in

der Rolle als Gesprächspartner, ist er doch "ein Freund, mit dem ich früher gern geredet hatte"(ebd.). Es geht bei dieser Episode dann auch weniger um eine Beschreibung und Bewertung der Aufführung von Don Carlos als um eine Wiedergabe des Theatergesprächs, eine unüberhörbare Anspielung auf den Bildungsroman (54); in seiner dreifachen Eigenschaft als Reiseleiter, Theaterfachmann und Gesprächspartner erinnert der Dramaturg an den Theaterdirektor Serlo in Wilhelm Meisters Lehrjahre. Eine genaue Untersuchung dieses Gesprächs ergibt jedoch den merkwürdigen Umstand, daß die Struktur, die man erwartet hätte, nl. Frage- Antwort-Frage oder Meinung-Gegenmeinung, nicht angewandt wird, denn im Grunde spricht hier eine Stimme, die auf zwei Rollen verteilt ist. Anders gesagt: der Dramaturg führt nicht nur die Gedanken des Ich-Erzählers weiter, sondern reproduziert regelrecht seine Ansichten und Redeweise, er spricht mit der Stimme des Erzählers. Ein Beispiel: der Erzähler sagt:

"Sie [die Schauspieler] kamen herein, als ob sie ein Niemandsland beträten, und spielten dann so ängstlich und eilig, als ob sie hier gar nicht spielen dürften. Die Bühne war nicht irgendein Spielplatz, sondern fremdes Territorium." "Deswegen stolperten die Schauspieler auch so oft", sagte der Dramaturg. "Sie spürten, daß sie sich eigentlich anders bewegen mußten. Mitten in einem Gang wechselten sie oft den Schritt, weil sie glaubten, sie seien den Zuschauern schon zu lang mit dem gleichen Schritt gegangen. Dann hüpfen sie, mitten im Schreiten. Oder sie versprachen sich, weil sie glaubten, jetzt sei es an der Zeit, auch einmal etwas zu singen. Sie wußten, daß man ihnen in einem andern Rhythmus zuschaute als sonst, aber sie konnten diesen Rhythmus nicht finden." "Sie gruppierten sich auch immer wieder um", sagte ich, "weil die Zuschauer ihnen in den üblichen Mustern überhaupt nicht zuhörten."(S.146/147)

Es stellt sich bald heraus, daß sich Dramaturg und Ich-Erzähler zusammen in Wirklichkeit im Gespräch mit Claire befinden, die den "amerikanischen" Standpunkt vertritt.

Im Grunde geht das ganze Gespräch auf den vom Erzähler eingangs erwähnten Gegensatz zwischen den "mechanischen" Bewegungen der amerikanischen Tänzer, die sich gleichmäßig nach einer eingeübten Choreographie aufgeführt haben, und dem unkoordinierten Auftreten der deutschen Schauspieler zurück. Es handelt sich dabei um die für diesen Text grundlegende Opposition [geschlossen] vs [offen], oder [reguliert] vs [spontan], die in vielfacher Variation erscheint, daher als dominant-rekurrent bezeichnet werden kann. Man erkennt sie z.B. in der nach ganz festen Spielregeln vereinbarten zärtlichen Beziehung des Liebespaars (s. bes. S.111-115) im Gegensatz zu dem in nörgelnder Uneinigkeit und kleinlichem Streit allmählich sich auflösenden Verhältnis zwischen dem Erzähler und Judith (s. bes. S.125-132). Diese Opposition reflektiert die Spannung, die die Einstellung des Erzählers zu sich selbst charakterisiert:

Die Religion war mir seit langem zuwider, und trotzdem verspürte ich auf einmal eine Sehnsucht, mich auf etwas beziehen zu können. Es war unerträglich, einzeln und mit sich allein zu sein. Es mußte eine Beziehung zu jemand anderem geben, die nicht nur persönlich, zufällig und einmalig war, in der man nicht durch eine immer wieder erpreßte und erlogene Liebe zueinander gehörte, sondern durch einen notwendigen, unpersönlichen Zusammenhang.
(S.165)

Schön ist z.B. im Gegensatz zu dem vorschriftsmäßigen Verhalten beim Tanz das ungezwungene Auftreten, wo man sich

weder anzustrengen noch Rollenerwartungen zu erfüllen hat:

Ich hatte mich nie wohlgeföhlt beim Tanzen, man fing an, hörte auf, mußte warten, bis man wieder anfangen konnte. Schön war eine einzelne Bewegung, die einfach im Lauf der täglichen Begebenheiten erfolgte, eine Abschiedsgeste, die man gerade im rechten Moment und im richtigen Abstand anbrachte, eine Miene, die einem eine ausdrückliche Antwort ersparte und doch höflich und teilnehmend war, auch die gelungene Geste, mit der man das Wechselgeld des Kellners zurückwies; dabei fühlte ich mich wohl und wurde fast schwerelos, wie es den andern vielleicht beim Tanzen erging. (S.123)

Diese Spontaneität ist aber eine Illusion, denn sogar im scheinbar spontanen Ehekrach bewegt man sich "vor Haß wie in einer Choreographie aneinander vorbei" (S.128). Und die freien Bewegungen der deutschen Schauspieler fallen doch nur deshalb auf, weil sie nach vielen Proben Natürlichkeit und Ungezwungenheit im Spiel nachahmen, zudem als Aufführung eines Textes von Schiller, der ihre Bewegungen von vornherein reguliert und die Freiheit stark einschränkt. Unser ganzes Verhalten, und das ist das schmerzliche Wissen des Erzählers (und im größeren Zusammenhang das dominante Thema von Handkes gesamtem oeuvre), ist so oder so durch die Regeln der verschiedenen Diskurse, durch die wir uns äußern, vorbestimmt. Wo die Regeln fehlen, m.a.W. wo der Diskurs noch nicht erworben worden ist, entsteht nicht Spontaneität, sondern das Chaos, das den Horror vor der Beziehungslosigkeit, und somit vor dem Verlust der eigenen Identität hervorruft, wie im Falle des Kindes:

"[...] jetzt bin ich sicher" [sagt Claire], "daß es keine Besitzgier ist, wenn Kinder sich von etwas nicht trennen können, sondern Angst. Sie bekommen einen tierischen Schrecken, wenn etwas, das gerade noch zu ihnen gehörte, plötzlich woanders ist, wenn

die Stelle, wo es war, leer ist, und wissen dann nicht mehr, wohin sie selber gehören [...] "(S.86/87).

Das "Theatergespräch" nimmt also das Theater zunächst nur als Anlaß, anhand dessen das Problem der Fragwürdigkeit einer freien persönlichen Lebensgestaltung expliziert wird. Das bedeutet jedoch nicht, daß hier ^{keine} poetologische Fragen ~~nicht~~ zur Sprache kämen. Wenn Claire das amerikanische Geschichtsbewußtsein erörtert, dann deutet sie damit die vielen Bilder und Geschichten, die dem Erzähler auf Schritt und Tritt begegnen. Die historischen Figuren, sagt sie, werden in Amerika nur in "stehenden Bildern" vorgestellt, die repräsentativ als "Zeichen für das, was sie getan haben", rezipiert werden. (S.147) Das ist eine genaue Beschreibung der "Szenen aus der Besiedlung Amerikas", die der Erzähler am ersten Morgen auf dem Vorhang in seinem Hotelzimmer sieht und ausführlich, aber ohne Kommentar, wiedergibt:

Sir Walter Raleigh schaukelte zigarrenrauchend in seiner Kolonie Virginia; die Pilgerväter, dichtgedrängt auf der "Mayflower", landeten in Massachussetts; George Washington läßt sich von Benjamin Franklin die Verfassung der Vereinigten Staaten vorlesen [...] (S.26).

Diese ikonische Repräsentation ist nach dem metonymischen Prinzip aufgebaut: die historische Figur wird durch die sie als pars pro toto kennzeichnende Tat dargestellt und die Figuren stehen syntagmatisch nebeneinander. In einem anderen Gespräch beschreibt die Frau des Malers die daraus entstehende metonymische Bedeutungsübertragung recht genau:

"Wir haben hier alle nur in Geschichtsbildern zu sehen angefangen. Eine Landschaft bedeutete erst dann etwas, wenn darin einmal etwas Historisches geschehen war. Eine Mammutteiche allein war kein Bild: sie wurde

erst dann eins, wenn sie für etwas anderes dastand: zum Beispiel dafür, daß die Mormonen auf ihrem Zug zum Great Salt Lake darunter gelagert hatten. [...] so sehen wir auch die Landschaften nicht als Natur, sondern als die Taten derjenigen, die sie für Amerika in Besitz genommen haben [...]"(S.119/120).

Unmittelbar im Anschluß an dieses letztgenannte Gespräch, in dem das Liebespaar abschließend davon spricht, daß in ihren Träumen mit der Zeit sogar ihre Haushaltsgeräte "Haushaltsgeräte der Vereinigten Staaten" sein werden (S.120), erlebt dann der Erzähler seinen großen Traum

von einem Amerika, von dem man mir bis jetzt nur erzählt hatte. Es war der Augenblick einer routiniert erzeugten Auferstehung, in dem alles ringsherum seine Beziehungslosigkeit verlor, in dem Leute und Landschaft, Lebendes und Totes an seinen Platz rückte und eine einzige, schmerzliche und theatrale Geschichte offenbarte. (S.121/122)

Offenbar ist also die Erfahrung und Darstellung von Geschichte auch ein Diskurs, von dem man sich im wunderbaren Wunschtraum befreien möchte. Ist aber der amerikanische historische Diskurs der metonymischen Sehweise verpflichtet, so setzt sich der europäische Diskurs nach metaphorischem Prinzip zusammen. In seiner Erörterung der Darstellungsweise im Don Carlos als "europäische Abenteuergeschichte" beschreibt der Dramaturg genau die Art, wie die Konfiguration im Kurzen Brief, wie wir sie oben beschrieben haben, funktioniert:

"Schiller beschreibt darin ja nicht die historischen Gestalten," [sagt er] "sondern spielt sich selber, nur mit ihren Namen [Hervorhebung von mir], in den Abenteuern, die sie so ohne Anmut und Würde erlebt haben, und beschreibt, wieviel selbst- und rollenbewußter er sich dabei verhalten würde. [...]"(S.148).

Diese Darstellungsweise ist paradigmatisch, nicht nur weil die Gestalten alle einer Zentralfigur (die er als

"Schiller" bezeichnet) untergeordnet sind, sondern weil sie darüber hinaus für die Rezipienten ein Muster sein sollen, "Beispiele, wie sie sich in ihren Abenteuern verhalten müßten" (ebd.). So stellt sich also der Unterschied zwischen der amerikanischen und der europäischen Geschichtsvorstellung als Unterschied zwischen zwei verschiedenen Diskurstypen heraus, die für die Poetik von Handkes eigenem Text von fundamentaler Bedeutsamkeit sind.

Diese Opposition breitet sich als beziehungsreiches Netz über den gesamten Text aus und kehrt in vielfacher Brechung und Variation in jeder Figur, jeder Geschichte, jeder Äußerung und jedem Bild wieder. Der Dramaturg beschreibt im Hotelzimmer seine Lebenshaltung, die mit der Einsicht vergleichbar ist, zu der der Grüne Heinrich am Ende seines Aufenthaltes in der Großstadt im Zusammenhang mit der Kunst (es handelt sich wohl um den borghesischen Fechter) gelangt, nämlich "daß er sich bis jetzt nie richtig mit Menschen beschäftigt hatte"(S.171/172). Diese Haltung erkennt Claire auch im Erzähler, und macht sie ihm zum Vorwurf: "'Auch du kommst mir vor, als ob du die Umwelt nur an dir vorbeitanzen läßt. Du läßt dir Erfahrungen vorführen, statt dich hineinzuverwickeln [...]'"(S.97). Der Erzähler ist sich dieser "autistischen" Abkapselung von Anfang an bewußt, wie seine Gedanken im Zusammenhang mit Judith und ihrem Zeit- und Ortssinn zeigen: "Dabei behindert andererseits mich mein übertriebener Zeitsinn, dachte ich jetzt, und das heißt vielleicht: der übertriebene Sinn für mich selber, an der Gelöstheit und

Aufmerksamkeit, die ich erreichen möchte."(S.21) Und etlichemale glaubt er den Punkt erreicht zu haben, wo er diesen übertriebenen Sinn für sich selber überwinden kann; so z.B. gegen Ende des ersten Teils, eine Stelle, die man als Höhepunkt bezeichnet hat (55) - es handelt sich um eine neuerliche Vision der ANDEREN ZEIT, wo er sich ganz aufgelöst und in völliger Harmonie mit der Welt empfindet:

In diesem Augenblick verlor ich für immer die Sehnsucht, mich loszusein, und bei dem Gedanken an meine oft kindischen Ängste, an meinen Unwillen, mich mit anderen Leuten wirklich einzulassen, an meine jähen Begriffstutzigkeiten fühlte ich plötzlich einen Stolz, dem ein ganz selbstverständliches Wohlgefühl folgte. Ich wußte, daß ich mich von all diesen Beschränktheiten nie mehr loswünschen würde, und daß es von jetzt an nur darauf ankam, für sie alle eine Anordnung und eine Lebensart zu finden, die mir gerecht wäre, und in der auch andre Leute mir gerecht werden könnten. (S.101/102)

Er findet diese Lebensart freilich nicht, so daß er gegen Ende des zweiten Teils, kurz vor der alles aussöhnenden Begegnung mit John Ford, nochmals in eine verzweifelte Selbstkritik verfällt:

Vor Erschöpfung klafften die symmetrischen Teile meines Körpers auseinander, mir wurde übel von den unausgefüllten Zwischenräumen. Verstolpert, verdreht, verhunzt. In den beliebig verfügbaren Posen der Entfremdung hatte ich mich nun zu lange schon wohlgeföhlt; von allen hatte ich mich distanziert, indem ich sie zu "Wesen" werden ließ: dieses Lebewesen, hatte ich von Judith gesagt, dieses Ding: dieser, diese, dieses. Ich steckte mir beide Hände zwischen die Beine und krümmte mich zusammen. (S.184)

Dieser Zustand charakterisiert auch den Dramaturgen: "Ich bin ganz vom Leben abgeschnitten", sagt er. "Es kommt bei mir nur noch in Vergleichen für meine inneren Zustände vor. [...] "(S.153) Die Angstzustände, an denen

er leidet, finden ihren Ausdruck in genau denselben Bildern von Ungeziefer und Ungetier, die auch den Erzähler heimsuchen:

"Ich habe schon lange keinen abgeschuppten Fisch mehr gesehen, aber als ich gestern Nacht in einem Angstzustand aufwachte, sah ich plötzlich glänzende Schuppen um mich herum. Ebenso war ich schon lange nicht mehr in der Natur, und trotzdem fühlte ich mich jetzt, als ich die Hand nach dem Glas ausstreckte, ganz leibhaftig als ein gerade getöteter Spinnenkörper, der langsam am Faden wie noch lebendig zur Erde sinkt."(ebd.)

Man vergleiche dazu ähnliche Empfindungen des Erzählers:

"Träume, am Morgen aufzuwachen und einen Regenwurm aus dem Mund zu spucken"(S.182). Oder:

Das Gras ringsherum wurde ganz hell, dunkelte jetzt wieder, wieder liefen Eidechsen in meinen Augenwinkeln, die Gegenstände um mich her zu Hieroglyphen verschlungen, ich duckte mich vor einem Insekt, dabei dröhnte nur weiter weg ein Motorrad, es raschelte unter den Gebüsch, vor Angst. (S.144)

Oder:

Ich wurde wütend; dann verging die Wut, und ein Grausen wurde so stark, daß die Gegenstände im Zimmer mit Fledermausflügeln zu flattern schienen. Dann verging auch das Grausen, und ich spürte einen großen Überdruß, daß ich noch immer der gleiche war und mir nicht zu helfen wußte. (S.61)

Nicht zufällig empfindet der Dramaturg dies als einen metaphorischen Vorgang:

"Alltägliche Vorgänge wie zum Beispiel Hut aufsetzen, Rolltreppenfahren oder das Austrinken eines weichen Eis nehme ich gar nicht mehr wahr, sie vergegenwärtigen mir erst später in Metaphern meine jeweilige Lage."(S.153)

Es handelt sich hier um ein geradezu klassisches Beispiel der Kontiguitätsstörung, einer der beiden Hauptformen der Aphasie, die nach Roman Jakobson "aus einer mehr oder weniger ernsten Schädigung der Fähigkeit [...] zur

Kombination und Kontextbildung" besteht und "die Fähigkeit zur Aufrechterhaltung der Hierarchie der linguistischen Einheiten" mit sich bringt, so daß die Metonymien entfallen und die metaphorische Ausdrucksweise dominiert (im Gegensatz zur Similaritätsstörung, der anderen aphatischen Möglichkeit, bei der die Metaphern fehlen). (56) Es entsteht die Frage, ob diese gestörte Beziehung zur Umwelt sich nicht im semantischen Übertragungsprozeß im körperlichen Zustand des Dramaturgen ausgebreitet hat, ist er doch offenbar krank, er muß Medikamente zu sich nehmen und wenn er die Bar verläßt und nach einiger Zeit zurückkehrt, erzählt er, "daß er erbrochen hätte" (S.153).

5.5 Das Kind

Ist die Relation Erzähler-Dramaturg als Similarität, ja fast als Identität, deutlich erkennbar, so trifft das umso mehr auf die Beziehung Erzähler-Kind zu. Der Erzähler macht den Leser an verschiedenen Stellen ausdrücklich auf die Parallelen zum Kind aufmerksam, z.B. wenn das Mädchen etwas erzählt:

[...] was sie sagte, so sinnvoll und richtig es war, erschien doch, gerade weil sie es in solch vernünftigem Tonfall aussprach, als verwirrtes, einsames Geplapper, und ich erinnerte mich, wie ich selber lange Jahre, wenn auch verneint in Verboten, Erlebnisse nur zu bezeichnen lernte, ohne mir aber etwas wirklich Erlebbares darunter vorstellen zu dürfen [...] (S.123/124; Hervorhebung von mir).

Oder:

Wenn das Kind etwas der eigentlichen Natur

Nachgemachtes sah, etwa ein Gemälde des Malers, war es ihm unwichtig, ob und wo es das Vorbild dafür gab, denn das Nachbild hatte es für immer ersetzt. Dabei erinnerte ich mich wieder, daß dagegen ich als Kind immer wissen wollte, wo die dargestellte Sache auch in Wirklichkeit lag. (S.117/118; Hervorhebung von mir).

Dieses Mädchen hat zwar einen Namen, heißt aber mit einigen wenigen Ausnahmen nur "das Kind", und abgesehen vom Namen, ist das erste, was man über sie erfährt, ihre Angst (S.67). Für den Erzähler ist die eigene Kindheit von ganz besonderer Bedeutung, wie ja aus dem zweiten Absatz des ersten Abschnitts eindringlich hervorgeht. Seitdem er in Amerika ist, sagt er, erinnere er sich immer mehr (S.74), und zwar beziehen sich diese Erinnerungen fast nur auf die "Angstmomente" der Kindheit (S.75): "Wenn ich damals Hoffnungsmomente hatte, so habe ich sie alle vergessen." (S.76) Noch genauer heißt es später: "'Ich bemerke, wie sich bei mir in Amerika jetzt die Kindererlebnisse wiederholen', sagte ich. 'Alle Ängste, Sehnsüchte stellen sich wieder ein, die ich schon längst hinter mir glaubte.'" (S.96). In der Figur des Kindes von Claire wird also die ganze Problematik der Kindheit evident gemacht, was aber nicht so zu verstehen ist, daß sich im Erzähler bei der Beobachtung des Kindes alte und halb vergessene Ängste assoziativ wieder einstellen, sondern daß die semantischen Merkmale, die der Isotopie |Kindheit| untergeordnet sind, auf eine Figur übertragen werden, nämlich auf das Kind. Dieser Vorgang wird in einer kleinen Szene gegen Ende der Erzählung fast symbolisch verdeutlicht:

Einmal stand ich da, ohne den Koffer abzusetzen, dann sah ich in einem Fenster ein Kind, das mich beobachtete und traumverloren meine Miene nachahmte. Ich ging weg; viele Schwalben flogen herum, so schnell, daß man sie fast nur als Bewegungen sah, wie Fledermäuse in der Dämmerung.

"Sitzen auf der Hobelbank,
warten bis die Mutter kommt,
kommt der schwarze Widder,
stößt uns alle nieder,
kommt die weiße Fledermaus,
hebt uns alle wieder auf."
(S.181; Hervorhebung von mir)

Auf der inhaltlichen Ebene dieser Passage stehen das Kind am Fenster und die Schwalben in keinerlei Beziehung zueinander, gleichwohl erhalten sie ihre Bedeutung nur unter Rückbezug auf dasselbe Paradigma, das man als [Regression auf infantile Ängste] bezeichnen könnte. Somit sind beide, Kind und Schwalben, Projektionen des Ich; auf semantischer Ebene reflektieren beide die Gefühle von Verlassenheit und Angst, die im Kinderlied rekurrieren. Wenn der Reisende also auf inhaltlicher Ebene ein Kind am Fenster sieht, dann bedeutet es auf der Ebene des Signifikats, daß er sich selbst als ein Kind am Fenster sieht, das seine Miene nachahmt. Das ist genau die Funktion, die Claires zweijährige Tochter im Verhältnis zum Erzähler-Ich erfüllt.

Dieses Mädchen Delta Benedictine befindet sich im Prozeß des Spracherwerbs. Sie kann bereits vernünftige Sätze bilden und sogar eine kleine Handlungssequenz im Vergangenheitstempus wiedergeben, was aber, gerade weil es der Form nach richtig ist, den Eindruck erweckt, als wisse sie nicht was sie sagt, wie ein Papagei, denn Form und

Inhalt sind fast völlig inkongruent:

Manchmal erzählte es [das Kind] uns nachher in ganzen, ordentlichen Sätzen, was wir getan und erlebt hatten: "Wir waren im Restaurant, wir haben gegessen und getrunken, geredet und gelacht", und dabei, als sie schon alle diese Vorgänge in ganzen Sätzen bezeichnete und doch nichts davon, so verschieden wir auch untereinander waren, wie wir erlebt haben konnte, erschrak ich von neuem vor Mitleid, und es war mir, als sei sie bei dem allem gar nicht dabeigewesen: was sie sagte, so sinnvoll und richtig es war, erschien doch, gerade weil sie es in solch vernünftigem Tonfall aussprach, als verwirrtes, einsames Geplapper [...] (S.123).

Dieses Geplapper ist deshalb einsam, weil das Kind die symbolische Ordnung der Sprache, mit der man sich verständigt und andere versteht, noch nicht (ganz) betreten hat, es bewohnt eine Welt jenseits der Sprache der Erwachsenen, in der Bedeutung noch nicht ganz etabliert worden ist. Deshalb fragt sie auf der Reise nach St. Louis nach den Gegenständen in der Landschaft (S.73), und auch später will sie die "Namen von Sachen" wissen (S.116). Dieser Zustand stellt das Gegenteil zur Erfahrung des Amerikareisenden dar, der seiner vor überlieferter und fester Bedeutung geradezu strotzenden Welt überdrüssig ist, ja, ihr nur mit "heftigem Ekel" (S.22) gegenüberzutreten kann. Im Vergleich damit ist jedoch der vorsprachliche Zustand keineswegs als paradiesische Idylle zu verstehen, sondern vielmehr als die Negation von Bedeutung, daher als absolutes Negativum, die völlige Leere, das Nichts:

"Bei dem Gedanken, daß Benedictine allein ist", sagte ich, "habe ich für sie das Gefühl einer jämmerlichen Einsamkeit. Nicht weil wir hier zusammen sind, sondern weil ich dieses Noch-Nicht-Bewußtsein dort drüben, wenn niemand bei ihm ist, ganz heftig nachfühle als den Zustand einer grausigen Langeweile. Es kommt mir vor, als müßte ich das Kind sofort wecken, mit ihm reden und ihm die Langeweile

vertreiben. Ich spüre, wie es unter dem langweiligen Schlafen und Träumen leidet, ich möchte mich daneben hinlegen und es über seine lange Einsamkeit hinwegtrösten. Es ist so unerträglich, daß man nicht sofort, wenn man auf die Welt kommt, auch zu Bewußtsein kommen kann, und ich verstehe auf einmal die Geschichten, in denen jemand jemand andern erlösen will."(S.103/104)

Im Gegensatz zum "langweiligen Schlafen und Träumen" ist sein eigener Traum, der kurz darauf wiedergegeben wird, überfüllt von Signifikation, Zeichen und Nachrichten; ob allerdings Bedeutung aus dem Gewirr entsteht, und ob es minder einsam ist, bleibt offen:

Ich schlief schlecht, stach in ein zerkochtes Huhn, dessen Knochen sofort auseinanderfielen, eine dicke und eine dünne Frau standen nebeneinander, die dünne ging in die dicke über, beide zerplatzten, eine Gouvernante balancierte mit einem Kind auf einer Messerklinge in die offene Tür der Untergrundbahn, immer wieder Eilbriefe, Zeichen im Sand, die ein dummer Gärtner wie Blumen begoß, Pflanzen, die Wörter bildeten, geheime Botschaften auf Lebkuchenherzen an Kirchtagsständen, ein Gastzimmer in einem ÖSTERREICHISCHEN Gasthof mit vier Betten, von denen nur eines bezogen war. (S.104/105)

Spracherwerb, Ich-Bewußtsein und Identität sind aufs engste miteinander verknüpft. Dies geht aus der das "Noch-Nicht-Bewußtsein" metonymisch repräsentierenden "leeren Stelle" besonders deutlich hervor. Zunächst spricht Claire darüber, im Zusammenhang mit der Einstellung von Kindern gegenüber ihrem Spielzeug:

"[...] jetzt bin ich sicher, daß es keine Besitzgier ist, wenn Kinder sich von etwas nicht trennen können, sondern Angst. Sie bekommen einen tierischen Schrecken, wenn etwas, das gerade noch zu ihnen gehörte, plötzlich woanders ist, wenn die Stelle, wo es war, leer ist, und wissen dann nicht mehr, wohin sie selber gehören [...]"(S.86/87).

Wenn der Erzähler darauf von einem ähnlichen Problem spricht, das er hatte, dann wird klar, daß in Claires

Äußerung von ihm die Rede ist, daß er die Angst vor der "leeren Stelle", von der Claire spricht, lediglich mit einem Beispiel aus seinem eigenen Leben verdeutlicht. Er verzichtet dabei nämlich auf die Einleitung oder Übergangsfloskel, die man hätte erwarten dürfen, etwa: "Ich hatte einmal eine ähnliche Erfahrung..." o.ä.:

"Einmal wurde mir eine Armbanduhr gestohlen", sagte ich. "Es lag mir gar nichts daran, und ich hatte sie auch vorher überhaupt nicht mehr wahrgenommen, und trotzdem erschrak ich noch lange danach jedesmal, wenn ich die leere Stelle am Handgelenk sah." (S.87).

Aber nicht nur Gegenstände können plötzlich nicht mehr da sein, sondern auch man selbst kann sich gegebenenfalls auflösen und verschwinden; das bedeutet in Wirklichkeit aber, daß die Angst vor der "leeren Stelle" nichts anderes ist als die Angst vor der Auflösung des eigenen Ich, die in der frühen Kindheit eben dann auftritt, wie wir oben mit Lacan schon festgestellt haben, wenn das Ich sich seiner selbst, als getrennt von dem Anderen, bewußt wird:

"Auf einmal war ich an der Stelle des Kindes", sagte ich nach einiger Zeit. "Das erste, an was ich mich in meinem Leben erinnere, ist der Schrei, den ich ausstieß, als man mich in einem Waschbecken badete und als plötzlich der Stöpsel herausgezogen wurde und das Wasser unter mir weggurgelte." (S.88)

Das ist aber genau das Erlebnis, das er schon zu Anfang seiner Amerikareise erfährt, in der Badewanne im Hotel Wayland Manor (S.16). Die Angst von Claires Kind, so könnte man sagen, ist also die Angst des Erzählers als Kind, die jedoch wiederum nur seinen Zustand in Amerika beschreibt. So wird diese Angst denn auch gedeutet: im Zusammenhang mit jener antipodischen Welt, in der alles anders sein und das Ich als freies und intaktes Subjekt in reiner Spontaneität

existieren müßte; dies müßte aber doch, das weiß er und deshalb graut ihm auch davor, eine Welt ohne, bzw. jenseits aller Bedeutung sein:

Jene ANDERE ZEIT, die ich in Providence bei dem kurzen Aufblitzen des Würfels erfahren hatte, erstreckte sich nun vor mir als eine andere Welt, die ich nur zu betreten brauchte, um meine angstanfällige Natur und ihre Beschränktheiten endlich loszusein. Und doch erschrak ich wieder vor diesem Schritt, als mir einfiel, wie notwendig aufgelöst und leer, ohne eigene Lebensform, ich mich in der anderen Welt bewegen würde; ich empfand heftig ein allgemeines paradiesisches Lebensgefühl, ohne Verkrampfung und Angst, in dem ich selber, wie in dem Spiel der Zypresse, gar nicht mehr vorkam, und es grauste mir so sehr vor dieser leeren Welt, daß ich in einer Schrecksekunde das ungeheure Entsetzen des Kindes nacherlebte, das an einer Stelle, wo es gerade noch etwas gesehen hatte, mit einem Mal nichts mehr sah. (S.101; Hervorhebung von mir).

Jener Moment aber, in dem man sozusagen zum Selbst-Bewußtsein kommt, indem man das eigene Ich als unabhängig von dem Anderen begreifen lernt, geht, wie wir oben bereits festgestellt haben, mit dem Erwerb der Sprache entwicklungspsychologisch parallel, ja er ist genau besehen die Voraussetzung für den Anfang des Symbolisierungs- und Signifizierungsprozesses, der nach Lacan allerdings bereits im Säuglingsalter einsetzt. Coward und Ellis fassen Lacans Gedanken so zusammen:

This formation of an outside also forms the "ego" by "cutting it out", separating it from its implication in its surrounding, and placing the subject in a position of possible predication. What is significant in this context is the process by which the child, in tracing connections and differences in matter and attributing to them states of pleasure and unpleasure, begins to construct a differentiated universe of objects, and itself as different from these objects, thus establishing the possibility of signification. (57)

Da die sprachliche Äußerung nur unter der Voraussetzung

eines Sprechers als Subjekt möglich ist, kann die Sprache erst dann funktionieren, wenn Subjekt und Objekt als getrennte Bereiche vorstellbar sind, so daß die Sprache demzufolge aus diesem Zustand des Anders-Seins hervorgeht. Claires Tochter nun hat die Selbstverständlichkeit als sprechendes Subjekt noch nicht gefunden; nur wenn die Vielfalt der Dinge sich nach einem Muster ordnen, das zu der ersten Nennung der Dinge im Paradies der Genesis eine klare Analogie bildet, kann sich ein Zusammenhang bilden, in dem auch sie, als Subjekt gegenüber den vielen Objekten, einen sinnvollen Platz einnehmen kann. Daher insistiert sie auch verbissen auf der "ersten Benennung einer Sache; jeder zweite Name brachte sie außer sich."(S.85) Eine kluge Parallele zur Sprache bilden die Polaroidfotos, die der Erzähler im Auto gemacht und dann an der Windschutzscheibe aufgestellt hat: sie sind Abbilder, Zeichen, die auf die Wirklichkeit verweisen, insofern mit Wörtern vergleichbar; um als Gesamtnachricht verständlich zu sein, muß die syntagmatische Anordnung sowohl dem Sender wie auch dem Empfänger vertraut sein; fügt sich diese Anordnung jedoch zu einem "geheimen Muster" zusammen, so muß die Nachricht unverständlich bleiben. Das Kind bittet den Erzähler, die Fotos an der Windschutzscheibe umzustellen:

Nirgends schienen sie am Platz zu sein, aber ich durfte sie auch nicht entfernen. Einmal, als ich ein Foto verrückte, brüllte das Kind panisch auf, fast mit der Stimme eines Erwachsenen. Es mußte ein geheimes Muster geben, das es sehen wollte und das ich mit jedem meiner immer hilfloseren Versuche zu bilden anfang und sofort wieder zerstörte. Als Claire zurückkam, war das Kind ganz außer sich geraten und raste nur noch. Ich stockte in der Bewegung, mit der ich die Bilder anordnete, und auf einmal war es

wieder ruhig, ohne daß ich aber an den Bildern jetzt eine eigene Ordnung entdeckte. (S.88).

Das Schreien des Kindes ist Ausdruck der aus Verständnislosigkeit und Orientierungslosigkeit hervorgehenden völligen Verzweiflung, in der sich das noch kaum "zu sich gekommene" Ich in Frage gestellt sieht, es ist die Angst vor dem Nicht-Sein des Ich, die in der Kindheit des Erzählers auf ähnliche Weise zum Ausdruck kommt:

[...] [ich] rief [...] etwas, indem ich stehenblieb, kläglich leise vor Scham, und brüllte schließlich aus der tiefsten Seele, als ich mich vor Entsetzen schon nicht mehr schämen konnte, in den Wald hinein nach jemandem, den ich liebte und der am Morgen in den Wald gegangen und noch nicht herausgekommen war [...]. (S.10).

Claire's Tochter kann als Zweijährige selbstverständlich keine "Meinung" von sich geben, reflektiert jedoch im Prozeß der Entfaltung ihrer Ich-Identität den Zustand des Erzählers in seiner Beziehung zur Wirklichkeit. Er hält es für "eigenartig", daß sie die Natur nicht mehr wahrnimmt, dagegen aber "die künstlichen Zeichen und Gegenstände der Zivilisation" schon als Natur erlebt (S.117). Auch Buchstaben und Zahlen sind für sie naturgegeben, und sie "betrachtete sie als selbstverständliche Dinge, ohne sie erst als Zeichen entziffern zu müssen." (ebd.). Nun hat Handke sich zwar selber, in einem anderen Zusammenhang (anläßlich der Verleihung des Kafka-Preises) kategorisch zur Existenz "der" Natur bekannt:

Und die Meinung, es gebe doch keine Natur mehr? Sie erscheint mir wie die Behauptung: "Es gibt keine Jahreszeiten mehr". Die das sagen, scheuen, freiwillig gefangen in ihren Wohn- und Fahrmaschinen, selber Maschinen geworden, vielleicht nur das Freie. Denn hinter all diesen Gaunersprachen breiten sich doch draußen immer noch machtvoll die Äste des Baumes

aus. Es gibt die Jahreszeiten. Die Natur ist. Die Kunst ist. (58)

Aber unser Bewußtsein von der Natur ist immer irgendwie vermittelt; auch wenn die Natur "ist", so ist sie eben "Natur" erst, wenn sie als solche erkannt wird, und daß diese Erkenntnis je nach der Perspektive, aus der sie zustande kommt, unterschiedlich, ja widersprüchlich sein kann, geht aus der Beschreibung der Naturerfahrung des Amerikareisenden als Kind überdeutlich hervor. Als Kind von armen Leuten, denen das Land, auf dem sie arbeiten, nicht gehört, hat die Natur ihn nämlich immer nur "bedrückt", er fühlte sich "unangenehm" und empfand Felder, Bäume und Wiesen als "etwas Abschreckendes" (S.50). Er durfte sich nie frei herumbewegen:

die Obstbäume gehörten anderen, vor denen man über die Felder davonlaufen mußte, und indem man auf das Vieh aufpaßte, bekam man als Lohn dafür gerade nur die Gummistiefel, die man ohnedies nur brauchte, um auf das Vieh aufzupassen. Weil das Kind sofort in die Natur gezwungen wurde, um darin zu arbeiten, entwickelte es auch nie einen Blick dafür, höchstens einen bloß kuriosen [...] (S.51).

Eine andere Naturvorstellung hätte sicherlich der Grundbesitzer, wieder eine andere der Außenstehende, der sich "romantisch" klischeehaft über die Natur äußert:

Wenn der Wind ein Weizenfeld bewegte, war es mir nur lästig, daß er mir die Haare in das Gesicht bließ, obwohl ich mir ein Weizenfeld, das sich im Wind hin und her wälzte, später oft vorstellte, um mir auszureden, wie unbehaglich mir in der Natur immer gewesen war [...] (ebd.; Hervorhebung im Original).

Das Weizenfeld, "das sich im Wind hin und her wälzte", ist eben ein Zitat aus der Sprache einer anderen Naturvorstellung, die mit der seinen, als Kind zumindest, nicht kongruent ist. Jedes Naturbild ist schon immer eine

Interpretation der Umwelt, die sich zu einer Landschaft zusammenfügen mag oder nicht, die aber stets, im Kontext eines übergeordneten Diskurses - sei es "Weltbild" oder "Wirklichkeitsauffassung" oder "Ideologie" - einen eigenen Stellenwert besitzt. Aber auch der Amerikareisende sieht die Natur als Produkt, sekundäre Wirklichkeit, wenn man will, wie auf der Fahrt nach St.Louis: "Obwohl jedes Stück Boden aussah, als hätte es gerade noch jemand bearbeitet, waren die Gegenden menschenleer, Nachahmungen unberührter Natur."(S.73)

Das Kind erfährt die Repräsentation der Wirklichkeit durch die Kunst als Ding an sich, der mimetische Vorgang ist dabei völlig unwichtig, "denn das Nachbild hatte es [das Vorbild] für immer ersetzt"(S.118). Dies ruft beim Erzähler die Erinnerung an die eigene naive Gläubigkeit an die unmittelbare Nachahmung durch die Kunst umso deutlicher hervor, denn "ich konnte mir nicht vorstellen, daß etwas beschrieben wurde, was es nicht gab"(ebd.). Für das Mädchen existiert also die Beziehung zwischen (Kunst-) Produkt und Wirklichkeit nicht (mehr), während der Österreicher immer von einer 1:1- Relation zwischen Kunst und Wirklichkeit ausgegangen ist. Diese Problematik soll im nächsten Kapitel unter dem Aspekt des Realismus genauer ins Auge gefaßt werden, hier soll ein Hinweis auf den Grünen Heinrich den beziehungsreichen Charakter dieser Frage sowie der Figuren veranschaulichen. Der Grüne Heinrich hat nämlich, der Interpretation des Erzählers zufolge, einen verschrobene Sinn für die Umwelt und sucht zunächst nur "das Abgelegene

und Geheimnisvolle" darin und erfindet überdies lauter phantastische, groteske und "unrealistische" Dinge hinzu, denn so "wollte er die Natur übertrumpfen, um sich selber als Beobachter interessanter zu machen."(S.64). Impliziert wird dabei, daß eine "richtige" Wiedergabe der Natur nur dann erfolgen kann, wenn der Beobachter/Darsteller von sich selbst ein "richtiges" Bild hat, wenn er sich selbst kennt: "Er erfand Bäume und Felsen mit abenteuerlichen Fratzen und zeichnete als Staffage wunderliche zerlumpte Gestalten hinein, weil er so wenig von sich selber wußte, daß ihm die einfach vorgegebene Natur noch nichts sagte."(S.64/65; Hervorhebung von mir). Das läuft darauf hinaus, daß das Naturgefühl nicht spontan, sondern überliefert ist, als Teil eines Diskurses, in dessen Kode der Oheim den Grünen Heinrich z.B. einweihet (S.65). Bei dem Erzähler, der ein ähnlich schiefes Verhältnis zur Umwelt hatte, erfüllt die Ehefrau diese korrigierende Funktion: "Erst bei Judith, mit der ich zum ersten Mal etwas zu erleben anfang, bekam ich einen Blick für die Umwelt, der nicht mehr nur ein erster böser war."(S.66). Impliziert wird bei diesen Vorstellungen ferner, daß es eine "richtige" Wiedergabe der Natur gibt, unter der Voraussetzung eben, daß die Natur "ist"; wenn aber , wie der Erzähler nahelegt, die richtige Erkenntnis der Natur mit der ("richtigen") Selbsterkenntnis zusammengeht, so läßt sich Handkes Formel folgendermaßen erweitern: "Die Natur ist, weil das Ich ist." Somit käme der Natur paradigmatische Bedeutung unter der Isotopie [Ich-Identität] bzw. [Selbstbewußtsein] zu. Aus diesem

Gesichtspunkt ist es daher nur konsequent, daß Handke, obwohl er es selber wohl nicht so sehen würde, in seiner Kafka-Rede Natur und Kunst implizit gleichsetzt ("Die Natur ist. Die Kunst ist."). Die Anschauungsweise des Kindes - es sieht "sofort schon die Nachahmungen und Zeichen als etwas für sich"(S.118) - ließe sich so als eine Art Meta-Interpretation verstehen, die sich von der des Erzählers nur insofern unterscheidet, als sie sich auf eine andere Repräsentation der Wirklichkeit bezieht. Eine Parallele dazu wäre in ungefähr die Betrachtungsweise beim Fußballspiel, die am Ende von Die Angst des Tormanns beim Elfmeter beschrieben wird: "bei einem Angriff von Anfang an nicht die Stürmer zu beobachten, sondern den Tormann, auf dessen Tor die Stürmer mit dem Ball zuliefen". (59) Die Anschauungsweise ist zwar anders, aber sie bezieht sich auf dasselbe Spiel.

5.6 Claire

Was die Figur der Claire betrifft, so ist ihre Relation zum Erzähler-Ich nur unter Heranziehung der anderen weiblichen Figur, Judith, voll verständlich. Das wird aus der Szene, wo der Österreicher Claire die Passage aus dem Grünen Heinrich vorliest, besonders deutlich. Es geht um die Episode in Kellers Roman, wo Heinrich und Anna sich in die Waldschlucht verirren, sich umarmen und küssen, dann aber, aus Scham, Angst oder Schuld, das erotische Spiel

nicht weiterführen und, eher befremdet, zu Annas Haus zurückkehren. Dort füttert Heinrich in einer Szene der idyllischen Gemeinsamkeit das Pferd, während Anna ihm zuschaut, ehe er sie verläßt und zum Gasthaus geht - und schließlich die Nacht bei Judith verbringt. Das mit Stille und glücklicher Ruhe durchtränkte Bild des Pferdefütterns wird wörtlich zitiert und gipfelt in den Worten: "[...] so schien auch die jetzige Art unseres Zusammenlebens das rechte Fahrwasser zu sein, in welches wir nach dem kleinen Sturme eingelaufen und in welchem wir bleiben sollten." (S.82). Bei Keller bilden diese Worte in der zweiten Fassung fast genau den Schluß des 16. Kapitels des zweiten Buches ("Abendlandschaft. Berta von Bruneck"), das auch das bei Handke wiedergegebene Geschehen umfaßt. Dann ist noch von "einem anderen Mädchen" die Rede, die Heinrich liebte, eine Anspielung auf die Begegnung mit Judith und das Geschehen in Kapitel 17 und 18 bei Keller (die übrigens den zweiten Band abschließen). Keller hat die letzten fünf Kapitel dieses Bandes offenbar als Einheit konzipiert, denn in der ersten Fassung des Grünen Heinrich ist dieses gesamte Geschehen in einem Kapitel enthalten, das im Inhalt mit den entsprechenden Stellen in der zweiten Fassung fast identisch ist. (Bei Handke ist an dieser Stelle nicht klar, ob die erste oder zweite Fassung benutzt wird - daß es die zweite ist, wird am Schluß ersichtlich (S.172).)

Tatsächlich enthalten die beiden Liebesszenen im Grünen Heinrich solche klaren Parallelen, daß sie nur zusammen - und zwar kontrastiv - zu einem richtigen Verständnis führen

können. So hat die reizende aber blasse Gestalt Annas, die Heinrichs Küsse zuerst erwidert, von vornherein etwas Verklärtes und Märchenhaftes an sich, so daß Heinrich meint, er träume bei der Umarmung nur, und wenn sie sich schließlich ganz von ihm löst, empfindet er eine "sonderbare Verwandlung":

Die Küsse erloschen wie von selbst, es war mir, als ob ich einen urfremden, wesenlosen Gegenstand im Arme hielte, wir sahen uns fremd und erschreckt ins Gesicht [...] Mich dünkte, ich müßte sie in eine grundlose Tiefe fallen lassen, wenn ich sie losließe, und töten, wenn ich sie ferner gefangen hielt [...]

(60).

Er sieht ihr Spiegelbild im Wasser zu ihm heraufleuchten "wie aus einer andern Welt", doch "schienen ihre anmutig entschiedenen Bewegungen zugleich zu sagen: Wage es ferner nicht, mich zu berühren!" (61) Ganz anders ist es dagegen mit Judith bestellt, sie strömt geradezu eine starke erotische Lebenskraft aus, sie ist es, die den Heinrich zu sich lockt, sich halbwegs vor ihm entkleidet und an Küssen und Zärtlichkeiten nicht genug haben kann, und wenn sie sich spät in der Nacht voneinander trennen, verabschiedet sie sich mit den Worten:

"Wenn du mir nicht heilig und auf deine Ehre versprichst, daß du wiederkommen willst, so nehm ich dich sogleich wieder mit, nehme dich zu mir ins Bett und du mußt bei mir schlafen! Das schwör ich bei Gott!" (62)

In seiner Untersuchung zum Grünen Heinrich hat Wolfgang Preisendanz überzeugend dargelegt, daß das Verhältnis Heinrichs zu Anna und Judith nicht lediglich, wie die Keller-Forschung immer gemeint hat, auf der Opposition [geistig] vs [sinnlich] beruht, sondern daß es Heinrichs

Wirklichkeitsverständnis, damit aber das eigentliche Thema des Romans, widerspiegelt. (63) Denn in seiner Verblendung ist Heinrich so auf das Ideal der bleichen Anna fixiert, daß er nicht erkennt, daß sein Verhältnis zu ihr "viel mehr ein Bild als die Wirklichkeit der Liebe ist." (64) Diese Wirklichkeit aber verkörpert Judith. Durch mehrere Zeichen - am deutlichsten vielleicht durch Heinrichs Brief mit der Liebeserklärung an Anna, den Judith empfängt - zeigt der Diskurs, daß Heinrich für Judith bestimmt ist, daß er in seiner Liebe zu Anna einem Ideal, genauer: einer Idee nachläuft. Heinrichs Entwicklung führt aber schließlich zu der Erkenntnis von der Notwendigkeit, sich von dem Ideal abzulösen und der tätigen Welt der Wirklichkeit zuzuwenden. Die Opposition Anna vs Judith ist demnach hierarchisch der Isotopie [Ideal] vs [Wirklichkeit] unterzuordnen. Gerade dieser Gegensatz ist das dominante Thema der Literatur des bürgerlichen Realismus und bestimmt zugleich die poetologische Problematik dieser Literatur. Von hier aus ergeben sich bedeutsame Konsequenzen für die Figurengestaltung bei Handke.

Die zwei Seelen, die in des Grünen Heinrich Brust wohnen, werden, sieht man das aus textlinguistischer Sicht, konfigurationskonstitutiv auf die beiden Frauenfiguren (als Trägerinnen also von semantischen Merkmalen, die ihn determinieren) verteilt. Auf dem Heimgang am frühen Morgen nach dem Tag der so unterschiedlichen Liebesszenen wird ihm das in seiner Zerknirschung andeutungsweise klar: "Ich fühlte mein Wesen in zwei Teile gespalten und hätte mich

vor Anna bei der Judith und vor Judith bei der Anna verbergen mögen."(65) Diese Wahlverwandschaft wird in der Beziehung des Amerikareisenden im Kurzen Brief zu den beiden Frauen Judith und Claire reproduziert. Dabei geht es aber nicht um eine Präfiguration, so daß etwa in Handkes Claire Kellers Judith eine literarische Auferstehung erleben würde, sondern vielmehr um eine vergleichbare Relation literarischer Figuren. (Wobei der Begriff "Wahlverwandschaft" nicht um des Wortspiels willen gewählt wird, denn schon bei Goethe ist eine ähnliche Relation zu beobachten, die Goethe ja auch reflektiert und im Titel seines Romans hervorhebt.) Indessen fällt bei der Keller-Lektüre im Kurzen Brief auf, daß fast nur von Heinrichs Verhältnis zu Anna die Rede ist und daß die Bedeutung von Judiths Liebe zu ihm nur nebenbei erwähnt, sie selbst nicht beim Namen genannt und dieser Aspekt von Kellers Roman scheinbar völlig verdrängt wird. Dennoch sind Ähnlichkeiten nicht zu verkennen, auffallende, aber doch auch versteckte Hinweise, durch deren Herausarbeiten man, bei aller gebotenen Vorsicht, Handkes Intention und die Struktur seiner Erzählung genauer herauslesen kann.

Der Name der Stadt Philadelphia in Pennsylvania fällt nebenbei und fast zufällig (aber was ist in einem Erzähltext schon Zufall?). In seinem Versuch, Judiths Aufenthalt ausfindig zu machen, ruft der Amerikareisende von New York aus das Hotel in Providence an.

Ich nannte die Adresse meines Hotels in New York und auch, während ich dabei in einem Reiseführer blätterte, auf gut Glück als weitere Nachsendeadresse ein Hotel in Philadelphia, das BARCLAY Hotel am

Rittenhouse Square. (S.30/31; Hervorhebung von mir.)

Er fährt dann auch wirklich nach Philadelphia, wo er in tiefer Niedergeschlagenheit und Wut seine Einsamkeit stärker spürt als zuvor (S.52-58). In seinem ratlosen und angstvollen Entfremdungszustand, nimmt er sich vor, nicht mehr allein zu sein und ruft dann Claire an (ohne daß der Grund für den Anruf ausdrücklich angegeben wäre) (S.58). Man könnte also sagen, daß die Suche nach Judith ihn über Philadelphia zu Claire führt. Claire wohnt in der Nähe von Philadelphia, in einem Ort mit einem für die Situation, in der sich der Erzähler befindet, symbolträchtigen Namen: Phoenixville. Aber schon Kellers Judith gibt der Ansiedlung in Amerika, wo sie ihre organisatorischen und tatkräftigen Talente zur Schau gestellt hat, den Namen "irgend einer berühmten Stadt der alten Welt vor Christi Geburt" (66) - eine Bezeichnung, die auf Philadelphia zutrifft. Der Staat Pennsylvania ist, von Deutschen zwar nicht gegründet, Schauplatz eines bekannten deutsch-amerikanischen Einwanderermythos: die im 18. Jahrhundert aus der Pfalz eingewanderten Deutschen, die Generationen lang eine so geschlossene Gemeinschaft bildeten, daß ihre Sitten und sogar der rheinfränkische Dialekt, aus dem sich dann das sogenannte "Pennsylvania Dutch" herausbildete, bis ins 20. Jahrhundert überleben konnten. (67)

Die Besiedlung Amerikas aber ist ein rekurrentes Motiv in Peter Handkes Roman; am einprägsamsten erscheint es in der Pantomime, die der Aufführung von Don Carlos im Theater von St. Louis - einem "Bau aus der Pionierzeit"(S.144) -

vorangeht. Es handelt sich um

ein paar kostümierte Angehörige der deutschen Kolonie von St. Louis, die, zuerst im Chorgesang, dann in lebenden Bildern, vorführten, wie ihre Vorfahren nach Amerika gekommen waren und sich hier eingerichtet hatten. Vor der Auswanderung lebten diese noch in den deutschen Kleinstaaten vor 1848, waren einander bei der Arbeit und beim Vergnügen im Weg, die Gewerbebefreiheit hinderte sie, ihre Werkzeuge zu gebrauchen; in den amerikanischen Bildern lösten sie sich dann voneinander, und zum Zeichen dafür, daß jeder den gewünschten Beruf ausüben konnte, tauschten sie ihre Werkzeuge aus. (S.145)

Man würde es sich zu leicht machen, wollte man für diese Darstellung nur das Klischee vom "Land der unbegrenzten Möglichkeiten", das selbstverständlich hier auch mitschwingt, bemühen. Denn mit Amerika wird freilich das Sem [Eroberung von Neuland] assoziiert, und sehr bald nach der Erscheinung seines Romans hat sich Peter Handke selbst zu dieser Bedeutung und ihrer Anwendung im Kurzen Brief geäußert:

Amerika ist das einzige, von dem man heutzutage sagen kann, es sei die Fremde, es sei die andere Welt. Für mich ist es halt auch eine Traumwelt, in der man sich selber ganz neu entdecken muß, in der man selbst ganz neu anfangen muß. Unter diesen Umständen gewinnt man Distanz zu sich selber. Man fühlt sich im guten Sinne erleichtert, entpersönlicht, als Typus, nicht als Individuum. (68)

Bei genauem Hinsehen verweist also auch dieser semantische Komplex wieder auf den Erzähler zurück, auf die Frage nach der Konstituierung der Identität und ihrer Überwindung durch ein neues Selbstbewußtsein. Das erhellt vor allem aus einem Gespräch, das der Österreicher in Donora mit Claire führt. Das Kind hat nach seinen schmutzigen Fingernägeln gefragt: "Ich wollte die schmutzigen Fingernägel erklären; dann hörte ich aber auf, von mir selber zu reden, und wir

sprachen von Amerika."(S.80) Claire interpretiert Amerika wie der Autor Handke als das Fremde, wo man sich in einem anderen Licht sehen und neu erleben kann, also ganz im Sinne der Isotopie [Eroberung von Neuland]: "'Ich habe kein Amerika, wo ich hinfahren kann wie du', sagte Claire. 'Du bist hierhergekommen wie mit einer Zeitmaschine, nicht um den Ort zu wechseln, sondern um in die Zukunft zu fahren. [...]' "(ebd.) Das Gespräch geht also doch um ihn, weil es um Amerika geht. Das bemerkt er selber, und bricht deshalb das Gespräch ab, um ihr bezeichnenderweise gleich darauf die Szene mit Anna aus dem Grünen Heinrich vorzulesen (S.81).

Daß Claire dieses Fremde repräsentiert, geht aus ihren vielen Erläuterungen des "amerikanischen" Standpunktes hinlänglich hervor. Am deutlichsten wird das im Theatergespräch gezeigt (S.147-149), aber natürlich auch in den vielen Gesprächen während der Autofahrt. In dieser Hinsicht hat sie die Funktion der Lehrerin gleichsam, die dem Erzähler Informationen über eine Lebensweise übermittelt, die der seinen entgegengesetzt ist. Aber auch im Zusammenhang mit seinem Selbstbewußtsein wirkt sie korrigierend; aus einer Position, die einer allgemeinen Lebenspraxis und Realität weitaus näher ist als die des Erzählers, weist sie ihn zurecht oder führt ihm die Realität vor Augen. Es geschieht z.B., wenn er über seine Zukunftsfreudigkeit spricht: "'[...] Ich bin richtig gierig geworden, daß die Zeit vergeht und daß ich älter werde.' 'Und daß du stirbst', sagte Claire."(S.78) Und wenn er von

seiner Idee spricht, in seinem wohlwollenden Zustand, das Leben des Grünen Heinrich als Vergnügen eines vergangenen Jahrhunderts nachzuahmen und es, so lange dieser Zustand dauert, ernstzunehmen und zu überprüfen, kommt die Antwort von Claire: "'Bis dir das Geld ausgeht'"(S.142). Sie ist es auch, die ihn mit dem Vorwurf der Passivität und Ichbezogenheit ("'Du verhältst dich, als ob die Welt eine Bescherung sei, eigens für dich.'"(S.97)), durchschaut, so daß er erschrickt und der Schweiß ihm vor Scham ausbricht. Im Grünen Heinrich bringt übrigens Judith den Helden in einer vergleichbaren Szene zur Selbstbesinnung, wenn sie ihn im Zusammenhang mit Römers Tod auf seine Verantwortung aufmerksam macht, und er tief betroffen zugeben muß, daß sie recht hat. (69)

Der Unterschied zwischen Anna und Judith wird bei Keller auf inhaltlicher Ebene als Gegensatz auf dem Gebiet der Liebe, oder besser: des Eros, präsentiert. Auch bei Handke spielen die sexuellen Beziehungen zwischen dem Österreicher und den beiden Frauen eine wichtige Rolle. Zu den ersten Informationen, die der Leser über Claire Madison mitgeteilt bekommt, ist daß sie, der Erzähler und Claire, vor drei Jahren, als er das erste Mal in Amerika war, miteinander geschlafen hatten. Von der vorsichtig gehandhabten und anspielungsreich angedeuteten, aber eine ganz bestimmte Grenze nie überschreitenden Erotik bei Keller ist hier freilich wenig zu spüren. Für Zärtlichkeiten und Liebkosungen sei Claire zu groß, heißt es, nur im Gespräch könne man zärtlich sein (S.59). Die üblichen

Rollenerwartungen werden hier offenbar nicht erfüllt, so daß der Geschlechtsakt entfremdend wirkt: man spricht mit fremder Stimme, wechselt leere Blicke, wendet sich ab. Und bezeichnenderweise ist die Tür, in der sie wie einladend lehnt, und die er deshalb als Zeichen für den Liebesakt auffaßt, nur die Tür eines großen amerikanischen Kühlschranks! (S.60) Gleichwohl schlafen sie jetzt, während der Autofahrt und auch in St.Louis, mehrmals miteinander, ja er kommt in Claires Gesellschaft überhaupt erst einmal wieder nach Monaten auf den Gedanken, mit einer Frau intim zu sein - oder ist dafür auch Gottfried Keller verantwortlich? Denn gleich nach der schon erwähnten Lektüre des Grünen Heinrich in Donora, wo von Anna und ein wenig von Judith die Rede ist, hat er in der Nacht zum erstenmal wieder Lustträume, in die auch der Gedanke an die Ehefrau mit hineinspielt: "Im letzten halben Jahr, als Judith und ich ganz trocken im Mund wurden vor lauter Haß, sooft wir einander nur sahen, hatte ich nicht einmal mehr im Traum daran gedacht, einer Frau nahe zu kommen und mich mit ihr einzulassen."(S.83) Am folgenden Abend sind dann die Lustgefühle so stark, daß sie sich auf die im Vollmondlicht sich badende Naturszenerie im Warren Park in Indianapolis übertragen und in einer lyrisch gesteigerten Sprache zum Ausdruck kommen:

Mein Herz schlug schmerzhaft, und ich seufzte oft, wenn ich Atem holte. Langstielige Blumen standen an den Wegen, die weißen Blütenblätter ins Mondlicht gespreizt, völlig bewegungslos, am Höhepunkt einer Raserei - man hatte auch nicht mehr die Kraft, sie in Bewegung zu setzen -, und ab und zu sprang knackend eine Knospe auf. (S.96)

Wieder geht jedoch das Gespräch zunächst um die eigenen Ängste und Sehnsüchte; im Anschluß daran spricht man über die Unfähigkeit des Grünen Heinrich, sich zu engagieren. Das Reden macht die beiden aber nur "widerstandsloser" (S.98), was die erste Behauptung, mit Claire könne man nur im Gespräch zärtlich sein (S.59), zu bestätigen scheint. (Das rekurriert später noch einmal: "Die einzige Zärtlichkeit ergab sich daraus, daß ich viel redete, und daß Claire mich anhörte und ab und zu auch etwas sagte."(S.116)) Allerdings spricht man ja auch hier nur wieder über die Gefühle des Erzählers, die erst über den Rekurs auf die Kindheit wie auf Kellers Roman genau artikuliert und vermittelt werden können.

Später wird der Geschlechtsakt dann in einem einzigen, lakonisch anmutenden Satz, der wenig von der erregten, fast nervösen Antezipation ahnen läßt, wiedergegeben: "Wir schliefen miteinander fast schläfrig, bewegten uns kaum, atmeten, hielten schließlich den Atem an" (S.103). Von Sinnlichkeit und Leidenschaft ist dabei wenig zu spüren, aber auch das "Vorspiel" ist weniger ein Präludium Veneris, als Beweis dafür, daß auch (oder besser: gerade) in Dingen der Liebe die Welt eher Wille und Vorstellung, Rollenspiel und Repräsentation des Selbst ist. Erstes Indiz dafür sind die im ungewöhnlichen Licht geisterhaft erscheinenden Gegenstände im Park: "Jetzt erst ging hier der Vollmond auf, und die weißen Bänke und Büsche standen ringsherum wie Erscheinungen."(S.95) So sehr nun auch gelegentlich die erste Person Plural bemüht wird, erfährt man von Claires

Gefühlen so gut wie nichts. Der Österreicher dagegen teilt sich mittels einer eigentümlichen Gebärdensprache mit, gibt ihr durch pantomimische Zeichen zu verstehen, daß sie zurückgehen sollen, projiziert dabei jedoch nur seine eigenen Absichten und Gefühle auf sie: "Sie berührte mich freilich nicht, die Einbildung hatte nur vorweggenommen, wonach ich so unruhig war, und was ich trotzdem so unbehaglich erwartete."(S.99) Ihre Äußerung über den Nacken, der ihr nach der langen Fahrt wehtut, faßt er im Sinn seines eigenen Kodes metonymisch auf: der Körperteil als Zeichen für die körperliche Intimität. Die anschließende Nacherzählung des John Ford-Films The iron horse hat offenbar im gleichen Kode die Funktion einer Metapher: die heiß ersehnte Begegnung zweier Geliebter, demonstriert an einer überlieferten Geschichte. Und wenn ihm Claire dann, "zurückgelehnt, die Hände im Schoß", zuschaut, während er noch etwas ißt (S.101), dann wird das Bild bei Keller nachgespielt, wo Anna dem Grünen Heinrich zusieht, wenn er das Pferd füttert und während sie sich die Haare aufbindet (S.82). Die Übertragung der Seme [ruhiges Glück] und [idyllisches Beisammensein] auf die Szene in Donora zeigt sich schon in der grammatischen Pluralform, wo man logischerweise einen Singular erwartet hätte: "Ich schaute aufmerksam zurück, und plötzlich erlebten wir noch einmal, wie wir miteinander geschlafen hatten, und verstanden es jetzt"(S.101). Dieser Anblick des anderen/Anderen ist doch wieder nur wie ein Blick in den Spiegel, denn das Gefühl für Claire ruft bei ihm neuerlich

den paradiesischen Zustand der ANDEREN ZEIT hervor, wo er sich sein Selbst als harmonisch bis zur Selbstauflösung vorstellt, so daß ihm sofort wieder davor graut (ebd.). Das "wir verstanden es jetzt" bezieht sich offenbar nicht auf Claire, denn bei seinem extremen Wohlgefühl hat er Mitleid mit ihr, "daß sie nicht an meiner Stelle sein konnte, daß sie nicht das erleben konnte, was ich gerade erlebte - wie langweilig mußte es ihr sein, als Claire! [...]". Dabei ist er umgekehrt auch nicht an ihrer Stelle, was ihn wieder neidisch macht (S.102). Die unmittelbar an die Beschreibung des Liebesaktes erwähnten Mitleidsgefühle für das Kind, das in seinem Zustand des "Noch-Nicht-Bewußtseins"(S.103) zu verharren hat, machen gerade durch die Kontiguität vollends deutlich, daß auch die Liebe eine Form des Diskurses ist, durch den und in dem das Ich sich reflektiert.

5.7 Judith

Erfüllt Claire die Funktion der Beatrice, die den Erzähler durch das Neuland führen soll, so ist in vieler Hinsicht die Ehefrau Judith der Inbegriff der alten Welt, von der er sich lossagen will. Von ihr stammt der kurze Brief, der im Titel erscheint, und sie folgt ihm während seiner ganzen Fahrt über den nordamerikanischen Kontinent, ungesehen zwar, aber doch durch viele Nachrichten, Postkarten, Drohbriefe ständig präsent - bis sie sich dann endlich in Twin Rocks am Pazifik von Angesicht zu Angesicht

gegenüberstehen und sich schließlich, aus einem nicht ersichtlichen Grund, einigen, friedlich auseinanderzugehen. Zeichen dieser Gemeinsamkeit ist der Besuch bei John Ford, der als harmonischer Ausgleich aller Gegensätze die Erzählung abschließt. Die Detektivarbeit der Handke-Forschung hat bereits etliche Modelle ausfindig gemacht, auf die sich der Autor in diesem Roman bezieht. In bezug auf die Judith-Geschichte hat man, was die Aspekte von Verfolgung und Bedrohung betrifft, das Schema des Kriminalromans bemüht, und in der Konfrontation in Twin Rocks das "show-down" des klassischen Western als Vorbild erkennen wollen. So richtig diese Hinweise sein mögen - und sie werfen zweifellos Licht auf Handkes Arbeitsvorgang -, entscheidend sind sie nicht. Denn die in sich inkonsistente, ja widersprüchliche "Krimi-Handlung" soll ja auf der Inhaltsebene nicht mehr bezwecken, als die Verletzlichkeit und Angstanfälligkeit des Erzählers zu demonstrieren, bzw. zu erhöhen. Bereits der Inhalt des "kurzen Briefes" ist so widerspruchsvoll - warum informiert sie ihn z.B. über ihren Aufenthaltsort, wenn sie von ihm nicht gefunden werden will? -, daß von einer Handlung im Sinne des Krimis, auch in radikal verkürzter, ja absichtlich spiegelbildlich-absurder Form, nur mit starker Einschränkung die Rede sein kann. Diese inhaltlichen Ungereimtheiten und Gegensätze der Judith-Geschichte ergeben jedoch, befragt man sie nach ihrer tieferen Bedeutung, ein anderes, nämlich ein weitgehend kohärentes Bild.

Es ist klar, daß sich der Erzähler von seiner Frau lösen will, und der "lange Abschied", auf den der Titel hinweist, ist nicht wörtlich zu verstehen - sie verabschieden sich ja auch im wörtlichen, landläufigen Sinne des Wortes nicht -, sondern als eine Loslösung, von der Frau und von der Ehe, die er offenbar als eine Beziehung versteht, die "nur persönlich, zufällig und einmalig war, in der man [...] durch eine immer wieder erpreßte und erlogene Liebe zueinander gehörte"(S.165). Dabei ist es weniger die Verlogenheit der Gefühle, was ihn aufregt, als der Zwang zum ständigen intimen Zusammensein mit einer anderen Person, die lediglich durch ihre Präsenz das als frei empfundene eigene Ich stets herausfordert und irritiert. Dieser Gedankengang findet in dem oben bereits zitierten Gespräch zum Thema "Alleinleben", das der Spiegel 1978 mit Peter Handke führte (70), ein bemerkenswertes Echo. Obwohl er sich das Alleinleben keineswegs als Alternative zum (ehelichen) Zusammenleben vorstelle, so Handke, biete es einem doch die Möglichkeit eines sich frei gestaltenden Einzellebens, das einen von den Zwängen einer überlieferten Zweierbeziehung befreie. Handke geht von seinen eigenen Erlebnissen aus, zieht aber doch generelle Schlüsse, die mit der Vorstellung des Zusammenlebens im Kurzen Brief bis in den Wortlaut übereinstimmen:

[...] das Alleinsein [ist] durch das Verarbeiten dieser Jahre so selbstverständlich geworden, daß es eine Lebensform geworden ist, die sich nicht mehr beirren läßt durch andere Lebensformen; niemand mehr kann mich erpressen mit dem Glück zu zweit. (71)

Fast wie auf den Kurzen Brief gemünzt - obwohl dieser Roman

im Interview nicht genannt wird - muten die Äußerungen über das Leben allein oder zu zweit an:

Im Alleinsein, im Einzelsein entsteht ja eine unerhörte Ordnung, eine neue Art Harmonie - wenn es gelingt. In diesem Zustand ist eine Durchdringung von Ich und Welt möglich, wie sie zu zweit in dieser Intensität und Reinheit gar nicht vorstellbar ist. Aber dazu ist eine ungeheure Konzentration nötig; da kann man sich nicht erlauben zu experimentieren. Alles, was diese fragile Ordnung auch nur ein bißchen verschiebt, bedeutet das Chaos. (72)

Das Ich wird in der festen Beziehung zu einer anderen Person vor die Aufgabe gestellt, sich dauernd dem Gegenüber anzupassen, aber auch, sich in der elementarsten und zugleich schwierigsten menschlichen Gemeinschaft, als Ich dem Du gegenüber zu definieren. Geht man aber von einer quasi-mystischen Konzeption der heilen Person aus, die auf dem Anspruch auf letztendliche Unantastbarkeit wie auf einem hermetischen Innenleben beruht, dann muß gerade die intime Beziehung mit einem anderen als Zumutung und störende Provokation empfunden werden. So wäre das Zusammenleben zu zweit eben nur dann wünschbar, wenn sich zwei derartige monadische Individuen zu einem Miteinander zusammenfinden könnten, das beiden diesen sakrosankten inneren Kern unangetastet zugesteht. So stellt es sich Peter Handke wenigstens vor:

Das Ideal wäre, mit jemand zu leben und dabei die Kühnheit, die man durch das Abenteuer des Alleinlebens erst erreicht hat, zu erhalten und sogar zu harmonisieren. Und die Liebe, die könnte darin bestehen, daß der andere, oder die andere, wirklich wie aus der Tiefe der Zeiten zu einem reden kann - einem ins Gewissen redet, was es sein kann, zu zweit zu sein. Die Liebe sollte etwas sein, das ganz kühn macht und zugleich immer in Distanz bleibt. Damit meine ich nicht räumliche Entfernung, sondern eine Distanz, die dem anderen die Würde läßt. Liebe kann ich mir jedenfalls nur in dieser heroischen Distanz

vorstellen - die auch eine Art Verehrung des einen für den anderen ist und gleichzeitig eine Art Strenge. (73)

Die Alternative, die Handke hier ausspricht, gilt uneingeschränkt für den Kurzen Brief: Auf der einen Seite das freischwebende, zu einer "Durchdringung von Ich und Welt" fähige einzelne Ich, das jedoch, auf sich gestellt, ständig in der Gefahr lebt, in einen Zustand, wie der Autor es in demselben Interview formuliert, der "Wesenlosigkeit" zu verfallen: "[...] - das Gefühl der Unwirklichkeit. Und das stellt sich ein, wenn man in der Vereinzelung nicht mehr geistesgegenwärtig ist und irgendwo wegsinkt, von wo man sich selber nicht mehr zurückholen kann." (74) Auf der anderen Seite existiert doch weitgehend nur die Möglichkeit, im Zusammenleben die entsetzlichen Klischees von "Partnerschaft" und dem "Glück zu zweit" in einer verlogenen Liebesbeziehung zu reproduzieren. Das Ich - darauf läuft es hinaus - kann nur in der Relation zum Du existieren (denn die Möglichkeit eines kollektiven Gegenübers, des Ich als Teil eines Kollektivs, wird offenbar nicht in Erwägung gezogen): im Du konstituiert und bestätigt sich das Ich. In diesem Sinn ist die Ehefrau Judith - kontrastiv zu ihr auch Claire - diejenige Figur im Kurzen Brief, die dem Ich des Erzählers am ehesten als eine Form des Du gegenübertritt.

Diese Ich-Du-Beziehung ist äußerst problematischer Art, und zwar nicht, weil die Ehe in die Brüche geht, da man sich nicht ausstehen und nicht mehr zusammenleben kann, sondern weil der Erzähler ein problematisches Verhältnis zu

sich selbst hat. Diese Ich-Beziehung wird im Semantisierungsprozeß auf die Frau übertragen. Nicht zufällig werden die Gedanken über die eigene Identität, über sein Verhalten anderen gegenüber durch Gedanken an Judith abgewechselt, so daß am Ende nicht klar ist, auf wen sich z.B. die Wut denn genau beziehe:

Den Zwang, mich überall erst aufzuspielen, um eines zweiten Blicks gewürdigt zu werden, glaubte ich endlich abgetan. Und trotzdem: so sehr es mich trieb, der Umgebung gegenüber aufmerksam und offen zu sein, so schnell wich ich jetzt doch jedem aus, der mir auf dem Gehsteig entgegenkam, unwillig über ein andres Gesicht, mit dem alten Ekel vor allem, was nicht ich selber war. Obwohl ich einmal, während ich immer weiter die Jefferson Street hinunterging, unabsichtlich an Judith dachte, die ich, indem ich ausatmete und ein paar Schritte lief, wieder verscheuchte, blieb es doch menschenleer in meinem Bewußtsein, und bis in die Kniekehlen wurde mir heiß vor einer Wut, die fast zu einer Mordlust wurde, weil ich sie weder gegen mich selber noch gegen sonst etwas richten konnte. (S.18/19)

Bei der Ankunft in Philadelphia wiederholt sich diese Assoziation, wobei die Unzufriedenheit mit dem eigenen Zustand viel deutlicher auf die Gefühle gegenüber Judith übertragen wird. Aus der verzweifelten Ungeduld mit sich selbst - "'Muß ich mich denn immer noch darstellen, damit man mich wahrnimmt?'" fragte ich mich [...] "(S.56) - entstehen Aggression und Mordlust: "'Du Ding!' sagte ich. 'Ich schlage dich zu Brei, ich schlage dich zu Brei, ich schlage dich zu Brei. Bitte laß dich nicht finden, du Unwesen. Es wäre nicht schön für dich, von mir gefunden zu werden'" (S.57). Damit wird zum einen auf den Wortlaut des "kurzen Briefes" zurückverwiesen ("Ich bin in New York. Bitte such mich nicht, es wäre nicht schön, mich zu finden" (S.9)) und zum anderen zitiert er, wie er es später

im Gespräch mit Claire formuliert, die "wollüstig süße Entfremdung, in der sich im Haß Judith als Ding, in der Entkrampfung dann als Wesen bezeichnete." (S.130) (Diese "Entfremdung" wird später noch einmal, und zwar in fast wörtlicher Wiederholung, erwähnt (S.184)).

Aus dieser Assoziation erhellt folgendes: Wenn der Erzähler zu Beginn der Erzählung im Hotelzimmer in Providence feststellt, daß der "kurze Brief", den er von seiner Frau empfangen hat, sehr lange unterwegs gewesen sei und sich dann fragt, ob sie inzwischen tot sei (S.13), so wird damit weniger die "fast wahnsinnige Angst vor dem Tod anderer" (S.30) ausgesprochen, wie die Kritik festgestellt hat (75), als vielmehr der unbewußte Wunsch, Judith zu beseitigen. Sprachlich kommt das ja schon in der Beschimpfung: "du Ding, du Unwesen" und in der Drohung, "ich schlage dich zu Brei" unverkennbar zum Ausdruck. Die Ohnmacht und Ungeduld, die er dabei seiner Frau gegenüber empfindet, sind nicht nur analog zu, sondern identisch mit der rekurrenten Wut und Ohnmacht gegenüber sich selbst. Überdeutlich wird dieser Bezug, wo er in der Snackbar einen Angstanfall bekommt:

Dann, mitten im Gähnen, entstand eine hohle Stelle in mir, die sich sofort mit dem Bild von einem tiefschwarzen Unterholz füllte, und wie in einem Rückfall holte mich der Gedanke wieder ein, daß Judith tot sei. Das Bild von dem Unterholz verdüsterte sich noch, als ich in die zunehmende Dunkelheit vor der Snackbartür schaute, und mein Entsetzen wurde so stark, daß ich mich plötzlich in ein Ding zurückverwandelte. (S.20; Hervorhebung von mir.)

Das macht: die Mordgefühle sind in Wirklichkeit gegen das Erzähler-Ich selbst gerichtet: im Barclay Hotel in

Philadelphia stellt er z.B. fest, daß Judith vor zwei Tagen dort gewohnt und die Rechnung mit Bargeld bezahlt habe; das macht ihn wütend, aber

dann verging die Wut, und ein Grausen wurde so stark, daß die Gegenstände im Zimmer mit Fledermausflügeln zu flattern schienen. Dann verging auch das Grausen, und ich spürte einen großen Überdruß, daß ich noch immer der gleiche war und mir nicht zu helfen wußte. (S.61; Hervorhebung von mir.)

Das bedeutet nun weiter, daß das Du das notwendige alter ego des Ich ist und daher semiotisch nur vordergründig mit der Bedeutung des Alten und Vergangenen - Kindheit, Europa, frühe Ängste - gleichzusetzen wäre. Der "kurze Brief" bietet demnach zwei Lesarten - einmal die Nachricht, die der Diskurs Judith zuschreibt: "Bitte such mich nicht, es wäre nicht schön, mich zu finden", und zum anderen die Nachricht, die der Ich-Erzähler nachträglich hinzufügt: "Es wäre nicht schön für dich, von mir gefunden zu werden". Es handelt sich dabei um den gleichen Inhalt, der im Selbstgespräch des Erzählers die notwendige Korrektur erfährt, wonach die eigentliche Botschaft in der Rekonstruktion darauf hinausliefe, daß es nicht schön wäre, jene Konstituente des Ich zu "finden", die ihm die Gebundenheit an den Diskurs der Ich-Identität, sein Ausgeliefertsein an den überlieferten Kode (nochmals) vor Augen führen würde. Man könnte es überspitzt auch so formulieren: der Brief, den der Ich-Erzähler von Judith bekommt, enthält eine Mitteilung, die von ihm selbst ausgeht. Dies wäre nun am Text zu überprüfen.

Die Gedanken, die den Amerikareisenden kurz nach seiner Ankunft in Providence beschäftigen, drehen sich alle

entweder um seine eigenen Probleme, die Ängste aus der Vergangenheit und das Bedürfnis, sich zu verändern, oder um das Verhältnis zu seiner Frau. Es ist bezeichnend, daß dabei die Gedanken über die Frau stets im Vergleich zu ihm erörtert werden. So erfährt man, daß sie wahrscheinlich viel Geld bei sich habe, aber "keinen Sinn für Geld" besitze, "jedenfalls nicht den üblichen"(S.13). Kurz darauf heißt es, daß er "nur aus einer Laune" so viel Geld bei sich habe, mit dem er nun "möglichst faul und selbstvergessen" seine Zeit verbringen will (S.15). Auch für Zeit und Ort hat sie anscheinend kein Gefühl (S.20/21), seinen eigenen Zeitsinn nennt er jedoch "hysterisch"(S.20). Die Einstellung zur Zeit wird mit dem Gefühl für sich selber gleichgesetzt, sie gewinnt dadurch fast eine metaphorische Funktion, die die zwei Extreme verdeutlichen soll: Judith hat, wie sie selber sagt, keinen Sinn für sich selber (S.21), während der Erzähler von einer übertriebenen Ichbezogenheit gekennzeichnet ist (ebd.). Daß es bei diesen Vergleichen jedoch weniger um - etwa unvereinbare - Unterschiede als in Wirklichkeit um Identisches geht, wird aus der Rekurrenz von Wörtern deutlich, die erst ihren Zustand beschreiben sollen und dann in der Wiederholung auf ihn angewandt werden:

"Und sogar dein Ortssinn macht einen nur schwindlig", sprach ich weiter: "Wenn du zu einem Haus hinüber gehst, sagst du, daß du hinunter gehst; wenn wir schon lang vors Haus getreten sind, steht das Auto immer noch draußen; und wenn du in eine Stadt hinunterfährst, fährst du hinauf in die Stadt, nur weil die Straße nach Norden führt."(S.21; Hervorhebung im Original)

Den nächsten Tag befindet er sich in New York:

Ich ging die Vierundvierzigste Straße hinunter. "Hinauf!" Ich kehrte um und ging in die andere Richtung [...] Weil es mir aber vorkam, doch umgekehrt zu sein, blieb ich stehen und überlegte hin und her. Ich wurde schwindlig. (S.33)

Man mag sich fragen, wer das "Hinauf!" spricht, das ja als Zitat gekennzeichnet ist. Die naheliegende Erklärung, daß es sein eigener Gedanke im Selbstgespräch sein könnte, geht nicht auf, da dieses Selbstgespräch nur in der Erzählvergangenheit stattgefunden haben kann, die aber mit der Erzählgegenwart, aus der der Satz: "Ich ging die Vierundvierzigste Straße hinunter" berichtet wird, nicht vereinbar ist: das Wort hinunter wird in der Zeit benutzt, in der erzählt wird, während das Wort hinauf als Zitat in die Zeit fällt, über die erzählt wird. Der Versuch einer Rekonstruktion, die den Satz von der Logik des Erzählens her sinnvoll machen könnte, macht die Absurdität nur umso deutlicher, etwa: "Ich sagte mir: 'Jetzt gehe ich die Vierundvierzigste Straße hinunter. - Hinauf!'" Solche Gedanken denken nicht einmal Peter Handkes Helden. Es bleibt nur die Antwort, auf die ja auch das Schwindligwerden hinweist, daß der Diskurs die Identität zwischen dem Ich-Erzähler und Judith durch das wörtliche Zitat ausdrücklich betonen will. Auch in ihrem Auftreten sind die Gemeinsamkeiten nicht zu übersehen. Dafür gibt die berufliche Beschäftigung bereits einen Hinweis - er ist ein Schriftsteller, der (zumindest auch) dramatische Texte verfaßt, während sie Schauspielerin ist. Während er sich nun bewußt ist, daß er sich im täglichen Umgang immer aufspielen muß (S.18, auch S.56), besteht auch Judiths

Verhalten oft nur aus einem Rollenspiel, so daß der Erzähler z.B. beim Zuschauen der Lauren Bacall auf der Bühne gleich an Judith denkt:

ihre alltäglichen Bewegungen setzten sich aus den vielen kleinen Posen zusammen, die hier Lauren Bacalls Körper wie eine Maschine ausführte. In einem Modegeschäft nahm sie, ohne es zu wollen, sofort die Gebärden einer herrschaftlichen Kundin ein [...] (S.44).

Im bitteren Ehestreit, wo man sich am Ende "vor Haß wie in einer Choreographie" aneinander vorbeibewegt (S.128), ist das Rollenspiel dann fast die einzige Möglichkeit eines friedlichen Zusammenlebens:

"Wenn wir nicht mit uns selber allein waren [erklärt er Claire später], sondern Rollen spielten, die von Gastgebern im Restaurant, Reisende [!] am Flughafen, Kinobesucher [!], Gäste [!], und auch von den anderen als Verkörperungen von Rollen behandelt wurden, ertrugen wir uns wieder, weil wir uns ganz als Rollenträger erlebten, und waren fast stolz, wie selbstverständlich wir diese Rollen schon spielten." (S.130)

Erst später, in St. Louis, wo es ihm so gut geht, daß er mit sich "einverstanden" sein kann (S.122), fühlt er sich endlich befreit von den Zwängen und überlieferten Erwartungen fest geregelter Beziehungen zu anderen: "Ich konnte nicht mehr verstehen, wie ich mich einmal von anderen Lebensformen hatte erpressen lassen" (S.122/123). (Später spricht er im Zusammenhang mit der Ehe von einer "immer wieder erpreßten und erlogenen Liebe" (S.165)). Erst in diesem Gefühl der Befreiung gelingt es ihm, "endlich ohne Mühe" mit anderen Personen über das gestörte Verhältnis zu seiner Frau zu reden, über das er bisher nur im Alleinsein gegrübelt hat (S.125ff). Seine ersten Worte in diesem Gespräch mit Claire sind semiotisch

außerordentlich signifikant: "'Ich habe gefürchtet, sie totzuschlagen', sagte ich. 'Und ich fürchte es immer noch [...]'"(S.125). - Ein bemerkenswertes Bekenntnis allein schon deshalb, weil sie ihn auf der Inhaltsebene angeblich verfolgt und bedroht, wie aus ihrem Bericht an John Ford ersichtlich wird: "[...] Judith erzählte, wie wir hierher nach Amerika gekommen waren, wie sie mich verfolgt hatte, wie sie mich beraubt hatte und mich umbringen wollte [...]"(S.195; Hervorhebung von mir). Er könne sich nicht erklären, wie der Ehestreit entstanden sei, sagt er, denn die Abfolge von Ursache und Wirkung komme ihm wie "das schon im voraus geregelte Ursachenspiel" vor, "wo jedes Erlebnis schon vorgedeutet ist und dadurch unwirklich wird."(S.126) Das liegt wohl daran, daß die Ursache der Uneinigkeit nicht als ein Ereignis zu verstehen, sondern in des Erzählers unausgeglichenem Verhältnis zu sich selbst zu suchen ist. Denn je mehr er Judith beschreibt und die Inhalte der Auseinandersetzungen wiedergibt, wird es klar, daß er dabei nur sich selbst und seine Probleme schildert. Was er Judith z.B. in bezug auf ihre Reaktion auf Beschreibungen der Welt vorwirft, entspricht genau seinem eigenen naiv realistischen Verständnis der wiedergegebenen Wirklichkeit:

"Als ich Judith einmal sagte, ihre Neigung, jede kleine Information über die Umwelt, überhaupt alles Gedruckte sogleich in religiöser Verzückung als eine allgemeingültige Weltformel für sich selber aufzunehmen und ihre ganze Lebensform nach einer solchen Information auszurichten [...], sei wohl daraus zu erklären, daß sie durch ihre Art der Erziehung nie richtig informiert wurde [...], biß ich mir am Ende der Erklärung selber auf die Lippen und ließ zu, daß Judith meine Art zu deuten ebenfalls

einen Götzendienst nannte, mit dem ich von mir selber ablenken wollte. [...] "(ebd.)

Bei dieser Darstellung einer sich allmählich in Haß und Entfremdung auflösenden Ehe muß es dem Leser schwerfallen, die Gründe für die Zerrüttung herauszubekommen. Er spricht zwar von Judiths "Veränderungen"(ebd.), sagt aber nicht, worum es sich dabei genau handle. Dagegen erscheint in dieser Beschreibung ein wahrhafter Katalog von Handlungen und Gebärden und Interpretationen der Körpersprache, die die Funktion des rationalen Diskurses übernimmt, begleitet von lapidaren Angaben neuer Stadien im Ehestreit: "Nun wurden wir endgültig Feinde"(S.127) oder: "in diesem Augenblick wurde mir plötzlich klar, daß ich Judith schon für verloren gehalten hatte"(S.131).

Damit hängt die Frage nach der Funktion dieser im Verhältnis recht ausführlichen Beschreibung des Ehestreits zusammen. Daß sie keine narrative Funktion auf der Inhaltsebene hat, geht schon daraus hervor, daß Claire nirgends Interesse an der Ehegeschichte gezeigt hat und daß er darüber hinaus mit einer Ausnahme, wo er das Liebespaar zum Vergleich heranzieht (S.128), auf die Situation, in der er sich befindet, überhaupt nicht Bezug nimmt: nur er spricht, Claire kommt nicht zu Worte, erst im letzten Satz, den sie auch nicht erwidert, redet er sie an: "Jetzt weißt du, warum ich zum Beispiel hier bin."(S.132) Der Gesprächspartner spielt in diesem Gespräch keine aktive Rolle, ja, es ist im Grunde gleichgültig, mit wem er spricht, oder, denn darauf läuft es hinaus: er richtet sich ad spectatores. Diese Beschreibung der Ehegeschichte ist

eine Ergänzung zu den Gedanken, die er im Hotelzimmer in Providence ausspricht, die ja auch in der direkten Wiedergabe des Selbstgesprächs an den Leser gerichtet sind. Semiotisch gesehen, bedeutet es, daß der Diskurs dem Leser den Zusammenhang zwischen der gestörten Ehe und der Amerikareise vor Augen führen will, nämlich daß der Erzähler dem gestörten Ich-Du-Verhältnis ausweichen und deshalb eine freiere Entfaltungsmöglichkeit für das Ich in Amerika suchen möchte. Denn nur aus dieser rückbezüglichen Relation zum Du sind seine pseudologischen Erklärungen und Begründungen zu verstehen, z.B.: "Ihr Gesicht wurde immer nachdenklicher, aber diese Nachdenklichkeit konnte ich nicht mehr ansehen. Jetzt weißt du, warum ich zum Beispiel hier bin."(ebd.), oder die Überzeugung, wenn er nach diesem Gespräch einen Geburtstagswunsch von Judith bekommt, auf den das Foto eines Revolvers geklebt ist: "[...] plötzlich war es völlig klar und auch selbstverständlich, daß Judith mich umbringen wollte", und "daß Judith mir gleich in dieser Absicht nachgefahren war."(S.133) Diese Erklärung ist angesichts des Inhalts des Briefes, den er in Providence von ihr erhält, nichts anderes als absurd.

5.8 Das Liebespaar

In scharfem Kontrast zu dem gebrochenen Verhältnis zwischen dem Ich-Erzähler und seiner Frau wird das Liebespaar dargestellt. Ihr Zusammensein erinnert an die

bekannten Verse von Brecht:

[..]
 Daß so der Kranich mit der Wolke teile
 Den schönen Himmel, den sie kurz befliegen
 Daß also keines länger hier verweile
 Und keines andres sehe als das Wiegen
 Des andern in dem Wind, den beide spüren
 Die jetzt im Fluge beieinander liegen
 So mag der Wind sie in das Nichts entführen
 Wenn sie nur nicht vergehen und sich bleiben
 So lange kann sie beide nichts berühren
 [..] (76)

Brechts desillusionierender Schluß hat auch für die
 Liebenden bei Handke Gültigkeit:

So scheint die Liebe Liebenden ein Halt.

Im Gegensatz zur fast neurotischen Gehässigkeit und
 Zwietracht in der Ehe des Erzählers führen die beiden
 Geliebten in einer "Art nach innen gekrümmter
 Zärtlichkeit"(S.115) ein gemeinsames Leben, das Vergleiche
 aus der Mythologie: mit Philemon und Baucis - "Ohne sich
 auch nur einen Tag aus den Augen zu sein, lebten sie so
 schon seit zehn Jahren"(S.112) - oder mit der "Legende von
 El Dorado, dem von außen unzugänglichen, im Innern völlig
 sich selbst versorgenden Staat"(S.114/115) geradezu
 provoziert. Der Erzähler weist ausdrücklich auf den
 Unterschied zu seiner Situation hin, es wird ihm dabei
 "unheimlich", er empfindet ihr Verhalten als Vorwurf gegen
 sein Leben allein (S.115). Von einer wirklichen Harmonie
 kann aber auch hier nicht die Rede sein; im Gegenteil: ihr
 Zusammensein ist lediglich eine spiegelbildliche Verkehrung
 der Ehe des Erzählers. Denn ihre Liebe ist tatsächlich ein

Halt, mit dem sie sich künstlich gegen die "feindliche Außenwelt"(S.113) abschirmen wollen. Der Prozeß, durch den sie sich so absichern, ist der "amerikanischen" Anschauungsweise paradigmatisch zuzuordnen, denn so wie die Gestalten aus der Geschichte nach Claires Darstellung für die Amerikaner "keine eigene Geschichte" haben, sondern nur von ihren überlieferten Taten her als "Zeichen für das, was sie getan haben oder was zumindest zu ihrer Zeit geschehen ist", begriffen werden (S.147), so sind für das Liebespaar die Gegenstände, die sie besitzen, nicht nur Ausdruck ihrer Gemeinsamkeit, sondern metonymische Zeichen ihrer Liebe mit einer unverkennbaren Ersatzfunktion:

Sie waren so sehr miteinander beschäftigt, daß ihnen auch die kleinsten Dinge, die sich im Lauf ihres Zusammenlebens angesammelt hatten, kostbar wurden wie eigene Körperteile. Sie horteten Hausrat und Möbel, als seien es wiederum nur diese Gegenstände, unter denen sie ihrer selber auch sicher bleiben konnten. (S.113)

Es ist daher nicht verwunderlich, daß auch ihr Geschichtsverständnis durchaus auf dem metonymischen Prinzip beruht: "'Eine Landschaft bedeutete erst dann etwas'", erklärt die Frau dem Erzähler, "' wenn darin einmal etwas geschehen war. Eine Mammuteiche allein war kein Bild: sie wurde erst dann eins, wenn sie für etwas andres dastand [...]'"(S.119).

Geht die Ehe des Österreichers auseinander, weil man das Leben zu zweit als verlogene und erpreßte Liebesbeziehung empfindet, so klammern sich die beiden Verliebten aneinander, weil sie offenbar den Gedanken einer erzwungenen Liebe auf diese Weise am ehesten verdrängen

können. Das Gefühl der Selbstgenügsamkeit, das dadurch entsteht, führt dazu, daß die Außenwelt als Bedrohung erscheint, und ihre hermetische Beziehung zueinander reproduziert in dieser Hinsicht den "autistischen" Zustand des Erzählers in seiner Vereinzelung: "Sie waren freundlich zu jedem, nahmen immer wieder Gäste auf, in einer Wollust, von neuem enttäuscht zu werden und sich aneinander hängen zu können"(S.114). So entsteht für das Liebespaar Sicherheit und Permanenz, allerdings auf Kosten jener persönlichen Freiheit, die sich der Erzähler so sehnsüchtig wünscht. Bezeichnenderweise nimmt die Zuneigung des Liebespaars genau dieselben Formen an wie der Kampf des Ehepaars - freilich in umgekehrter Ordnung und mit entgegengesetzter Absicht. Für den Erzähler und seine Frau sind nämlich in der Auseinandersetzung nicht Argumente, sondern "das Duell der Tätigkeiten" entscheidend (S.128), in dem der eine den anderen mit einer Handlung beschämen will:

"So wuschen wir Geschirr noch einmal ab, das der andre schon abgewaschen hatte, räumten sofort hinter ihm auf, wenn er aufgestanden war, verrichteten heimlich eine Arbeit, die er sonst verrichtete, rückten einen Gegenstand an den richtigen Platz, wenn er ihn an den falschen gestellt hatte."(S.127/128)

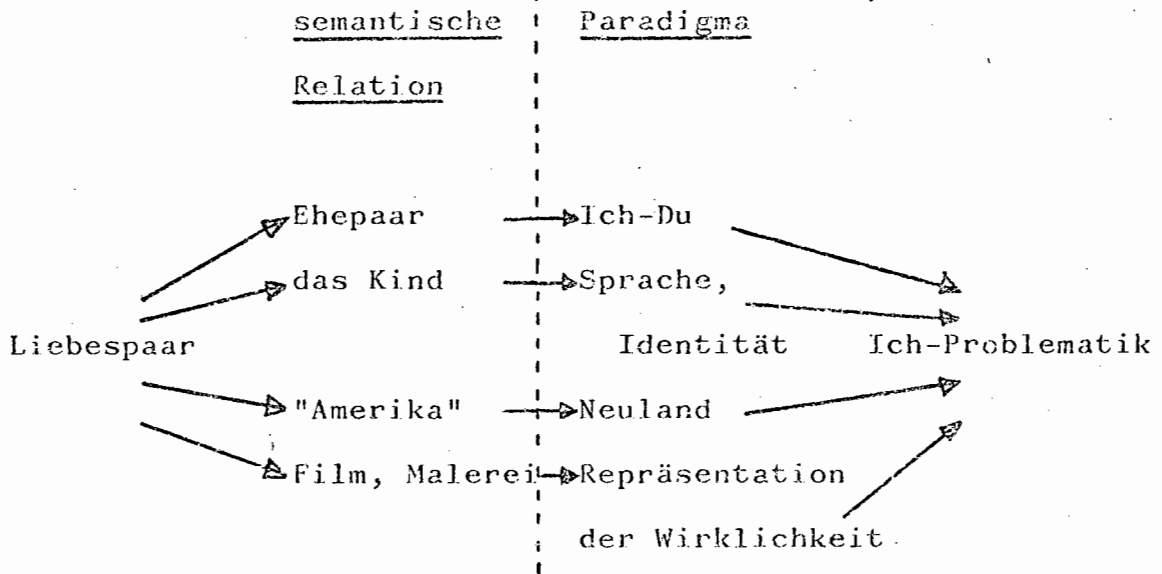
Dabei ist aber nicht die Handlung selbst, sondern die Reihenfolge von Bedeutung: "'Ein falscher Rhythmus, ein überflüssiger Weg, ein Zögern vor der nächsten Tätigkeit setzten einen sofort ins Unrecht.'"(S.128) Im Gegensatz dazu, aber nach demselben Prinzip, zeigen sich die beiden Liebenden ihre Liebe, indem sie einander bei der Arbeit helfen:

Sie nahmen ihre täglichen Verrichtungen auch so ernst, daß sie als Feierlichkeiten verliefen. Einer wurde dann jeweils der Diener des andern. Hatte der Maler vor, wieder ein Warenhausbild zu malen, so traf die Frau alle Vorbereitungen [...]; bereitete die Frau aber ein Essen, war von dem Mann alles dazu Nötige schon in einen so kleinen Umkreis gebracht, daß sie zum Kochen nur noch ein paar majestätische Handgriffe aufwandte. (S.115)

Eine ähnliche Parallele, in bezug auf die Gegenstände, erwähnt der Erzähler im Gespräch mit Claire ausdrücklich: "Wie das Liebespaar hier schrieben wir nun alle Sachen ringsherum einem von uns beiden zu", sagte ich, "aber nicht aus Zuneigung, sondern aus Feindseligkeit, und übertrugen diese Feindseligkeit auf die Sachen." (S.128)

Die Technik, die Handke bei der Konfiguration seines Romans verwendet, läßt sich am Beispiel des Liebespaars paradigmatisch darstellen. Das Paar ist nämlich nicht aus sich selbst heraus voll erklärbar, sondern erst über den semiotischen Weg der Relation zu den anderen Figuren. Außer dem kontrastierenden Bezug zum Ehepaar ist da z.B. auch der Vergleich zum Kind. Lebt das Kind in einem Zustand des "Noch-Nicht-Bewußtseins", in dem sich noch kein System herausgebildet hat, das eine feste Ordnung der Welt und ihrer Bedeutung und somit die eigene Orientierung in dieser Welt erst garantiert und in dem die Sprache erst richtig funktionieren kann, so hat sich das Liebespaar ein eigenes System künstlich erstellt - die "immer neuen Kosenamen" (S.111) und die Bedeutung, die sie Gegenständen zuschreiben, laufen dabei auf eine Art Privatsprache hinaus, die die Kommunikation und soziale Interaktion - zu der das Kind ja noch nicht ganz fähig ist, die es aber in

der Entfaltung der Ich-Identität ständig sucht - zurückweist, ja, im Grunde negieren will. Andererseits ist das Paar auf mehrfache Weise semantisch mit dem Paradigma [Amerika] verknüpft. Allein schon der Stoff der Bilder, "Darstellungen aus der Kolonisation des Westens, Landschaften mit Planwagen und Dampfbooten"(ebd.), sowie ihre Auffassung der Geschichte verbindet sie mit dem Amerika, das dem Erzähler überall begegnet: die ikonische Repräsentation von Stationen in der Geschichte der Besiedlung des Kontinents, dargestellt nach dem Prinzip der Metonymie. Zwei verwandte Paradigmen kommen hinzu: einmal durch die Assoziation mit dem Film - er malt Ankündigungsplakate für neue Filme in St. Louis (ebd.) - und zum anderen durch ihre Vorliebe für Schlager aus der Pop- und Rockszene (S.140/141) stehen sie in der Reihe der rekurrenten Beziehungen, die sich über den ganzen Text ausbreiten, vom Tarzanfilm in New York (S.36) bis zur Begegnung mit John Ford, von der Abbildung des Sängers Al Wilson auf dem Hemd des dicken Studenten (S.22) bis zu den Worten "Peppermint-steak on Sunday", die dem Österreicher beim Geschlechtsakt mit Claire auf der Baustelle nicht aus dem Kopf wollen (S.154). Das bedeutet also, daß die Semantisierung des Liebespaars erst dann voll erkennbar und faßbar wird, wenn ihre Relation über die anderen Figuren zu dem Erzähler und der Identitätsproblematik mit einbezogen wird. Diese Relation ließe sich als Diagramm wie folgt darstellen:



5.9 John Ford

Der Schluß des Kurzen Briefes wird von der Figur des Filmregisseurs John Ford dominiert. Da dieser Schluß einen versöhnlichen, die Gegensätze überwindenden Charakter hat, liegt es nahe, daß die Figur des John Ford semantisch mit dieser harmonisierenden Stimmung korrespondiert. Dieses Merkmal wird auch in der Handke-Forschung besonders betont: von dem "greisen Filmregisseur"(77) ist da die Rede, der als "weise Vaterfigur" auftritt, von der "ein weiches, fast sentimentales Bild eines geselligen Geschichtenerzählers" entworfen wird (78), so daß man ihn auch schlichtweg "John Ford, der Weise"(79) nennen kann. Ihn dagegen wie Werner Thuswaldner (80) "mit dem Alkaden [!] in Charles Sealsfields 'Kajütenbuch' identisch" zu verstehen, ginge m.E. zu weit, denn außer der Ruhe und Autorität, die beide Figuren ausstrahlen, haben sie recht wenig gemeinsam.

Selbstbewußtsein und Ansehen des Alkalden bei Sealsfield rührt von der Autorität her, die ihm im noch wenig besiedelten Texas der Pionierszeit als Großgrundbesitzer und Richter zukommt und die durch seine äußere Erscheinung untermauert wird:

Dazu hatte er ganz den westvirginischen Herkulesbau, die enorme Brust, die massiven Gesichtszüge und Schultern, die scharfen grauen Augen, überhaupt ein Ensemble, das wohl rohen Hinterwäldlern imponieren konnte. (81)

Der "forschende Blick", mit dem er seine Besucher anschaut, wirkt sicherlich ähnlich einschüchternd wie die Präsenz John Fords bei Handke: "Sein Kopf war groß, seine Miene streng, er lächelte nie; man wurde ernst in seiner Gegenwart [...] "(S.186). Die Funktion dieser Figur ist allerdings woanders zu suchen.

Wie in diesem letzten Abschnitt der Blick aus einer erhöhten Gegend auf das unten gelegene Tal geht, so stellt John Ford die Summe und gleichzeitig Erhöhung der bisherigen Erlebnisse und Erfahrungen dar. Auf der einen Seite heißt es ausdrücklich, daß er vieles wiederholt, "was ich schon auf der Reise von Claire und andern über Amerika gehört hatte"(S.187), auf der anderen Seite kommentiert er Gedanken und Empfindungen des Österreichers und veredelt sie gewissermaßen, indem seine bereits mythische Aura auf sie übertragen wird, und aus den neurotischen Ängsten eines einzelnen ("ich") werden Betrachtungen mit Anspruch auf Allgemeingültigkeit ("man"). So reproduziert John Ford z.B. nicht nur die Ansichten des Erzählers über Existenz und Identität des Individuums, sondern beschreibt seine (des

Erzählers) Erlebnisse ziemlich genau:

"Es gibt ja Haltungen, in denen man sich plötzlich bei sich selber fühlt", sagte John Ford. "Ja, das bin ich wirklich! denkt man. Und leider ist man meistens allein, wenn einem das gelingt. Dann versucht man es gleich in Gesellschaft und verliert sich dabei wieder, nimmt eine Pose ein. [...]"(S.191)

Er spricht ausdrücklich als Amerikaner, der, wie seine Landsleute angeblich alle, den europäischen Individualismus überwunden hat, weshalb er die erste Person Plural bevorzugt (S.188); damit wird eine implizite Kritik am Leben des Österreichers ausgesprochen:

"Wir [die Amerikaner] sehnen uns nicht danach, einsam zu sein; man wird verächtlich, wenn man allein bleibt, schnüffelt nur noch an sich selber herum, und wenn man dann auch nur noch mit sich selber redet, hört man immer schon nach dem ersten Wort zu reden auf."(S.188/189)

Auch was er über Feindschaft sagt, beschreibt ziemlich genau die Gefühle zwischen dem Erzähler und Judith, die "wollüstige Entfremdung"(S.130; auch S.184) und die Beschimpfung: "du Ding, du Unwesen":

"Es ist unerträglich, mit jemandem verfeindet zu sein", sagte John Ford. "Plötzlich wird der andere namenlos, ein bloßes Gebilde, sein Gesicht tritt in den Schatten und wird undeutlich, entstellt, und wir können nur noch flüchtig hinschauen, von unten herauf, wie eine Maus. Wir werden uns selber zuwider, wenn wir einen Feind haben. [...]"(S.187/188)

Im Gegensatz zur übertriebenen Ich-Bezogenheit des Erzählers, will der Filmemacher nicht über sich selbst reden, weil sich sein Ich angeblich noch nicht vollständig herausgebildet hat:

"Immer wenn ich über mich selber reden sollte, kam es mir vor, als ob es dazu noch zu früh sei", antwortete John Ford. "Meine eigenen Erlebnisse lagen nie weit genug zurück. So rede ich lieber davon, was andre vor mir erlebt haben. Ich habe ja auch lieber Filme gemacht, die vor meiner Zeit spielen. Nach dem, was

ich selber erlebt habe, sehne ich mich kaum zurück [...] "(S.189).

Diese Bemerkung hält ihn jedoch nicht davon ab, unmittelbar darauf von einem Erlebnis aus seiner Kindheit zu erzählen (ebd.). Gegenüber der Veränderungsmanie des Erzählers kommt John Ford beim Anblick von Sonnenlicht auf den Orangenbäumen zu einem seligen Gefühl der Selbstvergessenheit (das aber genau besehen von dem "willenlosen Wohlgefühl" des Erzählers bei der Beobachtung der Zypresse (S.95) nicht allzu weit entfernt ist):

"[...] Und ich vergesse auch mich selber und meine Anwesenheit. Ich möchte dann, daß nichts mehr sich ändert, daß sich die Blätter immer weiter bewegen, daß die Orangen nicht gepflückt werden, daß überhaupt alles bleibt, wie es ist."(S.190)

John Ford spricht hier nicht nur über Erlebnisse und Vorstellungen, die den Ich-Erzähler beschäftigen - sie lassen sich alle unter das dominante Thema der problematischen Ich-Identität subsumieren -, sondern er spricht auch mit derselben Sprache wie der Erzähler über diese Dinge, d.h. er spricht eigentlich stellvertretend für ihn, denn der Erzähler schweigt, nur John Ford und Judith sind am Gespräch beteiligt. So hat es Handke offenbar auch intendiert:

Und wenn diese Ordnungssysteme da [in Österreich] auch vorhanden sind, dann könnte man doch endlich aufhören, ausschließlich diesen formlosen europäischen Individualismus zu betreiben. Zumindest ist der Held [des Kurzen Briefes] darauf aus. Und am Schluß der Geschichte kommt er selber ja fast nicht mehr vor. (82)

Semiotisch gedeutet heißt das: er kommt am Schluß der Geschichte in verwandelter Gestalt vor, wiederauferstanden in der Figur des John Ford.

5.10 Der Soldat

Von den verschiedenen Randfiguren soll hier nur der Marinesoldat genauer untersucht werden, da ihm auch im Roman eine größere Bedeutung zukommt. Semantisch ist für diese Figur bei ihrem ersten Auftritt das Merkmal [Reproduktion] dominant. Zeichen dafür ist das Polaroidfoto, das der Österreicher von dem Soldaten vor dem Denkmal von William Penn macht (S.54). Der Zeitungsausschnitt, den er bei sich trägt und dem Erzähler gleich zeigt, enthält den Bericht seiner Heimkehr (wahrscheinlich aus Vietnam, obwohl das verschwiegen wird) in seine Heimatstadt Red Wing in Minnesota. Er ist offenbar stolz auf diesen Bericht, der Zeitungsausschnitt hat für ihn die Aura der Ursprünglichkeit und Einmaligkeit eines ehrenvollen Dokuments (er "hielt ihn an den Rändern fest wie eine Urkunde"(ebd.)). Dabei gehört aber der Bericht äußerlich in den Konsumtionsprozeß der Massenmedien: tausendfach reproduziert, mundgerecht serviert und beim Erscheinen der nächsten Nummer der Zeitung bereits vergessen, eine "Neuigkeit", deren Wiedergabe ja nur bestätigen soll, daß es nichts Neues in der Welt gebe. Der Inhalt reproduziert den Topos des heimgekehrten Sohnes, seit der Odyssee und der Parabel vom verlorenen Sohn eine der ältesten Geschichten unserer Kultur. Und in seiner Rede bei der Begrüßungsfeier kann der Soldat seinerseits auch

nur wiederholen, was ein anderer schon gesagt hat: "Eigentlich sprach ich nur davon, daß Bob Hope mit seinen Mädchen uns einmal besucht hat", sagte der Soldat, 'und erzählte ihnen ein paar von den Witzen, die er uns erzählt hat'"(ebd.).

Ähnlich wie der Student in Bermudahosen (S.22), die Angestellte an der Kasse (ebd.), der Portier, die vielen Kellner und Angestellten, das Mädchen in Blue Jeans (S.39/40), ist auch der Marinesoldat ein amerikanischer Stereotyp. Zu diesem Stereotyp gehört wie die Bewunderung für Elvis Presley (S.55) die Vorliebe für den Rock 'n Roll, den er sogar "damals" in seiner Heimatstadt eingeführt haben will (S.54), und deren metonymisches Zeichen die "Rock 'n Roll-Tolle" unter der Mütze ist (S.55). Klischiert sind auch die Denk- und Redeweisen, mit denen sich das individuelle und nationale schlechte Gewissen über den ungerechten Krieg in Vietnam und der eigene Anteil an der Brutalität des Krieges überspielen und verdrängen lassen; schließlich hat auch der bewunderte Held einmal eine Uniform getragen:

"Ich bewundere Elvis Presley", sagte der Soldat, "er war über zwei Jahre bei der Armee, und jetzt ist er wieder im Geschäft. Ich selber bin nicht gern bei der Marine, aber es ist ein Job. Einmal habe ich im seichten Wasser einen Schilfhalm herausragen sehen. Es waren noch ein paar Schilfhalme in der Nähe, die haben sich aber alle bewegt. Dieser eine hat sich nicht bewegt. Ab und zu hat man eben jemanden umbringen müssen, sonst wäre man selber umgebracht worden."(S.55)

Die Reproduzierbarkeit der stereotypen Rolle überträgt sich semantisch auf den Ich-Erzähler, der es als Beleidigung empfindet, daß der Soldat gerade ihm seine Geschichte

erzählt hat (ebd.), denn das kann ja nur bedeuten, daß er wie einer aussieht, der bereit ist, sich die Geschichten anderer Leute anzuhören - was ihn in erneute verzweifelte Grübeleien über die eigene Rolle und Identität bringt (S.56).

Aber auch am Marinesoldaten wird die Erkenntnis, auf die Handkes Roman hinausläuft, demonstriert: daß nämlich die Alternative zu der Rolle, in der sich das Ich äußert, auch wieder nur eine Rolle sein kann - oder aber jenes erschreckende Nichts jenseits von Sprache, Rationalität und Bewußtsein, das nur als Negation faßbar sein kann, da es vermutlich den Beweis einer entsetzlichen Wahrheit enthält, der Wahrheit, daß unsere Vorstellung vom Ich nur Fiktion und Illusion ist. Diesen Zustand erkennt der Erzähler am schlafenden Kind, mit dem er deshalb ein tiefes Mitleid empfindet und das ihn bezeichnenderweise an den Soldaten erinnert:

"[...] Es ist so unerträglich, daß man nicht sofort, wenn man auf die Welt kommt, auch zu Bewußtsein kommen kann, und ich verstehe auf einmal die Geschichten, in denen jemand jemand andern erlösen will." Ich erzählte Claire von dem Soldaten in Philadelphia, und wie er es nötig gehabt hätte, erlöst zu werden. (S.104)

Diese Erinnerung bezieht sich auf die zweite Erscheinung des Soldaten spät in der Nacht im Musikkeller in Philadelphia. Der Erzähler trifft ihn dort in veränderter Gestalt an, in Zivil und im angetrunkenen Zustand, die Brille in der Tasche (S.62); er sitzt allein und erkennt den Österreicher nicht wieder. Unter dem Einfluß der "schärfer und ungeduldiger" werdenden Musik (vermutlich auch durch den Alkohol) äußert sich der Soldat dann in

einem wilden und anscheinend unkontrollierbaren Gebärdenspiel (S.63/64). Es ist ein qualvoll verbissener und angestrenzter Kampf gegen einen "übermächtigen Widerstand", konvulsivische Bewegungen, die von "gleich starken" Gegenbewegungen gehemmt und zurückgedrängt werden (S.63); mit einer gequälten Muskelanstrengung versucht er immer wieder, "eine Last hochzustemmen"(S.64), dabei zittern die Augäpfel, er knirscht mit den Zähnen, zuckt mit der Schulter und in der "mühsamen Arbeit" läuft ihm der Schweiß aus den langen Koteletten. Der Erzähler schaut ihm mit "Achtung und Zuneigung" zu (ebd.), wohl auch, weil es sich um eine spontane Aktion, und kein Rollenspiel, handelt. Denn es scheint sich tatsächlich etwas im Soldaten zu regen, das mit dem Zustand des Kindes irgendwie zusammenhängt und von dem er sich befreien möchte:

Seine Verzückung war nicht künstlich und abgesehen wie die Bewegungen der andern, die inzwischen auch wieder tanzten, sondern sie hatte ihn überrascht, und er wußte noch nicht wohin mit ihr. Er konnte nicht mehr reden, nicht einmal stammeln, und so versuchte er sich zu erlösen, indem er sich gebärdete, als sterbe in ihm ein vorzeitliches Ungeheuer. (ebd.)

Das Verhalten des Soldaten ist, da es nicht sozialisierbar oder mitteilbar ist, nichts anderes als Ausdruck des Wahnsinns, eine skandalöse Herausforderung der scheinbar auf Rationalität und Ordnung gegründeten Gesellschaft. Daß uns allen aber etwas von diesem Skandal anhaftet und uns bedroht, kommt metaphorisch in der Geschichte zum Ausdruck, die der Sänger unmittelbar vorher erzählt und die das Verhalten des Soldaten, wenn nicht direkt auslöst, so doch illustriert und kommentiert. In dieser Geschichte ist von

einer Schwachsinnigen die Rede, die vom Farmer vergewaltigt wird und deren Kind dann von ihm und seiner Frau als eigenes Kind erzogen wird. Eines Tages hilft sie dem Kind:

"Da kam die Schwachsinnige dazugelaufen, die nicht einmal reden konnte, und half dem Kind herunter. Und das Kind sagte zu der Frau des Farmers: 'He, Mutter, warum hat denn die Idiotin so weiche Hände?' Und diese Idiotin war meine Mutter!" schrie der Sänger. (S.63)

Das "vorzeitliche Ungeheuer" im Soldaten, das "Noch-Nicht-Bewußtsein" des Kindes und der Schwachsinn der Idiotin, "die nicht einmal reden konnte", das alles gehört paradigmatisch in jene andere Welt, nach der sich der Erzähler so sehnt, und vor der ihm so sehr graut, weil er ahnt, "wie notwendig aufgelöst und leer, ohne eigene Lebensform", er sich in ihr befinden müßte (S.101). Das aber wäre die Welt des wahren Ich, eine Welt, die in der menschlichen Gesellschaft nicht existieren kann.

6. Der Diskurs des Realismus

Koerber-Kent: Was spielten Sie da gerade?
Es war doch nur gespielt, oder? Denn
in Wirklichkeit sind Sie -

Quitt unterbricht ihn: Ja, aber nur in
Wirklichkeit.

(Peter Handke, Die Unvernünftigen sterben aus).

6.1 Realismusproblematik und problematische Realität

Vor dem Fenster, das in eine weite Parklandschaft mit kleineren Häusern hinausführte, standen hohe Birken. Die Blätter an den Bäumen waren noch klein, und die Sonne schien durch sie durch. Ich schob das Fenster hinauf, zog einen Lehnstuhl heran und setzte mich; die Füße legte ich auf die Zentralheizung, die vom Morgen noch ein bißchen warm war. (S.12)

Aus diesen drei Anfangssätzen des zweiten Abschnitts im ersten Teil von Handkes Roman spricht eine unverkennbare Ruhe und Gewißheit der Äußerung. Die Sätze sind kurz und schlicht, der klare parataktische Bau macht sie unkompliziert und leicht verständlich; im ersten Satz sind zwei Elemente enthalten (Birken, Fenster), die im zweiten, bzw. dritten rekurrieren, wodurch eine deutlich wahrnehmbare, aber nicht aufdringliche synsemantische Einheitlichkeit entsteht. Die räumliche Bewegung, die der Blick vollzieht - vom Fenster ins Weite, dann über die Bäume und ihre neuen Blätter zurück ins Zimmer - beschreibt einen Kreis, der den Eindruck der Geschlossenheit bestätigt. Auch vom Inhalt her entsteht ein Gesamtbild, das

dem Satzgefüge entspricht: menschliche Gemeinschaft (Parklandschaft, kleine Häuser), Natur und betrachtendes Individuum werden - wenn schon ohne Berührung oder Einwirkung aufeinander - in einem harmonischen Verhältnis zueinander gezeigt. Das kleine Genrebild ist frei von Widerspruch und Spannung und signalisiert dem Leser nicht nur die Nachricht, daß in dieser Welt alles in Ordnung sei, sondern auch, daß über die Richtigkeit und Wahrheit in der Wiedergabe dieses kleinen Weltausschnitts keinerlei Zweifel existieren. Gewähr ist dafür an erster Stelle das erlebende und beschreibende Subjekt selbst, das einerseits mit dem Gestus: "So ist es; es ist wirklich passiert", berichtet, sich aber andererseits in das dem Leser als Topos der romantischen Kunst und Literatur bekannte Bild des Betrachters am Fenster versetzt, das eine intersubjektiv überprüfbare Tradition herbeizitiert, um die Glaubhaftigkeit der subjektiven Betrachtung zu untermauern.

Die subjektive Betrachtung hängt aber mit der entscheidenden strukturimmanenten Voraussetzung aller erzählenden Literatur aufs engste zusammen. Denn im narrativen Text wird das Geschehen im Gegensatz zur direkten Aussage im lyrischen Gedicht oder zur unmittelbar präsenten Darstellung auf der Bühne immer durch ein erzählendes Medium wiedergegeben. Das Narrative wird also immer durch zwei Elemente konstituiert: zum einen ist es historisch, d.h. der Vergangenheit des Erzählers wie des Rezipienten zugehörig, zum anderen enthält es eine selektive Wiedergabe der Wirklichkeit aus der Perspektive

des Berichtenden. Gleichwohl kennzeichnet beide Konstituenten eine Spannung, die für den Realitätsgehalt erzählender Texte außerordentlich aufschlußreich ist. Was den Vergangenheitsaspekt betrifft, so weiß man spätestens seit Käte Hamburgers Logik der Dichtung, daß das Präteritum in der erzählenden Literatur keine Vergangenheitsfunktion hat (1) und daß man daher eher von einer "Zeitlosigkeit der Fiktion" reden könnte, die den "Sinn des Da-seins, des Immer-seins, eines 'stehenden Jetzt und Hier'" vermittelt.(2) Auch der Raum wird also als unmittelbar vorhandene Wirklichkeit, die aber eben nur eine Schein-Wirklichkeit ist, präsentiert. Die Spannung besteht aber nun darin, daß der fiktionale Erzähltext, der an keine Pragmatik gebunden ist und für seine eigene immanente Bezüglichkeit eine mit den Zeit- und Raumbegriffen der Pragmatik nicht erfaßbare Welt entwirft, dennoch von der real existierenden Welt nicht absehen kann, ja sich ihrer Zeit- und Raumbegriffe bedienen muß, auch wenn diese umfunktioniert werden, wie Käte Hamburger zeigt:

Die deiktischen Adverbien, die zeitlichen wie die räumlichen, verlieren in der Fiktion ihre deiktische, existentielle Funktion, die sie in der Wirklichkeitsaussage haben, und werden zu Symbolen, bei denen die räumliche bzw. zeitliche Anschauung zu Begriffen verblaßt ist.(3)

Käte Hamburger mußte ihre epochemachenden Ansichten deshalb so polemisch und insistierend darstellen, weil der Forschung bis dort nicht klar gewesen war, daß es sich bei der von Käte Hamburger getroffenen Unterscheidung zwischen "Fiktion" und "Wirklichkeitsaussage" im Grunde um zwei verschiedene Diskurstypen mit unterschiedlichen Regeln

handelt. Der fiktionale Diskurs befindet sich also in der scheinbar widersprüchlichen Situation, daß seine symbolische Intentionalität auf die auf Pragmatik ausgerichtete Sprache der "Wirklichkeitsaussage", also des "nicht-fiktionalen" Diskurses, angewiesen ist. Das ist der eine Grund, weshalb man so lang die zwei Diskurstypen nicht als solche erkennen und unterscheiden konnte.

Es gibt aber noch einen anderen Grund für dieses Mißverständnis, und zwar führt er ins Zentrum der Beziehung von Dichtung und Wirklichkeit, Fiktion und Realität. Es ist nämlich so, daß zumal der realistische Text, der in der entmythologisierten Welt der Neuzeit entsteht, seinen Wirklichkeitscharakter und damit seinen Wahrheitsanspruch ausdrücklich betonen muß. Am Vergleich mit den offenbarenden Geschichten der alttestamentlichen Elohisten wird dieser Aspekt sehr deutlich. Erich Auerbach hat in seiner bekannten Untersuchung gezeigt, daß diese Geschichten nicht, wie etwa die Odyssee oder die Ilias, bloß erzählte Wirklichkeit sind:

In ihnen inkarniert sich Lehre und Verheißung, unscheidbar sind diese letzteren in sie hineingeschmolzen; eben darum sind sie hintergründig und dunkel, sie enthalten zweiten verborgenen Sinn. In der Isaakgeschichte ist es nicht allein das Eingreifen Gottes am Anfang und am Schluß, sondern auch dazwischen sowohl das Tatsächliche wie das Psychologische, welches dunkel, nur angerührt, hintergründig ist; und darum verlangt es nach grübelnder Vertiefung und Ausdeutung, es ruft sie herbei. [...] Die Lehre und das Streben nach Erleuchtung sind unlösbar mit der Sinnlichkeit der Erzählung verbunden - diese ist mehr als bloße "Wirklichkeit" - freilich auch ständig in Gefahr, die eigene Wirklichkeit zu verlieren [...] (4).

Mit seinem Anspruch auf absolute Wahrhaftigkeit, mit dem

er, wie Auerbach darstellt, eine unbedingte Herrschaft über den Leser ausüben will, kann sich der biblische Text, da er sich als heilige Schrift versteht, auf die göttliche Offenbarung berufen, er bedarf keiner weiteren Legitimation. Bei den großen Epen verhält es sich nicht kategorial anders, denn dort ist die Legitimation in der mündlichen Überlieferung zu finden, die entweder einfach vorausgesetzt oder, wie in den ersten Versen des Nibelungenliedes etwa, betont wird. Eine ähnliche Funktion hat die rekurrente Beschwörung der auctoritas der literarischen Quelle bei Hartmann, Wolfram oder Gottfried.

Die frei erfundenen und phantastischen Geschichten, mit denen die Ritterromane in der Nachfolge der höfischen Epen ihr "Unwesen" treiben, werden bekanntlich im Don Quijote angeprangert, aber erst bei den frühen Verfassern des modernen Romans bürgerlicher Prägung wird die Authentizität der berichteten Geschehnisse zum Thema, ja, zunehmend zum konstitutiven poetologischen Problem. So fühlt sich z.B. Johann Gottfried Schnabel verpflichtet, die Wahrhaftigkeit seines 1731 erschienenen Romans Insel Felsenburg gegen die damals in Blüte stehende Mode von Robinsonaden und Abenteuerromanen jeglicher Spielart auszuspielen. In der Vorrede läßt er einen fingierten Leser ausrufen: "Wie hält's Landsmann! kan man sich auch darauf verlassen, daß deine Geschichte keine blossen Gedichte, Lucianische Spaas-Streiche, zusammen geraspelte Robinsonaden-Späne und dergleichen sind?"(5) Er faßt das Problem, um das es hier geht, in seiner Gegenfrage an den fingierten

Gesprächspartner recht genau zusammen:

Warum soll man denn dieser oder jener, eigensinniger Köpffe wegen, die sonst nichts als lauter Wahrheiten lesen mögen, nur eben lauter solche Geschichte schreiben, die auf das kleinste Iota mit einem körperlichen Eyde zu bestärcken wären? (6)

Das hält ihn dann aber nicht davon ab, die Glaubwürdigkeit seiner verwickelten, im Titel bereits als "Wunderliche Fata" bezeichneten Geschichte mit der Fiktion eines zufällig gefundenen Manuskripts zu beteuern. Die Zählebigkeit dieser Konvention des vorgefundenen Manuskripts ist geradezu verblüffend, reicht sie doch über einen großen Teil der Romanproduktion der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, über solche Größen wie Wielands Agathon und Goethes Werther bis hin zu den Novellen und Erzählungen des bürgerlichen Realismus, wo sie sich z.B. in den sogenannten Chroniknovellen Theodor Storms einer besondern Beliebtheit erfreut. Bei Wieland geht es sogar so weit, daß der Verfasser dem Leser über ein wiedergegebenes Selbstgespräch Rechenschaft ablegt - mit der Begründung, der "ungenannte Verfasser" des gefundenen Manuskripts hätte deutlich zu erkennen gegeben, "daß seine Erzählung sich in den meisten Umständen auf eine Art von Tagebuch gründe, welches (sichern Anzeigen nach) von der eigenen Hand des Agathon sei"(7).

Daß eine solche penible Insistenz auf überprüfbarer Authentizität der Inhalte und der Wahrscheinlichkeit ihrer Wiedergabe zu lächerlichen Absurditäten führen muß, wird Wieland (möglicherweise schon Schnabel auch) nicht unbewußt gewesen sein. Auf jeden Fall ist dieses Problem das Thema

von Laurence Sterne's Roman The Life and Opinions of Tristram Shandy - einem Werk, das bis heute einen nicht zu überschätzenden Einfluß auf die deutsche Literatur ausgeübt hat. Sterne läßt auf geradezu geniale, einfallreiche Weise die Realität des Schriftstellers ständig auf die fiktive Welt seiner Figuren einwirken, so daß der Roman auf nichts anderes als einen langen witzigen Kommentar auf das zentrale poetologische Problem des literarischen Realismus - das problematische Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Fiktion - hinausläuft. Wie problematisch es sich dabei verhält, ist am Fortleben der Konvention des gefundenen Manuskripts wohl am ehesten erkennbar. Indessen verliert aber die exakte Wiedergabe äußerer Einzelheiten als poetologische Aufgabe realistischen Erzählens bei der Entfaltung des modernen Romans zunehmend an Gewicht und weicht dem spezifisch bürgerlichen Problem, nämlich der Wahrhaftigkeit der inneren Vorgänge, der Psychologie des Helden. Dafür sei der "Vorbericht" zu Wielands Agathon zitiert, der die Spannweite und die Problematik des bürgerlichen Realismus in für fast die ganzen folgenden 150 Jahre vorbildlicher Form zusammenfaßt:

Die Wahrheit, welche von einem Werke, wie dasjenige, so wir den Liebhabern hiemit vorlegen, gefodert werden kann und soll, besteht darin, daß alles mit dem Lauf der Welt übereinstimme, daß die Character nicht willkürlich, und bloß nach der Phantasie, oder den Absichten des Verfassers gebildet, sondern aus dem unerschöpflichen Vorrat der Natur selbst hergenommen; in der Entwicklung derselben so wohl die innere als die relative Möglichkeit, die Beschaffenheit des menschlichen Herzens, die Natur einer jeden Leidenschaft, mit allen den besonderen Farben und Schattierungen, welche sie durch den Individual-Character und die Umstände einer jeden Person bekommen, aufs genaueste beibehalten; daneben

auch der eigene Character des Landes, des Orts, der Zeit, in welche die Geschichte gesetzt wird, niemals aus den Augen gesetzt; und also alles so gedichtet sei, daß kein hinlänglicher Grund angegeben werden könne, warum es nicht eben so wie es erzählt wird, hätte geschehen können, oder noch einmal wirklich geschehen werde. (8)

An Wielands Äußerung ist der Vollzug des Verinnerlichungsprozesses in der Erfassung und Darstellung der Wirklichkeit in der Literatur besonders deutlich zu erkennen. Als Antwort auf die implizite Frage, mit welcher Berechtigung und aufgrund von wessen Autorität der Text seinem Rezipienten die berichteten Inhalte als glaubwürdige Wirklichkeit zumuten kann, bezieht sich der Autor auf den "Lauf der Welt", den "unerschöpflichen Vorrat der Natur selbst", auf das "menschliche Herz" und die "Natur" der Leidenschaften. Die Quelle der Legitimation ist also weder die göttliche Offenbarung, oder die bindende Kraft einer allorts anerkannten, überlieferten Tradition, noch ist es die fest gefügte prästabilisierte Harmonie der hierarchischen Ordnung der feudalen Gesellschaft und ihres Staates. Was der bürgerliche Autor als Lauf der Welt und die Natur der Dinge bezeichnet, das ist, wie aus Wielands Worten schon deutlich genug hervorgeht, vielmehr nur aus der Erfahrungswelt des Individuums her erklärbar, dem "Individual-Character und [den] Umstände[n] einer jeden Person". Trotz - oder genauer gesagt: eigentlich wegen - der Berufung auf scheinbar objektive Kategorien wie "das Leben", "die Natur", "der Lauf der Welt" wird das Verhältnis zur dargestellten Wirklichkeit nicht unkomplizierter, sondern im Gegenteil wird es erst recht

kritisch, ja, zum eigentlichen Problem der realistischen Literatur, so daß Richard Brinkmanns Behauptung in bezug auf den bürgerlichen Realismus des 19. Jahrhunderts schon für die Literatur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zutrifft:

Wenn man genauer zusieht, muß man entdecken, daß in der Erzählkunst des sogenannten Realismus die tatsächliche Wirklichkeit erst recht eigentlich problematisch geworden ist. Das "Objektive" ist gerade das Problem des Subjektiven, der Subjektivität; anders gewendet: des Verhältnisses des Subjekts zur Tatsächlichkeit oder der "Wirklichkeit" des Subjekts, d.h. der Wirklichkeit, die das einzelne Subjekt erfassen und "haben" kann. (9)

Der Grund für dieses Dilemma ist in der bürgerlichen Vorstellung des Individuums zu suchen, die den einzelnen als monadisch abgeschlossene Einheit auffaßt. Die Ordnung der Standesgesellschaft kann tatsächlich Anspruch auf Absolutheit und deshalb Objektivität erheben, da sie auf einer jenseits aller menschlichen Kontrolle angesiedelten Instanz - dem Willen Gottes oder, im Absolutismus, dem göttlichen Recht der Könige - gegründet sein will. Im Gegensatz dazu findet der bürgerliche Staatsgedanke, ja, dieser gesamte ideologische Überbau seine ultima ratio im vernünftig denkenden, frei handelnden und allen anderen gegenüber gleichberechtigten Subjekt. (10) Nur durch den Einsatz dieser drei Kategorien: Vernunft, Handlungsfreiheit und Gleichberechtigung kann sich nach dieser Vorstellung das Individuum aus seiner von Kant beschriebenen selbstverschuldeten Unmündigkeit befreien und die höchste Stufe des Menschseins erreichen. Dieser Gedanke der Humanität, der also von der Vorstellung der Autonomie des

Individuums nicht wegzudenken ist, versteht sich aber schon bei der anfänglichen Herausbildung der bürgerlichen Ideologie als höchsten Tugendbegriff. Die bürgerliche Ideologie hat ihre zähe und scheinbar unausrottbare Fortdauer bis in unsere Gegenwart hinein, aber sicherlich auch ihre problematische Beschaffenheit, in erster Linie dem Umstand zu verdanken, daß sie ihre Inhalte - wie etwa Fleiß, Sparsamkeit, Enthaltensamkeit, Gewissenhaftigkeit - als moralische Begriffe auffaßt, während sie in Wirklichkeit Kategorien der ökonomischen Produktivität sind. Andererseits ist es die ökonomische Produktivität - die ja tatsächlich nicht moralischen, sondern den Strukturgesetzen des Marktes, nl. Gewinn oder Verlust, Angebot und Nachfrage, unterworfen ist -, der das europäische Bürgertum seine wachsende gesellschaftliche Bedeutung im 17. und 18. Jahrhundert zu verdanken hat. Das bedeutet, daß die Vorstellung der freien Entfaltung der individuellen Persönlichkeit (die schließlich dem Entwicklungsgedanken des bürgerlichen Romans zugrundeliegt) und die Konzeption des demokratischen Rechtsstaats, der sich als auf Vernunft gegründeten sozialen Vertrag versteht, von der ökonomischen Praxis nicht loszulösen sind. Gerade dies leistet aber die bürgerliche Ideologie.

Das Ergebnis ist nicht nur die Spaltung von privatem und öffentlichem Bereich, sondern überhaupt die charakteristische dualistische Welterfahrung des bürgerlichen Bewußtseins, das Kategorien wie Individuum und Gesellschaft, Theorie und Praxis, Geist und Materie,

Subjekt und Objekt grundsätzlich als getrennte Bereiche auffaßt. Die Vorstellung des Individuums als autonomer Monade, die nicht nur frei, sondern überdies nur im eigenen Interesse handelt, führt zwangsläufig dazu, daß dem Bürgertum der Begriff der Solidarität fremd und der eigene Klassencharakter unbewußt bleiben mußte. An die Stelle des Bürgers als Angehörigen einer spezifischen, historisch und wirtschaftlich bedingten sozialen Klasse tritt durch diesen Umstand im bürgerlichen Bewußtsein "der Mensch" mit allen Nebenbegriffen, die sämtlich das Absolute, Gesetzmäßige und Objektive evozieren: "die menschliche Natur", "der Lauf der Welt", "die natürlichen Vorgänge"... - m.a.W.: das sozialhistorisch Spezifische wird zum Allgemeinen naturalisiert. Genau diesen Vorgang hat Ralph-Rainer Wuthenow an der bekenntnishaften und autobiographischen Literatur des 18. Jahrhunderts festgestellt:

Das sich emanzipierende Individuum des bürgerlichen Zeitalters, das sich zunächst nur äußerlich orientiert, entwickelt in der Reflexion auf sich, sein Wollen, sein Handeln, seine Lage als etwas Neues, was man seine Subjektivität nennen kann. In Selbstdarstellung, Erinnerung und autobiographischer Vergewisserung zeichnet es sich, wie es sich erblickt und meint, daß es so sei: es repräsentiert seinem Selbstverständnis nach keinen Stand, sondern nur sich selbst, in sich aber die Menschheit. (11)

Der bürgerliche Autor kann also seine individuell erfahrene Wirklichkeit nur durch Rekurs auf die so verstandene menschliche Natur als objektive Wirklichkeit glaubhaft machen. Von dieser Vorstellung nährt sich bis heute die landläufige Realismuskonzeption; sie war bis vor nicht allzu langer Zeit die Grundlage des herrschenden Realismusbegriffs der Germanistik, wie z.B. an Gero von

Wilperts weit verbreitetem und mehrfach aufgelegtem Sachwörterbuch der Literatur leicht überprüft werden kann: dort wird nämlich der "stiltypologische" Begriff des Realismus als "die wirklichkeitsgetreue Darstellung der gegebenen Tatsachen und natürlichen Verhältnisse und Vorgänge"(12) definiert.

Der Roman ist, in den Worten Adornos, "die spezifische literarische Form des bürgerlichen Zeitalters."(13) Seine moderne Gestalt findet er in der Zeit der Auflehnung gegen die Zwänge und Regeln der normativen Poetik einer vorwiegend höfisch orientierten Literatur. Um 1750 hat der Roman zwar bereits so etwas wie eine Geschichte (je nachdem, wie weit man seine Vorläufer zurückverfolgen will), aber in der herrschenden Ästhetik muß er noch weit über Hegel hinaus, ja, in Deutschland noch bis zu Spielhagen (14), um einen Platz kämpfen, der seiner Bedeutung im literarischen Leben entspräche. Was man dieser Form zum Vorwurf macht, ist daß sie, im Gegensatz zu Drama und Epos, die ja wohl deshalb in der herkömmlichen Poetik so hoch angeschrieben sind, das "gemeine Leben" in gewöhnlicher Prosa darstellen will.(15) Tatsächlich ist der Roman schon von seinen äußeren Bedingungen her, also in seiner Produktion, Distribution und Konsumtion eine eminent private Form der Literatur. Privat ist in den weitaus überwiegenden Fällen auch seine Thematik, die sich auf die zugegeben vereinfachte Formel bringen ließe: die psychologisch glaubhafte Geschichte einer Einzelperson. Auch die Darstellungsweise ist privater, oder wenn man

will: persönlicher Natur, was Wolfgang Kayser seinerzeit zu der Überzeugung geführt hat, mit der Anrede eines persönlich auftretenden Erzählers an einen intendierten persönlichen Leser hänge der Roman schlechthin zusammen. (16) Bürgerlich ist diese Erzählform aber vor allem deshalb, weil sie der bedeutendste literarische Ausdruck der bürgerlichen Ideologie ist. Mit seiner Aufschlüsselung der fünf konstitutiven Codes realistischen Erzählens hat Roland Barthes in S/Z demonstriert, wie der klassische Realismus nur als "lesbarer" Diskurs rezipiert werden will und kann. (17) Das "Lesbare" läuft darauf hinaus, daß der Diskurs dem Leser eine fertige Welt präsentiert, die das subjektive Erlebnis als natürlichen Vorgang erkennbar machen soll. Die Codes haben alle letzten Endes eine ideologische Funktion: sei es, um den Ablauf von Handlungen (und des Geschehens) als final, d.h. grundsätzlich abschließbar, oder um die Aufklärung von Rätseln und die Lösung von Widersprüchen als grundsätzlich möglich erscheinen zu lassen, sei es um die literarische, symbolische, wissenschaftliche und gnomische Tradition als Garantie und Beweis für die Allgemeingültigkeit des Dargestellten heranzuziehen, oder sei es schließlich, um die Verhaltensweisen von Figuren als typisch und natürlich glaubhaft zu machen. Dadurch allein ist das Selbstverständnis, das sich in der Grundhaltung des Erzählers ausdrückt: "So ist es; es ist wirklich passiert" (und damit die entsprechende Erwartung des Rezipienten), zu erklären - und als ideologische Haltung zu erkennen.

Das so entstandene dargestellte Wirklichkeitsmodell hat nicht weniger Anspruch auf unbedingte Repräsentanz als etwa seinerzeit das Große Welttheater des 17. Jahrhunderts: nicht umsonst nennt Balzac sein Romankorpus La comédie humaine. Vertreter der Menschheit und Ausdruck menschlicher Natur ist dabei das individuelle bürgerliche Subjekt. Da aber im Laufe des 19. Jahrhunderts die Wirtschaft durch die explosiv fortschreitende Industrialisierung und immer stärkere Konkurrenz eine zunehmende Tendenz zur Monopolisierung zeigt, wird die Rolle und damit das Selbstverständnis des Prototyps und des Inbegriffs bürgerlicher Ideale: des freien Unternehmers zunehmend problematischer. Bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts hat die Vorstellung, daß das bürgerliche Ich die Welt setzt und bestimmt, an allgemeiner Überzeugungskraft verloren; in Deutschland wird die Rolle des Bürgers als Untertan auch auf politischem Gebiet durch die gescheiterte 48er Revolution zu einer vollendeten Tatsache. Die fast durchgehend resignative und melancholische, ja zuweilen sogar tragische Stimmung zumal des deutschen Realismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist das deutlichste Indiz dafür, daß der realistische Diskurs seine strukturimmanente intendierte Lesbarkeit nicht mehr ganz aufrechterhalten kann. So ist auch zu erklären, daß dem realistischen Erzählen die Objektivität der erfahrenen Wirklichkeit zum Problem wird, das sich in der grundlegenden Antinomie von Ideal und Wirklichkeit als zentrales Thema äußert.(18) Symptomatisch für dieses

Problem ist allein der Umstand, daß man die Bedingtheit der Welterfahrung nicht erkennt oder umgekehrt, daß man ihr absolute Gültigkeit zusprechen muß, so daß die Grenzen zwischen Subjektivität und Objektivität auf seltsame Weise verwischt werden, was aus einer für die Vertreter des "poetischen Realismus" typischen pleonastischen Äußerung Otto Ludwigs deutlich hervorgeht. Ludwig spricht von der dargestellten Wirklichkeit der realistischen Literatur als einer Welt,

die in der Mitte steht zwischen der objektiven Wahrheit in den Dingen und dem Gesetze, das unser Geist hineinzulegen gedrungen ist, eine[r] Welt, aus dem, was wir von der wirklichen Welt erkennen, durch das in uns wohnende Gesetz wiedergeboren.(19)

Diese problematische Beziehung zwischen subjektivem Erlebnis und objektiver Realität, zwischen Ich und Welt, führt konsequent zur Verfremdung des Diskurses des "lesbaren" Realismus. Schon in Büchners Lenz, dann in manchen Texten von Raabe, bei dem späten Fontane oder etwa bei Schnitzler meldet sich der Bruch an, vollzogen ist er wohl spätestens 1910 mit Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Die Romanliteratur des 20. Jahrhunderts ist nur unter dem Aspekt dieses Paradigmawechsels, als Auseinandersetzung mit dem vorangegangenen, wie z.B. bei Thomas Mann, oder auf der Suche nach einem neuen Diskurs, den Roland Barthes den "schreibbaren" nennt, z.B. bei Kafka, zu verstehen.(20)

Wer sich ernsthaft mit der modernen Romanliteratur beschäftigt, wird sich also stets über sowohl die Gebundenheit an die Tradition als die Abweichung von der

traditionellen Norm Rechenschaft geben müssen. Dabei ist Gebundenheit an die Tradition weniger als Festhalten an den Vorbildern des überlieferten kanonischen Erbes denn als Fortleben ihrer Darstellungsweise zu verstehen. Und wenn man schon glaubt, den psychologischen Realismus des bürgerlichen Lebens hinter sich gelassen zu haben - und wieviele zeitgenössische (nichtsozialistische) Autoren würden wohl diesen Anspruch ernsthaft erheben? -, so kommt man, Wolfgang Kayzers These vom Tod des Romans zum Trotz, dennoch um den strukturbestimmenden Urgrund bürgerlich realistischen Erzählens, nämlich die selektive Wiedergabe einer so oder so verstandenen faktischen Realität aus der Perspektive eines einzelnen, nicht umhin. Als einzige Alternative zu dieser Darstellungsweise hat Reinhard Baumgart in seinen Frankfurter Vorlesungen 1968 den "dokumentarischen Roman" anvisiert(21) und sich damit in die Reihe jener Theoretiker (und Praktiker) gestellt, die von dem Naturalismus und den Reportageromanen der 20er Jahre bis hin zu den Protokollen und Berichten der Erika Runge und Günter Wallraff den großen Sprung über die von der Wirklichkeit angeblich ablenkende Fiktion gewagt haben.(22) Die Tradition und Auswirkung des realistischen Diskurses reicht aber weiter als die Setzung von Fiktionen, er beherrscht nicht nur stilistische Aspekte, sondern - darin liegt schließlich der Grund für seine Beharrlichkeit und ideologische Renitenz - er ist selber eine Sehweise, wie Walraff bei seinen Reportagen feststellen mußte.(23) Schon in den frühen 30er Jahren war Brecht bewußt,

daß weniger denn je eine einfache "Wiedergabe der Realität" etwas über die Realität aussagt. [...] Es ist also tatsächlich "etwas aufzubauen", etwas "Künstliches", "Gestelltes". Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig. Aber der alte Begriff der Kunst, vom Erlebnis her, fällt eben aus. Denn auch wer von der Realität nur das von ihr Erlebbare gibt, gibt sie selbst nicht wieder.(24)

Aus einer ähnlichen Erkenntnis, nämlich "daß, je dichter und lückenloser die Oberfläche des gesellschaftlichen Lebensprozesses sich fügt, um so hermetischer diese als Schleier das Wesen verhüllt," zieht Adorno dann 1954 seine Konsequenz der Negation des hergebrachten Realismus:

Will der Roman seinem realistischen Erbe treu bleiben und sagen, wie es wirklich ist, so muß er auf einen Realismus verzichten, der, indem er die Fassade reproduziert, nur dieser bei ihrem Täuschungsgeschäfte hilft.(25)

Mit dieser Aufgabe: der im doppelten Sinn des Wortes verstandenen Aufhebung der Strukturen des realistischen Diskurses setzt sich die Romanliteratur seit Anfang des Jahrhunderts im ständigen Prozeß auseinander - wodurch allein schon die rekurrente Rede von der Krise des Romans erklärt wäre. Sowohl Brecht als auch Adorno gehen bei ihrer Argumentation von einem bei den russischen Formalisten wohl zuerst konsequent angewandten Standpunkt aus (26), der die Form-Inhalt-Dichotomie nicht anerkennt. Ideologie drückt sich nämlich nicht nur - und auch nicht einmal an erster Stelle - im Inhalt aus, wie die antithetische und deshalb undialektische Form-Inhalt-Verfahrensweise der traditionellen bürgerlichen Literaturwissenschaft, aber bezeichnenderweise auch die Theorie des sozialistischen Realismus behaupten will. Für Adorno bedeutet die formale Organisation des Kunstwerks einen Gegenentwurf gegen die

"verwaltete Welt" und ihre "Standardisierung und Immergleichheit"(27), und das läuft für ihn auf eine grundsätzliche Ideologieverweigerung hinaus: "Kunstwerke jedoch haben ihre Größe einzig daran, daß sie sprechen lassen, was die Ideologie verbirgt."(28) Adorno führt "das anti-realistische Moment des neuen Romans" auf seinen "realen Gegenstand" zurück, nämlich auf die Gesellschaft, "in der die Menschen voneinander und von sich selber gerissen sind."(29) Nun ist aber die Darstellung durch den "Realismus der entfremdeten Welt"(30), der den Verlust der heilen Persönlichkeit als thematischen Ausgangspunkt setzt, nicht ohne schwerwiegende Konsequenzen für den ideologischen Standort dieser Literatur, so daß man sich mit Rainer Nägele fragen darf,

ob nicht hier, ganz ähnlich wie im bürgerlichen Realismus, ein ursprünglich progressives Moment in sein Gegenteil umgeschlagen ist, ob nicht die Negation selbst inzwischen zum leeren Ritual und damit letztlich wieder zur Affirmation geworden ist. [...] Gerade an der Verfremdung läßt sich eine Ideologisierung der Form demonstrieren. Was formal als Negation einer Perzeptionsweise sich beschreiben läßt, wird inhaltlich zur Position einer fremden Welt.(31)

In diesem Zusammenhang ist der Realismus in der Prosa Peter Handkes zu sehen.

Die drei eingangs zitierten Anfangssätze des zweiten Abschnitts von Handkes Roman signalisieren dem Leser zwar die Gewißheit der Erzählhaltung des klassischen Realismus, gerade diese Gewißheit macht aber den Realitätsgehalt des Dargestellten umso problematischer. Denn einmal davon abgesehen, daß Handke hier im Grunde den Gestus realistischen Erzählens lediglich zitiert, ist die

Beziehung des erlebenden und berichtenden Ich zu der Realität keineswegs so unkompliziert, wie diese Sätze suggerieren mögen. Allein die unmittelbar vorangegangene Äußerung zeugt von Ungewißheit, ja, von Ratlosigkeit bei der Bewußtwerdung eines unerklärbaren Zusammenhangs. Nachdem der Reisende im Hotelzimmer Selbstgespräche geführt hat, geht er ins Badezimmer:

Der Boden der Badewanne war kreuz und quer mit breiten, hellen Streifen ausgelegt, die Heftpflastern ähnlich sahen und das Ausgleiten verhindern sollten. Zwischen dem Anblick dieser Heftpflaster und dem Gedanken an die Selbstgespräche ergab sich sofort eine Übereinstimmung, die so unverständlich war, daß ich zu kichern aufhörte und ins Zimmer zurückging. (S.12)

Die komplexe Natur von Handkes Wirklichkeitsbild erschließt sich erst dann einer genaueren Beschreibung, wenn das diesen Text dominierende Zusammenspiel, oder besser gesagt: die Konfrontation der mit realistischen Mitteln wiedergegebenen Wirklichkeitstreue mit der Ratlosigkeit des wahrnehmenden Ich gegenüber der erlebten Realität ganz in Rechnung gezogen wird. Läuft das Ergebnis am Ende darauf hinaus, daß es in diesem Text um den Realismus geht (um das berühmte Wort von Lukács etwas umzudeuten), dann ist das Korrelat zu dieser Feststellung, daß es im Grunde um die problematische Beziehung des entfremdeten und identitätsgeschwächten Ich zu sich selbst geht. Denn die Unsicherheit in der Perzeption der Wirklichkeit hat ihren Grund in der Unsicherheit der Ich-Identität. Hier soll aber zunächst einmal die problematische Beschaffenheit der dargestellten Realität genauer untersucht werden.

Am Ende seines Romans macht Handke den Leser

ausdrücklich auf dieses Problem aufmerksam. Beim Spaziergang mit dem ästhetischen Idol John Ford spricht dieser über seine Filme: "Er sprach von seinen Filmen und sagte immer wieder, daß die Geschichten darin lebenswahr seien. 'Nichts davon ist erfunden', sagte er. 'Alles passierte wirklich!'"(S.193) Wenn kurz darauf auf seine Aufforderung hin Judith "ihre" Geschichte - also angeblich den Inhalt dieses Textes - erzählt, kann sie die Wahrhaftigkeit ihrer Erzählung mit denselben Worten beschwören: "'Und das ist alles wahr?' fragte er [John Ford] auf englisch. 'Nichts an der Geschichte ist erfunden?' 'Ja', sagte Judith, 'das ist alles passiert.'"(S.195) Allein dadurch, daß diese Worte den Text abschließen, kommt ihnen eine besondere Signalfunktion zu. Und gerade dieser Hinweis auf Tatsächlichkeit wurde bald nach dem Erscheinen des Buches von der Kritik aufgegriffen, am ehesten wohl von Hellmuth Karasek in seinem in der Zeit veröffentlichten Gespräch mit Handke.(32) Auf Karaseks Frage, was er unter "wirklich passieren" verstehe, antwortet Handke ausweichend und beteuert dann, daß der Besuch bei John Ford nicht wirklich stattgefunden habe, sein Realismus betreffe aber doch nur das Innenleben seiner Figuren, das andere sei erfunden:

Natürlich habe ich versucht, die Innenwelt der Leute, die in meiner Geschichte agieren, genau darzustellen. Aber ich habe auch versucht, die Außenwelt möglichst fiktiv darzustellen. Daß also alles das, was der Held sieht, für ihn zu Signalen wird für das, was er erlebt hat, oder für das, was er unternehmen möchte. Und mit dieser Fiktion ist versucht worden, eine größtmögliche Wahrheit über die Personen, ihr Bewußtsein, ihren Zustand zu erreichen. Die Außenwelt des Buches stellt also für mich so etwas wie eine

Versuchswelt dar.

"- Amerika als fiktive Umwelt? -"

Natürlich: Amerika ist eine Umwelt, die für mich durch die Kenntnis ihrer Signale vorgegeben ist. Von der ich also eigentlich nur die Signale kenne. Von der ich also ein Image habe.(33)

Dabei betont der Autor nochmals, daß Amerika nur "ein Vorwand" sei und daß die Geschichte nicht auf "das reale Amerika" zu beziehen sei.(34)

Wirklichkeit also oder Fiktion? Bei dieser Frage scheiden sich die Geister. Zwei Tendenzen haben sich in der Rezeption des Kurzen Briefes herausgebildet: zum einen die Meinung, der Text habe mit der Realität Amerikas von vornherein nichts oder sehr wenig zu tun, zum anderen der Vorwurf, Handke kümmere sich um die Wirklichkeit Amerikas so gut wie gar nicht. Während also Rainer Nägele Handke mit der Feststellung: "dies ist ein Roman nicht über die Wirklichkeit (namens Amerika), sondern über die Entstehung von Wirklichkeit (namens Amerika)" ohne weiteres recht gibt(35) und Sigrid Mayer davon spricht, daß in dieser Erzählung "jeder Anschein objektiver Wirklichkeitsdarstellung ein subjektiv filtriertes Erzeugnis bleibt"(36), vermißt Reinhard Baumgart das für ihn authentische, politisch aktuelle Amerika im Kurzen Brief: "Von Vietnam kaum eine Spur, das Getto von Harlem huscht in acht Zeilen vorbei [...] Handkes Buch liest sich, als wäre dort drüben Marcuse statt Nixon Präsident geworden."(37) Ähnlich meint Henning Falkenstein: "Man findet keine Wolkenkratzer und keine Slums, keine reichen Vorstadt villen und keine Gettos; auch keinen Vietnamkrieg,

keine Umweltverschmutzung und keine Wahlskandale."(38)
Geradezu vernichtend ist das von einer kritischen
Realismuskonzeption ausgehende Urteil Michael Schneiders:

Handkes "Sensibilität", die an der Kulturbörse so hoch in Kurs steht, bezieht sich immer nur auf Konsum-Vorgänge, nicht aber auf die dahinterliegenden Produktions-Vorgänge, von denen eine realistische Literatur auszugehen hätte. Für amerikanische Bar-, Hotel-, Park-, Kino- und Theater-Landschaften ist er deshalb so "sensibel", weil er sein Geld nicht in amerikanischen Büros oder Fabriken verdienen muß [...](39).

Gegen ähnliche Vorwürfe des DDR-Kritikers Kurt Batt, Handkes Text habe "mit dem wirklichen Amerika dieser Jahre" nichts zu tun, versucht Manfred Mixner, mit Hinweisen aus dem Text, die das sogenannte "blutige Amerika" angeblich vor Augen führen, Handke in Schutz zu nehmen.(40) Mixners Argumente beruhen jedoch auf einer fragwürdigen Autonomie-Konzeption, die zur Klärung des Problems wenig beiträgt:

Wirklichkeits- und Selbsterfahrung, dargestellt und vollzogen mit künstlerischen Mitteln, können, nimmt man den Autonomie-Anspruch künstlerischer Erkenntnis ernst, nicht Ersatz sein für begriffliche Erkenntnis, oder umgekehrt: die auf dem Wege begrifflicher Analyse gewonnenen Erkenntnisse sind nicht einfach eins zu eins übertragbar auf künstlerische Erkenntnis.(41)

Nun ist das Zurückweisen jeglicher Wirklichkeitsnähe seit jeher ein rekurrentes Thema in Peter Handkes theoretischen und programmatischen Äußerungen. Schon früh kann er kategorisch, ja trotzig behaupten:

Ich selber bin nicht engagiert, wenn ich schreibe. Ich interessiere mich für die sogenannte Wirklichkeit nicht, wenn ich schreibe. Sie stört mich. Wenn ich schreibe, interessiere ich mich nur für die Sprache; wenn ich nicht schreibe, ist das eine andere Sache. Beim Schreiben lenkt mich die Wirklichkeit nur ab und macht alles unrein. Ich interessiere mich auch nicht,

während der literarischen Arbeit, für eine Kritik an der Gesellschaft. Es geht einfach nicht darum.(42)

In seinem 1967 erschienenen, oft zitierten und wohl auch programmatisch gemeinten Aufsatz Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms (43) befaßt Handke sich spezifisch mit diesem Problem. Es geht ihm dabei um eine Auseinandersetzung mit der damals das Gespräch beherrschenden Forderung nach einer politisch engagierten, deshalb möglichst realistischen Literatur. Handke wehrt sich gegen diese Vorstellung, nicht nur weil sie methodisch überholt, ja sogar schon zur Manier geworden sei, sondern vor allem auch, weil sie mit dem Wunsch nach "konkreten gesellschaftlichen Daten, um dem Autor Bewältigung der Wirklichkeit attestieren zu können", die "subjektiven Reflexe und Reflexionen auf diese Daten" unterschlage.(44) Die Wirklichkeit der Literatur: das ist eben nicht die "wirkliche Wirklichkeit" - daß die Schriftsteller das nicht einsehen konnten, wurde Handke bei der Tagung der Gruppe 47 in Princeton angeblich zum Anlaß seiner berühmten Schmäherei: "Man denkt über die Gegenstände nach, die man 'Wirklichkeit' nennt, aber nicht über die Worte, die doch eigentlich die Wirklichkeit der Literatur sind."(45) Gerade das führt aber nach Handke zur Überbewertung eines überdies mißverstandenen Engagements:

In Princeton nun mußte ich hören, wie sehr das sogenannte gesellschaftliche Engagement des Schriftstellers von den Kritikern in der Gruppe 47 an den Objekten gemessen wurde, die er beschreibt, und nicht an der Sprache, mit der er diese Objekte beschreibt.(46)

Ihm selbst kommt es demnach nicht auf die "Objekte",

sondern auf die Formen und Strukturen an:

Was die Wirklichkeit betrifft, in der ich lebe, so möchte ich ihre Dinge nicht beim Namen nennen, ich möchte sie nur nicht undenkbar sein lassen. Ich möchte sie erkennbar werden lassen in der Methode, die ich anwende.(47)

Deshalb bezeichnet er sich, wohl nicht ohne Provokation, als Formalisten und Bewohner des Elfenbeinturms. Und so kommt er dann in seinem Angriff auf die engagierte Literatur zur Konsequenz dieser Argumentation, daß es nämlich so etwas wie realistische Literatur nicht geben könne, da die Form alles "entwirklicht": "Die Literatur ist unwirklich, unrealistisch. Auch die sogenannte engagierte Literatur, obwohl gerade sie sich als realistisch bezeichnet, ist unrealistisch, romantisch."(48) Diese Äußerungen gehören in die Zeit, da Handke sich gegenüber der literarischen Öffentlichkeit noch legitimieren, wenn nicht gar definieren mußte, und sind wohl an erster Stelle aus polemischen Gründen etwas überspitzt formuliert. Aber noch ein Jahrzehnt später, als dieses Bedürfnis längst als hinfällig betrachtet werden kann, notiert er in seinem Journal Das Gewicht der Welt:

Schon die Wörter "Wirklichkeit", "Realität" sind Euphemismen; sie zu gebrauchen, auch um sie zu kritisieren ("das Diktat der Realität") hieße schon, dieser obskuren "Realität" eine Vorgabe zu schenken, die sie nicht verdient.(49)

Allerdings steht dort auch eine Überlegung, die als Warnung vor einer Pauschalisierung der Problematik gelten darf: "Als ob die Form nicht auch auf einer Erfahrung (von Wirklichkeit) beruhte!"(50)

Es ist hier nicht der Ort, die Konsistenz oder Stichhaltigkeit von Handkes Realismuskonzeption zu überprüfen; festgestellt sei nur, daß er sich wiederholt über die Beziehung Wirklichkeit:Fiktion Gedanken gemacht hat und daß er darüber hinaus der Form stets vor dem Inhalt Vorrang gegeben hat (und damit die Form-Inhalt-Dichotomie nur auf den Kopf gestellt hat). Zu bedenken gibt jedoch das Signal im Kurzen Brief: "Es ist wirklich passiert." Damit wird m.E. auf etwas gedeutet, das die Handke-Kritik übersehen hat, wahrscheinlich weil sie vom Autor selbst mit seinen wiederholten Hinweisen auf das "fiktive Amerika" irregeführt worden ist. Der Text enthält nämlich Beschreibungen und Angaben zuhauf, die nichts anderes als realistisch sind. Die immer wieder zitierte Landkarte mit der Beschriftung "United States 1971", die auf dem Umschlag der ersten Ausgabe des Textes erscheint, ist eben genausowenig wie die Beteuerung es sei wirklich passiert, ein "Leser-Verwirrspiel" wie Karasek seinem Gesprächspartner nahelegen will.(51) Die Landkarte, die auch bei späteren Ausgaben des Textes nicht fehlt (sie erscheint in modifizierter Form), trägt ähnlichen emblematischen Charakter und besitzt daher denselben semiotischen Wert wie die Karte von Vietnam, die auf dem Titelblatt von Erich Frieds 1966 zuerst erschienenem Gedichtband und VIETNAM und abgebildet ist (52): dem Leser wird damit eine Anweisung zum Gebrauch des Textes gegeben, mit der implizierten Suggestion, es handle sich dabei nicht um Erfundenes, sondern um die Wirklichkeit selbst. Denn die

Landkarte "stimmt", sie stimmt mit der überprüf-
baren Genauigkeit der Angabe von Straßen- und Ortsnamen, samt
allen anderen z.T. bis ins kleinste wahrgenommenen und
beschriebenen Einzelheiten des Textes überein. Manche
dieser Sätze fallen durch ihre klare Sachlichkeit auf, sie
könnten in einem Reisebericht oder einer Autobiographie,
ja, fast im Baedeker stehen:

Der HIGHWAY 76, von Philadelphia bis Pittsburgh,
heißt Pennsylvania Turnpike und ist über fünfhundert
Kilometer lang. Wir erreichten ihn über den
Staatshighway 100 an seiner achten Mautstelle bei
Downingtown. Claire hatte neben sich eine Schachtel
mit Münzen, die sie an jeder neuen Mautstelle schnell
durch das Fenster draußen in den Trichter warf, ohne
daß das Auto ganz stehenblieb. Bis Donora passierten
wir noch fünfzehn andere Mautstellen, und Claire
mußte im ganzen über fünf Dollar hinaus in die
Trichter werfen. (S.72/73)

Vielen dieser realistischen Beschreibungen wird der Leser
ohne weiteres zuerkennen, daß es in Wielands Worten, "so
wie es erzählt wird, hätte geschehen können, oder noch
einmal wirklich geschehen werde":

Phoenixville ist eine Kleinstadt mit etwa
fünfzehntausend Einwohnern, (ungefähr dreißig
Kilometer vor Philadelphia. Ich handelte mit einem
Taxifahrer den Preis aus und fuhr gleich nach dem
Frühstück los. Unterwegs auf dem Provinzhighway
hielten wir einmal, und ich kaufte in einem
Discountladen ein paar Kassetten für die
Polaroidkamera, die hier um die Hälfte billiger waren
als an den Flughäfen, und für das Kind eine
Mundharmonika. Für Claire etwas mitzubringen, das
hätte sie nur verlegen gemacht. Es fiel mir nichts
ein, was ihr entsprach, und ich konnte sie mir auch
nicht mit irgendeiner Sache in der Hand vorstellen;
sie hätte ausgesehen, als übertreibe sie. Und doch
trug sie gerade einen Koffer zum Auto, als das Taxi
vor ihrem Haus in der Greanleaf Street hielt. Das
Auto war ein Oldsmobile, die Hecktür stand offen. Das
Kind ging ungeschickt vor Claire hin und her und trug
einen Toilettebeutel. Auch die Haustür war offen, ein
paar andre Koffer standen daneben, der Rasen vor dem
Haus glänzte noch vom Tau. (S.67)

Realistisch ist dieser kurze Passus zunächst einmal deshalb, weil er nach den Gesetzmäßigkeiten des proairetischen Kodes die Sequenz der Handlungen "richtig" wiedergibt, deren Reihenfolge auch vom kompetenten Leser realistischer Texte als richtig wiedererkannt werden kann, n1. erst die Nennung und genaue Identifizierung des Reiseziels, die Vorbereitung auf die Reise ("den Preis aushandeln") und die Abfahrt, dann die Fahrt, Tätigkeiten während der Fahrt ("unterwegs"), schließlich die Ankunft. "Richtig" funktioniert der Kode nicht nur, weil Öffnung und Schluß offenbar den Eindruck der Geschlossenheit bestätigen, der die Erwartung des Lesers bestimmt, sondern auch weil die Darstellung von den Inhalten her zusammenhängt: der Rasen vor dem Haus glänzt noch vom Tau, weil man am frühen Morgen ("nach dem Frühstück") abgefahren ist; die Personen, für die er Geschenke kauft, bzw. nicht kauft, sind auch die Personen, die er besucht und die bei seiner Ankunft auch vor dem Haus zu sehen sind. (Daß Claire und das Kind sich ihrerseits auf eine Abfahrt vorbereiten, erhöht sogar die Kohärenz dieser Passage, "poetisiert" sie dadurch in gewisser Weise). Auch die psychologische Motivation ist durchaus normal und deshalb richtig, denn "man" bringt Leuten, die man besucht, Geschenke mit und wer durch solche Mitbringsel in Verlegenheit gerät, dem kauft man verständlicherweise lieber nichts.

Besonders auffällig ist schon an diesem kurzen Auszug die insistierende Nennung konkreter Einzelheiten, die auf die amerikanische Umwelt verweisen - eine dominante

stilistische Eigenschaft des gesamten Textes. Hier geht es um die Sememe: Phoenixville, Philadelphia, Taxifahrer, Provinzhighway, Discountladen, Polaroidkamera, Greanleaf Street, Oldsmobile. Auch wenn Handke wiederholt abgestritten hat, daß es sich um wirklich von ihm erlebte Ereignisse handelt (53), so signifizieren diese Angaben alle, genau wie die Betonung, es sei alles wirklich passiert, die Authentizität der wiedergegebenen Inhalte und Geschehen. Gerade die Insistenz aber erregt Verdacht, wo sie Information übermittelt, die schon fast redundant ist, denn warum soll der Leser wissen, daß es sich bei der Straße zwischen Philadelphia und Phoenixville um einen "Provinzhighway", oder bei dem Auto um einen "Oldsmobile" handle oder daß Claire in der "Greanleaf Street" wohne? Offenbar geht es dabei um eine weitere Konnotation im Zusammenhang mit dem Sem [Amerika]. Sememe wie "Central Park", "Braniff Airlines", "Greyhound-Bus", "The House of the Rising Sun" oder "Abraham Lincoln" (um ein paar beliebige Beispiele herauszugreifen) gehören alle so offenkundig zum semantischen Paradigma [Amerika], daß der (europäische) Leser darüber wohl keine Zweifel hätte, zumal dieses Sem auf syntagmatischer Ebene so stark rekuriert. Von der komplexen und problematischen Beschaffenheit dieses Paradigmas soll unten die Rede sein. Indessen ist der Diskurs auf peinlichst genaue faktische Exaktheit angelegt. Während es dem Leser nämlich im Grunde gleichgültig ist, ob der Erzähler die Dreiundvierzigste oder eben die Vierundvierzigste Straße (oder etwa eine ungenannte Straße)

in New York entlang geht, um sich eine Zeitung zu kaufen, besteht der Diskurs sogar auf einer näheren Beschreibung dieses Gangs: "Dann ging ich die Madison Avenue entlang, bis ich zur zweiundvierzigsten Straße kam. Hier bog ich wieder ein, ging langsam weiter und erreichte auch wirklich den Broadway, an dem der Times Square lag"(S.33/34). Bezeichnenderweise macht sich der Erzähler im Anschluß an diese Beschreibung Gedanken über die Methode, die er angeblich "früher" angewandt hat, als er zwanghaft "keine Einzeltätigkeit, aus der sich die Gesamttätigkeit zusammensetzte, auslassen konnte."(S.34) Der Grund für diese übertriebene Genauigkeit ist dabei wohl weniger im früheren "Mangel an Kenntnissen und Erlebnissen"(S.35) oder in der Unsicherheit gegenüber der ihm kaum bekannten Umgebung (S.34) zu suchen, als im Bedürfnis, den Leser von der Wahrhaftigkeit des Wiedergegebenen zu überzeugen. Das muß auch "früher" schon der Fall gewesen sein, da es ihm auch damals darauf ankam, die Geschehnisse so darzustellen, "als ob sie von großen Erfahrungen erzählten"(S.35). Inzwischen hat die Kritik ~~auch~~ festgestellt, daß Handke auch bei Einzelheiten, deren Richtigkeit der Leser nicht ohne weiteres überprüfen kann, so wirklichkeitsgetreu wie nur irgend möglich erzählt.(54) Es geht einem bei dieser gewissenhaften Faktentreue so ähnlich wie bei der Reklame für Pioneer Hi-Fi-Geräte: "Everything you hear is true" - und was man hört, sind unter künstlichen Bedingungen im Studio reproduzierte Laute. Je mehr der Diskurs auf der faktischen Authentizität besteht, desto mehr müßte also der

Leser geneigt sein, ihm zu mißtrauen. Interessanterweise sind die Kritiker offenbar so stark auf den Wahrheitsanspruch des realistischen Diskurses eingestellt, daß sie wiederholt auf die autobiographischen Aspekte des Geschehens im Kurzen' Brief aufmerksam machen (55), so daß der Autor immer wieder betonen muß, die äußere Geschichte sei fingiert. Wenn Handke dagegen auf der Richtigkeit der "psychischen Grundkonstellationen" des Textes besteht (56), dann wird vollends deutlich, wie stark er noch dem theoretischen Standort des frühbürgerlichen Realismus, wie er etwa von Friedrich von Blanckenburg vertreten wird, verpflichtet ist, nach der Devise: äußere Faktentreue, innere Wahrheit.(57)

Nun ermöglicht, oder besser gesagt: zwingt der Diskurs des klassischen Realismus den Schriftsteller dazu, wie oben dargestellt worden ist, seine individuelle Lebenserfahrung als die Wirklichkeit zu präsentieren. Daß dies heute nicht mehr ohne weiteres möglich ist, zeigt allein schon die Insistenz auf dem Unterschied zwischen äußerer Umwelt und psychischer Konstellation.(58) Die so präzise beschriebene amerikanische Realität ist also von vornherein nur als Zeichen intendiert, das im Zusammenhang mit dem Signifikat [Fremderlebnis] lediglich die Innenwelt der Figuren umso glaubhafter veranschaulichen soll. Das so verstandene Paradigma [Amerika] kann jedoch im literarischen Kommunikationsprozeß nur dann der Intention entsprechend funktionieren, wenn es intersubjektiv nachvollziehbar ist, m.a.W. Peter Handke muß, will er seine Absicht erreichen,

ein dem Leser bereits zumindest teilweise bekanntes Amerikabild aktualisieren. Die vehemente Kritik von Seiten der Kurt Batt, Michael Schneider u.a. beweist aber deutlich genug, daß es auch (wenigstens) ein anderes Amerikabild gibt, nämlich dasjenige, das diese Kritiker im Kurzen Brief vermissen. Da die erzählende Literatur immer nur Ausschnitte und eine aus der Perspektive des "Erzählers" gesehene Auswahl der Wirklichkeit wiedergeben kann, sind zumal für den realistischen Text nicht nur die berichteten, sondern genauso sehr die verschwiegenen Inhalte von Bedeutung. Am Beispiel "Vietnam" erhellt, wie sehr dem Autor daran gelegen ist, die politischen Ereignisse von "Nixon-Amerika" zugunsten der subjektiven Erlebnisse wegzuretuschieren. Bei der Wiedergabe von Berichten aus einer auf einem Nebentisch zufällig gefundenen Zeitung werden nämlich auch zwei Nachrichten erwähnt, die den fanatischen Patriotismus jener Zeit, sowie die verlogene Moral und den kaltblütigen Zynismus vieler Beteiligten am Vietnam-Krieg klar zum Ausdruck bringen:

Ich las die Kolumne einer Frau, die von Militärdienstverweigerern schrieb, sie würde sich verstecken, wenn sie solche Kinder geboren hätte, und ich konnte nicht ohne ein schnelles Zusammengehörigkeitsgefühl ihr Foto anschauen; und als ein Hauptmann aussagte, er habe vom Hubschrauber im Reisfeld zwar etwas gesehen, das wie eine Gruppe von Frauen und Kindern aussah, aber auch "ein Mann und zwei Wasserbüffel" sein konnte, tat es mir, nur vom Lesen der Wörter, unvermittelt leid, nicht an der Stelle des Hauptmanns gewesen zu sein. (S.41)

Hier ist die Problematik der realistischen Schreibweise voll erkennbar. Es ist nämlich nicht so, daß das Thema "Vietnam" einfach verdrängt oder totgeschwiegen wäre. Das

Wort "Vietnam" gehört zu jenen "politisch bedeutungsgeladenen Dingen", gegen deren explizite Nennung sich Handke schon im Elfenbeinturm-Aufsatz wehrt.(59) Dieser Auszug ist aber nicht ganz verständlich, wenn der Leser nicht von sich aus einiges hinzufügt; d.h., er muß zunächst die Inhalte "mitschreibend" rekonstruieren, will er die Nachricht richtig dekodieren. Die angeführten Angaben sind indessen recht unzweideutig: wer das Amerika der Vietnam-Ära kennt, wird wissen, daß "draft dodging" - Kriegsdienstverweigerung - damals ein in der Öffentlichkeit vielfach und heftig diskutiertes Problem war, und die Aussage des Hauptmanns kann man sich eigentlich nur im Zusammenhang mit einem (Kriegs-) Gericht vorstellen - die Anklage erhellt aus seiner Verteidigung, und die Worte "Hubschrauber", "Reisfeld", "Wasserbüffel" deuten alle auf die Situation in Vietnam. Signifikant ist an dieser Textstelle also nicht das Fehlen des politisch bedeutungsgeladenen Schlagworts Vietnam, als vielmehr die scheinbare Gleichgültigkeit, wenn nicht gar ein Anflug von Sympathie, gegenüber Kriegsverbrechern.

Anhand von Michael Schneiders empörter Reaktion auf den in demselben Zusammenhang wiedergegebenen Bericht über die Behandlung eines Angeklagten läßt sich dieses Problem genauer darstellen. Im Kurzen Brief lautet die Stelle:

Eine zwanghafte Sympathie stellte sich bei mir [beim Lesen der Zeitung] ein mit allem, nur dadurch, daß ich es beschrieben fand; zu jeder Gegend fühlte ich mich hingezogen, jeder, der vorkam, war mir recht, und auch bei dem Bericht von einem Richter, der einen erregten Angeklagten einfach an den Stuhl ketten ließ, befahl mich, wenn kein Verständnis, so doch eine unheimliche Behaglichkeit.(ebd.)

Schneider erkennt darin, sicher nicht zu Unrecht, den damals sensationellen "Fall", bei dem ein führendes Mitglied der schwarzen Bürgerrechtsbewegung betroffen war, und spricht dabei ein vernichtendes moralisches Urteil nicht nur über den Richter und die amerikanischen Gerichte, sondern auch über den Ich-Erzähler im Kurzen Brief aus, den er offenbar darüber hinaus mit dem Autor Peter Handke identifiziert:

Wem der Bericht über Bobby Seale, den die Diener der amerikanischen Rassenjustiz an einen Stuhl fesselten, um ihn zum Schweigen zu bringen, eine "unheimliche Behaglichkeit" bereiten kann, der hält es auch im Ernstfall mit der politischen Reaktion.(60)

Schneider geht bei seiner großen Wut von einem naiven Realismusverständnis aus, das es ihm verunmöglicht, Handkes kritische Position einzusehen. Denn zum einen demonstriert er in seinem Gebrauch von erstarrten Floskeln wie "Diener der Rassenjustiz", "um ihn zum Schweigen zu bringen", "politische Reaktion" genau jene Verfügbarkeit - und letzten Endes auch Austauschbarkeit - eines vorhandenen Formelvorrats, gegen den der Autor so allergisch reagiert. Was, überlegt Handke sich in einem kurzen Aufsatz, ließe sich z.B. zum Ende des Vietnam-Krieges sagen?

Was zu sagen war, wäre nicht von mir gewesen, und ich bin mir immer dann besonders fremd vorgekommen, wenn von mir verlangt wurde, etwas zu sagen, was gerade so gut auch eine Maschine hätte ausspucken können. Ich wollte etwas zu Vietnam sagen, das von mir war, und konnte es nicht. Deswegen fühlte ich mich erpreßt und sprach von etwas anderem.(61)

Zum anderen übersieht Michael Schneider bei diesem Passus die asyndetische Reihung von Einzelheiten, die nach der "normalen" Erwartung nicht zusammengehören - banale

Nachrichten über die Kakteen in der Wüste, der human interest-Bericht über die Geburt eines Kindes in der Schnellbahn, politisch aktuelle Informationen -, die gerade durch ihre ungewöhnliche syntagmatische Anordnung befremden. Wichtiger ist aber, daß dieses Gefühl der Behaglichkeit ausdrücklich mit der Form der Darstellung in Verbindung gebracht wird, von den Inhalten daher weitgehend unabhängig ist. Es ist ein Gefühl, das "nur vom Lesen der Wörter"(S.41) bestimmt wird, nicht von der Realität, sondern von ihrer schriftlichen Wiedergabe in einer im voraus vereinbarten und fixierten Form. Die Zufriedenheit entsteht wohl einmal aus der Überzeugung heraus, die "Geschichten", die man dort liest, seien alle wirklich passiert, und zum anderen, daß die eigene Teilnahme nicht beansprucht und die eigene Rolle und Identität nicht in Frage gestellt wird: der Leser kann sich dabei mit der Haltung des von Handke gelegentlich zitierten Anzengruber-Satzes: "Mir kann ja nix passieren"(62) ganz passiv verhalten. Beruhigt wird m.a.W. der zeitunglesende Ich-Erzähler nicht durch die Maßnahmen des Richters gegen den Angeklagten, wie Michael Schneider argwohnt, sondern durch den in der Zeitung neben anderen Meldungen erscheinenden Bericht über die Maßnahmen des Richters gegen den Angeklagten. Es geht Handke also nicht, wenn man so will, um die primäre, sondern eher um eine sekundäre, bereits vermittelte Realität. Damit haben wir den Kern der Realismusproblematik bei Handke erreicht.

6.2 Die vermittelte Realität

Als zwei "Konzentrationsfragen beim Schreiben" bezeichnet Peter Handke in seinem Journal Das Gewicht der Welt die Fragen: "Was will ich? Und was ist für mich wirklich?"(63) Diese Unsicherheit in bezug auf die Beschaffenheit der Wirklichkeit beschäftigt den Autor schon seit seinen frühen Schriften und äußert sich in der Thematisierung jener eigentümlichen Spaltung und gegenseitigen Abhängigkeit von subjektivem und objektivem Erlebnis, die Handke auf die bekannte Formulierung "Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt" gebracht hat. In der von der Handke-Forschung bisher kaum zur Kenntnis genommenen "Horrorgeschichte" Das Umfallen der Kegel von einer bäuerlichen Kegelbahn (64) wird der Zweifel gegenüber der Autonomie der objektiven Wirklichkeit auf exemplarische Weise dargestellt. Schon die äußeren Umstände dieser kleinen Erzählung deuten auf eine Übergangssituation, in der das Bekannte nicht mehr als selbstverständlich vorausgesetzt werden darf: zwei österreichische Brüder fahren Mitte Dezember von West- nach Ostberlin, wo sie eine Tante besuchen. Das Geschehen wird in der 3. Person, aber aus der Perspektive des einen Bruders, eines Studenten, wiedergegeben. Auf sonderbare Weise fallen dabei die Gedanken und Empfindungen des Studenten und die Situation, in der er sich befindet, auseinander, oder besser gesagt: sie greifen ineinander über, so daß man nicht genau weiß,

was in "Wirklichkeit" passiere. So ist der Student z.B. verwirrt, wenn sein Bruder die Zeitung vom Fensterbrett entfernt:

Aber nicht das Suchen von Hans nach einem Bleistift war es, was den Studenten verwirrte, sondern das jetzt unerträglich leere Brett vor dem Fenster; und er bat den Bruder gereizt, die Zeitung zurück "auf ihren Platz" zu legen; die Formulierung "auf ihren Platz" kam ihm jedoch, noch bevor er sie aussprach, so lächerlich vor, daß er garnichts sagte, sondern aufstand und mit der Bemerkung, er wolle sich etwas umschauen, zur Tür hinausging. Eigentlich war aber, so verbesserte er sich, die Tante hinausgegangen, und er folgte ihr, angeblich, um einen Blick in die anderen Räume zu tun. In Wirklichkeit aber... Dem Studenten fiel auf, daß vielmehr, als vorhin der Fernsehapparat gelaufen war, der Sprecher des Deutschen Fernsehfunks das Wort "Angeblich" gebraucht hatte; in Wirklichkeit aber war das Wort gar nicht gefallen.(65)

In diesem Prozeß, der das Gewöhnliche nicht lediglich in ein ungewöhnliches Licht stellt und daher so etwas wie Unsinn zustande bringt, sondern Schrecken durch Hilflosigkeit und Verständnislosigkeit hervorruft, beansprucht die sekundäre, d.i. sprachlich wiedergegebene Realität Selbständigkeit gegenüber der primären Realität:

Lange Zeit waren dem Studenten die Reden der Tante unglaubwürdig gewesen; jetzt aber, mit der Zunahme der Wärme im Zimmer, konnte er sich das, was die Frau sprach, geschrieben vorstellen, und so, geschrieben, erschien es ihm glaubhaft. Trotzdem war es im Zimmer so kalt, daß der Kaffee, der unterdessen eher schon lau war, dampfte. Die Widersprüche, ging es dem Studenten durch den Kopf, häuften sich. Draußen fahren keine Autos vorbei. Dementsprechend fingen auch die meisten Sätze der Tante mit dem Wort "Draußen" an.(66)

Es läuft bei diesem Text darauf hinaus, daß der Diskurs der Normalität, der für die Realität, in der der Student lebt, Gültigkeit hat, nicht mehr funktioniert, und wenn am Schluß sich das Ganze in Absurdität auflöst, dann wird der

Absolutheitsanspruch jeder objektiven Wirklichkeit in Frage gestellt:

Als die Straßenbahn gekommen war, waren sie, indem sie der Frau draußen noch einmal zuwinkten, schnell eingestiegen, um noch rechtzeitig den Bahnhof Friedrichstraße zu erreichen. Zu spät bemerkte der Student, daß sie gar nicht eingestiegen waren.(67)

Das hier noch stark an Kafka gemahnende Thema der Unzuverlässigkeit der Objektwelt wird dann in Die Angst des Tormanns beim Elfmeter als Bedrohung und Angst stiftende Versprachlichung, im Kaspar, radikaler noch, als Herrschaft durch Sprache, weiter ausgeführt. Im Kurzen Brief führt es dazu, daß der oben beschriebene realistische Diskurs mit einer anderen Auffassung von Wirklichkeit, zugleich aber auch mit einer anderen Darstellungsweise konfrontiert wird.

"Was ist für mich wirklich?" Der kurze Brief zum langen Abschied ist durchsetzt mit Hinweisen auf eine andere Realität. Signifikant ist dafür auch hier die Übergangssituation des Österreichers, der sich im fremden Amerika befindet und überdies stets unterwegs ist - daß dieser Zusammenhang zwischen Ortsveränderung und Wirklichkeitsvorstellung von Handke so intendiert ist, geht allein aus dem zweiten Anton Reiser-Motto hervor: "Ist es also wohl zu verwundern, wenn die Veränderung des Orts oft so vieles beiträgt, uns dasjenige, was wir uns nicht gern als wirklich denken, wie einen Traum vergessen zu machen?"(S.107) Zeitlich zeigt sich dies z.B. in der Bedeutung seines 30. Geburtstags, der offenbar als Einschnitt und Übergang, zumal im Zusammenhang mit dem Wunsch, sich zu verändern - "Mein Leben bis jetzt, das

durfte noch nicht alles sein!"(S.25) - verstanden wird. Auffallend ist in dieser Beziehung, mit welcher Sorgfalt und Insistenz das Vergehen der Zeit an unablässig neu beschriebenen Dämmerungsszenen dargestellt wird, denn mit dem Einbruch der Dunkelheit beginnt ein neuer Zeitabschnitt und möglicherweise auch eine andere Realität:

[...] die Wolken glänzten jetzt hell, und ich bekam Angst, daß es um so schneller Nacht werden würde. Ich war am Morgen kaum in den Zug gestiegen; war dann mit dem Soldaten ein wenig über den Platz gegangen, und schon war es später Nachmittag: lange Schatten, wenn die Sonne einmal kurz hervorkam, und auch das nur zum Zeichen, es würde gleich finster werden und alles würde dann etwas andres bedeuten. (S.57)

Bei den wechselnden Lichtverhältnissen in der Dämmerung erscheint die Welt buchstäblich in einem anderen Licht, Außen- und Innenwelt scheinen sich zu vertauschen, die eine verwandelt sich in die andere:

Währenddessen wurde der Himmel vor den großen Fenstern dunkler, und die Hügel davor hellten sich wieder auf. Dann wurden auch die Hügel dunkel, und wenn man hinausschaute, sah man nur etwas von sich selber in den Scheiben. (S.80)

Diese schwankende Realitätsvorstellung wird durch das rekurrierende Motiv des Abglanzes besonders einprägsam veranschaulicht. Dafür bietet häufig die untergehende Sonne den Anlaß, wo Licht und Schatten in eine neue Relation zueinander geraten, so daß ein neues "Bild" entsteht: "Die ganze Himmelsgegend, in der die Sonne gerade untergegangen war, blendete jetzt stärker als vorhin noch die unmittelbaren Sonnenstrahlen"(S.79). Bei diesem anderen Licht scheinen sogar die perspektivischen Linien wie im Spiegel verkehrt zu sein, was auch die akustische Wahrnehmung zu beeinflussen scheint:

Die Sterne waren schon aufgegangen, und der Mond schien so hell, daß die Autos mit großen Schatten in der weiter entfernten Kurve auftauchten. Im Näherkommen, zwischen den Lichtern von Motel und Restaurant, verloren sie die Schatten und schrumpften zusammen. Wir schauten eine Zeitlang hinunter und gingen dann über den langen Hof, wo es mit jedem Schritt stiller wurde, zu unseren Zimmern. (S.81/82)

Weder Natur noch Zivilisation bieten dem Menschen offenbar in diesem Zustand Geborgenheit oder Sicherheit, denn während z.B. beim Licht des aufgehenden Vollmonds die Bänke und Büsche im Park gespenstisch "wie Erscheinungen" vorkommen (S.95), macht auch das wie ein entfernter Himmelskörper vorüberziehende Flugzeug den alptraumhaften Eindruck des in Dunkelheit gehüllten und von allen Menschen scheinbar verlassenen Hotelzimmers nur umso schrecklicher:

Tiefe Nacht, das Zimmer lag hoch, im letzten Stock, die Straßenbeleuchtung schien nicht mehr herein, die Gebäude waren dunkle Bürohäuser; keine Putzfrauen mehr darin. Nur einmal leuchtete es zwischen den Wänden grell auf, als ein Flugzeug mit blinkenden Positionslichtern ziemlich niedrig vorüberflog. (S.60)

Der Abglanz der untergegangenen Sonne gewinnt dadurch die Bedeutung einer letzten freundlichen Erinnerung an das Vergangene vor dem Anbruch der Dunkelheit, in der man sich schon in angstvoller Erwartung des Unbekannten befindet:

Ich verlor mich in den Anblick der Zitronenscheibe, die am Glasrand steckte. Dann war es auf einmal Nacht geworden. Unschlüssig trat ich auf die Straße, ging auf die andere Seite, kam wieder zurück. Zwischen den Häusern war es stockdunkel, aber wenn man den Kopf hob, sah man am Himmel den Kondensstreifen eines Düsenjägers, der noch von der Sonne bestrahlt wurde. (S.167)

Es ist für den Realitätsbegriff dieses Textes von außerordentlicher Konsequenz, daß die beiden so aufgefaßten Wirklichkeitsbilder sich buchstäblich wie Tag und Nacht

gegenüberstehen. Das läßt sich an der kurzen Bemerkung über die Metapher, die bezeichnenderweise im Zusammenhang mit einer solchen Dämmerungsszene fällt, deutlich ablesen. Nachdem der Erzähler im Hotel einen Vogel mit dem Kalkschild eines Tintenfisches im Käfig gesehen hat, sieht er eine Wolke mit ähnlicher Form:

Als wir über den Parkplatz zum Auto zurückgingen, sah ich über einem Hügelrücken eine kleine schmale Wolke, die von der Sonne hinter dem Hügel noch angestrahlt wurde. Die Wolke schimmerte so weiß über dem in eine Fläche zurückverwandelten dunklen Hügel, daß ich auf den ersten Blick und ohne es zu wollen am Himmel noch ein Tintenfischkalkschild sah. Auf einmal begriff ich, wie aus Verwechslungen und Sinnestäuschungen Metaphern entstanden. (S.79)

Geht man mit Harald Weinrich davon aus, daß die Metapher grundsätzlich aus zwei Strukturelementen besteht, dem "Bildspender" und dem "Bildempfänger" (68) und "daß die Metaphern der Sprache Analogien erst stiften, daß also Analogien nicht der Natur abgelesen werden, sondern in die Natur hineingelesen werden, als unsere Hypothesen", daß eine Metapher m.a.W. "ein Aspekt unserer Weltdeutung" ist (69), dann zeigt sich, daß die zitierte Behauptung, Metaphern beruhen auf Täuschungen und Verwechslungen, die Verknüpfung zweier disparater Bereiche der Wirklichkeit nicht gelten läßt. Die Ähnlichkeit zwischen Kalkschild und Wolke wäre demnach zwar ein Konstrukt, das aber von vornherein nicht gültig ist, da das tertium comparationis auf eine falsche Perzeption zurückzuführen ist, m.a.W. es gibt keine Ähnlichkeit zwischen den beiden Wirklichkeitsbereichen. Das bedeutet, führt man diese Ansicht konsequent weiter, eine Weigerung, Bedeutung "in

die Natur hineinzulesen". Und tatsächlich verzichtet der Diskurs des Kurzen Briefes, so bildhaft, sogar poetisch, die Sprache oft ist, durchweg auf diese Art Weltdeutung. Häufig treten zwar Vergleiche auf, um einen Vorgang zu veranschaulichen, dabei wird aber stets das tertium comparationis entweder absichtlich nicht realisiert, so daß dem Leser die Verbindung der zwei Elemente verweigert wird: "Gegen Morgen klatschte jemand heftig in die Hände, ich rief: 'Ja!' und sprang aus dem Bett. Dabei war nur vor dem Fenster eine Taube aufgeflattert"(S.66); oder der metaphorische Prozeß wird vom Diskurs selbst reflektiert und zurückgenommen: "Hinter mir fing Fett zu brutzeln an. Ein Auto fuhr langsam hinter mir her, mit einem Geräusch, wie wenn Fett zu brutzeln anfinge."(S.167/168) In beiden Fällen läuft es darauf hinaus, daß die Metapher in ihre zwei Teile, Bildspender und Bildempfänger, aufgelöst wird, so daß sie sich ohne Verknüpfung gegenüberstehen. So ist auch die Dominanz der Als-ob-Struktur, die die Möglichkeit eines Vergleichs auf der einen Seite behauptet, ihn aber auf der anderen Seite als unwirklich versteht, zu erklären:

Der sichtbare Ausschnitt [der offenen Tür der Cafeteria] war so klein, daß die Vorgänge in ihm um so deutlicher wurden; die Leute schienen sich in ihm langsamer zu bewegen und dabei sich selber vorzuführen; es war, als ob sie nicht an der Tür vorbeigingen, sondern davor auf und ab promenierten.(S.40; Hervorhebung von mir)

Diese Position ist mit der theoretischen Basis des französischen nouveau roman (70), mit der der frühe Handke ja - z.B. in den Hornissen - eine Zeitlang liebäugelte, durchaus vergleichbar. Davon aber einmal abgesehen, daß

Sprache ohne jede Form von Metaphorik nicht vorstellbar ist (es sei denn in solchen absolut eindeutigen Systemen wie Algebra oder Verkehrszeichen), ist diese angeblich objektive Ansicht nicht weniger subjektiv bedingt als die Hypostasierung von Ähnlichkeitsrelationen: der Unterschied liegt weniger in der Bedeutung, die man der Realität zumißt, als vielmehr in der Rolle des Beobachters, der im einen Fall die Welt zu beherrschen glaubt, indem er ihr Ordnung und Sinn zuspricht und im anderen Fall seine Ohnmacht gegenüber der als zusammenhanglos und fragmentiert verstandenen Welt bekundet.

Es verwundert daher nicht, daß im Kurzen Brief durch die räumliche Positionalität des beobachtenden Subjekts der Zusammenstoß der zwei Welten fixiert wird. Allein aus dem Umstand, daß für das äußere Handlungsschema des Kurzen Briefes die Reise das entscheidende Moment ist, erhellt der überragende semiotische Wert der Räumlichkeit in diesem Text: das räumliche Modell der Welt wird, in den Worten Jurij M. Lotmans, hier zum "organisierenden Element" des Textes.(71) Lotman beschreibt ein allgemeines Phänomen der Weltdeutung, das nicht-räumliche Kategorien mittels räumlicher Relationen beschreibt und sie darüber hinaus durch diesen Vorgang mit semantischen Merkmalen ausstattet und so wertet:

Die Begriffe "hoch-niedrig", "rechts-links", "nah-fern", "offen-geschlossen", "abgegrenzt-nicht abgegrenzt", "diskret-ununterbrochen" erweisen sich als Material zum Aufbau von Kulturmodellen mit keineswegs räumlichem Inhalt und erhalten die Bedeutung: "wertvoll-wertlos", "gut-schlecht", "eigen-fremd", "zugänglich-unzugänglich", "sterblich-unsterblich" u.dgl.(72).

Ganz in diesem Sinn wird in Handkes Roman der Ich-Erzähler in unzähligen Situationen gezeigt, wo seine Perzeption der Welt durch seine räumliche Positionalität determiniert wird, und zwar handelt es sich dabei stets um einen Beobachterstandort in einem geschlossenen Raum mit dem Blick nach außen gerichtet, so daß das räumliche Modell von der so entstandenen Innen-Außen-Dichotomie geprägt wird. So ist der Österreicher, von dem längeren Aufenthalt beim Liebespaar in St. Louis (Abschnitt 1-12 des 2. Teils) abgesehen, stets unterwegs und befindet sich dabei immer wieder in einer ähnlichen räumlichen Situation in Hotelzimmern, Bars, Restaurants in Providence, New York, Philadelphia, Tucson oder Estacada, im Greyhound-Bus, der Untergrundbahn oder, während der langen Fahrt von Phoenixville nach St. Louis, mal im Auto, mal im Motel; auch in Bel Air bei John Ford sitzt man auf der Veranda und schaut hinaus. Es liegt nahe, die Opposition: [innen] vs [außen] im Sinne von Lotmans Schema semantisch mit den Merkmalen [vertraut] vs [fremd] zu besetzen; das Schema geht jedoch nicht ohne weiteres auf, da häufig sowohl der Innen- wie auch der Außenraum durch kalte Künstlichkeit etwa, oder durch Leere und Verfall abstoßend und befremdend wirken; am deutlichsten ist dies an der Bahnfahrt nach Philadelphia zu sehen:

Einige Minuten blieb es vor den Fenstern dunkel, während der Zug durch einen Tunnel unter dem Hudson River fuhr; und auch als er in New Jersey wieder an die Oberfläche kam, tauchte er in einer dämmernden Landschaft auf, die durch die getönten Fenster noch verdüstert wurde. Im Wagen war es hell, die Buchseiten leuchteten fast, wenn man sie umblätterte;

sooft man aber hinausschaute, kamen einem die Wolken noch finsterer vor, und die Gegend darunter wurde von Blick zu Blick leerer [...] (S.52/53).

Und wenn man während der Busfahrt durch Neu-England draußen große Reklameschilder sieht und drinnen die Tätigkeiten, die zu den Bildern passen, dann wird damit ja nur evident gemacht, daß innen und außen nicht grundsätzlich voneinander zu unterscheiden sind; und sind sie in ihren Inhalten auch nicht ganz identisch, so sind sie insofern austauschbar, als der Beobachter sich hier wie dort fremd fühlt:

Je mehr wir uns New York näherten, desto mehr wurden die Reklameschriften durch Bilder ersetzt: riesige überschäumende Bierkrüge, eine leuchtturmgroße Ketchupflasche, ein naturgroßes Bild von einem Düsenflugzeug über den Wolken. Neben mir wurden Erdnüsse gegessen, Bierdosen wurden geöffnet, und obwohl man nicht rauchen durfte, gingen Zigaretten heimlich von Mund zu Mund. Ich schaute kaum auf, so daß ich keine Gesichter sah, nur Tätigkeiten.(S.28)

So sehr Innen- und Außenraum also als getrennte Bereiche empfunden werden, so sind sie doch auch demselben Paradigma, nämlich der Befremdung und Angst gegenüber der gegenständlichen Wirklichkeit, zuzuordnen. So wird denn gelegentlich die scharfe Unterscheidung zwischen Drinnen und Draußen aufgehoben, etwa wenn eine Polizeisirene, während der Erzähler im Theater sitzt, durch seine Gedanken fährt (S.45). So kann die Außenwelt auch "verinnerlicht" werden, oder vielmehr, das wird aus seinen Empfindungen in der anschließenden Szene im Restaurant deutlich, die Außenwelt ist die Innenwelt: "Der Raum war fast leer und so groß, daß ich, während der Sirenenton von ganz weit her abklang, immer müder wurde."(S.46) Dann erlebt er "im Kopf"

die Stadtlandschaft New Yorks, in der er sich im Laufe des Tages bewegt hat; es ist aber nicht ein Nachempfinden oder eine Wiederholung des bereits Wahrgenommenen, sondern ein eigenes Erlebnis:

Erst jetzt fing ich an, die Stadt, die ich vorher fast übersehen hatte, in mir wahrzunehmen. Eine Umgebung holte mich ein, an der ich tagsüber nur vorbeigegangen war. Reihen von Häusern und Straßen bildeten sich im nachhinein aus den Schwingungen, dem Stocken, den Verknotungen und den Rucken, die sie in mir zurückgelassen hatten.(ebd.)

Welches ist die "wirkliche" Wirklichkeit? - "Die dicken Vorhänge vor den Fenstern konnten die Geräusche und Bilder nicht abhalten, weil sich diese im Kopf abspielten [...] "(S.46/47). Geradezu symbolisch wird der Vorrang des Inneren vor dem Äußeren in dem wohl nicht zufällig an Platons Höhlengleichnis erinnernden Bild von Licht und Schatten im Haus des Liebespaars in St. Louis veranschaulicht. Während man in der frühen Abendstunde draußen im stillen Garten vor dem Haus herumsteht, scheint sich die äußere, gegenständliche Realität auf merkwürdige Weise allmählich aufzulösen; man ist "fast untätig" und "versunken", die Weingläser scheinen schon in den Händen vergessen: "Manchmal hatte man Angst, es nicht mehr halten zu können, so spurlos war alles an einem geworden!"(S.138) Drinnen jedoch ist Bewegung und Leben: im Fenster des Nachbarhauses bemerkt man den Widerschein des bereits eingeschalteten Farbfernsehers, und im eigenen Haus wird das Innere durch die zunehmende Dunkelheit draußen umso deutlicher:

[...] im Zimmer war Licht, man sah nichts als die hellbeleuchtete Hinterwand, vor der ab und zu Claire

vorbeiging, die gerade das Kind schlafen legte: einmal das nackte Kind im Arm, dann kam sie aus der andern Richtung allein, mit einer Teeflasche, dann war die Wand wieder leer, nur leichte Schatten von Claire, die sich in dem Raum irgendwo über das Kind beugte; endlich nichts als die leere Wand, die, je dunkler es rundherum wurde, um so stärker zu leuchten anfing, in einem tiefgelben, gleichmäßigen Licht, das sie nicht empfing, sondern von selber auszustrahlen schien. "Ein ähnlich gelbes Licht gibt es nur in den Westerngemälden aus dem vergangenen Jahrhundert", sagte der Maler, "und auch da kommt das Licht nicht von anderswo, etwa vom Himmel, sondern geht vom Boden selber aus."(S.139)

Die Selbständigkeit des Inneren, die an dieser kleinen Szene deutlich abgelesen werden kann, legt nahe, daß der Innenwelt Priorität vor der Außenwelt, ja, sogar ein höherer Wirklichkeitsgehalt zuerkannt wird. Was ist aber dieser Wirklichkeitsgehalt? - Das Farbenspiel des Fernsehers ist nicht mehr als das reflektierte Licht der mechanisch reproduzierten Wiedergabe der Wirklichkeit, und im eigenen Haus sieht man weniger Tätigkeiten als "leichte Schatten", die auf eine Handlung "irgendwo" im Zimmer schließen lassen. Auch die Wand, die beim ersten Blick eher Quelle als Reflektion von Licht zu sein scheint - einem Licht, das überdies eine reiche, fast goldene, Wärme ausstrahlt -, auch diese Wand verliert ihre Eigenheit und Absolutheit, wenn einem klar wird, daß sie "nur" die Innenwelt einer anderen Außenwelt ist, nämlich der Westerngemälde aus dem vorigen Jahrhundert, die aber ihrerseits wieder "nur" Abbild der amerikanischen Natur und Geschichte sind, und auch Natur und Geschichte sind nicht primäre Wirklichkeit sondern Interpretation, z.T. schon Mythos! Diese Szene ist also eine bildliche Repräsentation dessen, was Handke in seinem wohl bekanntesten Gedicht Die

Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt so formuliert:

Wir betreten unser Bewußtsein:
 wie in einem Märchen ist es dort früher Morgen
 auf einer Wiese im Frühsommer:
 wenn wir neugierig sind;
 wie in einem Western ist es dort Mittag
 mit einer großen ruhigen Hand auf der Theke:
 wenn wir gespannt sind [...] (73)

Umgekehrt ist dementsprechend die Außenwelt die konkret gewordene, plastische Projektion der Strukturen der Innenwelt; aus dieser Erkenntnis entsteht z.B. Handkes scharfe Kritik an den Auswüchsen der modernen Architektur in solchen Wohnvierteln wie das Märkische Viertel in Berlin oder La Défense in Paris, wo "die Geheimnisse der technokratischen Welt sich ganz unverschämt verraten." (74)

Die Frage: "Was ist für mich wirklich?" beantwortet der Diskurs des Kurzen Briefes - und eine ähnliche Antwort ließe sich sicherlich an anderen Texten von Handke herausarbeiten - dahingehend, dass wirklich das ist, was sich im Bewußtsein als mehr oder weniger verarbeitetes und überliefertes Muster niedergeschlagen hat. Anhand des Geredes von Claires Tochter, die scheinbar vernünftig spricht, aber sich offenbar nichts darunter vorstellen kann, versucht der Ich-Erzähler seine Wirklichkeitserfahrung auf seine Erziehung zurückzuführen, die ihn früh dazu brachte, durch den Mangel an wirklichen Erlebnissen paradoxerweise mehr zu erleben, denn auch Verbote müssen formuliert werden, wodurch sie dann als Vorstellung in das Bewußtsein des Heranwachsenden kommen und als Erlebnis verarbeitet werden:

In dem Internatsystem, in dem ich aufgewachsen war, war man von der Außenwelt fast abgeschnitten, und

doch brachte es mir, gerade durch die Vielzahl der Verbote und Verneinungen, weit mehr Erlebnismöglichkeiten bei, als ich in der Außenwelt, in einer üblichen Umgebung, hätte lernen können.(S.124)

Da diese Erlebnisse der Kindheit aber nicht spontan, und vor allem ja auch nur ein- oder nachgebildet sind, entsteht in seinem Bewußtsein ein System, in das er dann später die realen Erlebnisse systematisch einordnen kann (ebd.). Diese sprachliche Formulierung und Einordnung bestimmt also auch sein Verhalten als Erwachsener:

"Wenn ich etwas sehe und anfangs, es zu erleben, denke ich sofort: 'Ja, das ist es! Das ist die Erfahrung, die mir noch fehlt!' und habe sie gleichsam ab. Kaum verstricke ich mich in etwas, schon formuliere ich es mir und trete daraus zurück, erlebe es nicht zu Ende, sondern lasse es an mir vorbeiziehen."(S.98)

Kein Wunder also, daß der Reisende z.B. schon von vornherein auf die Wüstenlandschaft Arizonas nicht neugierig ist, da er alles, was er sich vorstellen könnte, schon vorher "in Abbildungen" gesehen hat; und tatsächlich sind die ersten Pflanzen, die er am Flughafen von Tucson sieht, lediglich "die Agaven vom Etikett der Tequilaflasche", die er in der Bar in Providence gesehen hat (S.156). Und wenn er von seinem Vater spricht, dann kommt es ihm vor, als ob er die Worte "My father was a gambling man" aus The house of the rising sun nur abwandle (S.141). Bei der friedlichen Szene auf der Missionsstation, wo die Abendglocken läuten und ein weißbauchiger Vogel aus dem Schatten der Kirche fliegt und in der Sonne zu leuchten scheint, wird ihm diese Vorstellung so penetrant, daß er sich eingesteht: "Das alles hatte ich schon einmal

gesehen!"(S.166) Auch menschliches Verhalten, etwa mit einer Frau zusammenzusein, kommt ihm dabei durch überlieferte Erfahrung so eingespielt, fast programmiert vor, daß er oft das Gefühl hat, "als ob eine Pantomime das macht". Um diesen Zustand zu verdeutlichen, benutzt er einen Vergleich, der nicht aus der gelebten, sondern aus der vermittelten Wirklichkeit - dem literarischen Diskurs - stammt: "Mit einer Frau zusammenzusein kommt mir noch jetzt manchmal wie ein künstlicher Zustand vor, lächerlich wie ein verfilmter Roman"(S.33). Wenn er dagegen in einer New Yorker Straße ein Mädchen mit pendelnder Tasche auf dem Gehsteig hin und hergehen sieht, dann wird er plötzlich sehr erregt, aber vermutlich nicht, weil es sich dabei wahrscheinlich um eine Prostituierte handelt (sie wird zwar nicht als solche bezeichnet, aber ihr ganzes Verhalten scheint darauf hinzudeuten), sondern weil ihre Blue Jeans nicht in das gewohnte Bild von Blue Jeans passen: "weder knickte bei jedem Schritt eine Falte in den Hinterteil der Hose, noch war der Stoff wie bei andern in den Kniekehlen zerknittert"(S.39; Hervorhebung von mir).

Diese Vorstellung der Wirklichkeit besagt aber nicht, daß es so etwas wie eine "objektive" Wirklichkeit nicht gebe; da diese jedoch außerhalb menschlicher Kommunikationssysteme existiert, läßt sie sich höchstens registrieren, zugänglich ist sie nicht. Das wird an einer anderen Stelle (in Wunschloses Unglück) besonders deutlich an den Empfindungen des Ich gegenüber der "unbeteiligten" Natur nach dem Abschluß der Beerdigung:

Der Blick vom Grab, von dem die Leute sich rasch entfernten, auf die unbeweglichen Bäume: erstmals erschien mir die Natur wirklich unbarmherzig. Das waren also die Tatsachen! Der Wald sprach für sich. Außer diesen unzähligen Baumgipfeln [sic] zählte nichts; davor ein episodisches Getümmel von Gestalten, die immer mehr aus dem Bild gerieten. Ich kam mir verhöhnt vor und wurde ganz hilflos. Auf einmal hatte ich in meiner ohnmächtigen Wut das Bedürfnis, etwas über meine Mutter zu schreiben.(75)

Die Hilflosigkeit entsteht v.a. dadurch, daß er die Natur allein mittels eines sprachlich überlieferten Systems überhaupt beschreiben kann; diese Antropomorphisierungen - "unbeweglich", "unbarmherzig", "sprach für sich", "verhöhnt" - machen ihm aber klar, daß, in der bekannten Formulierung Wittgensteins, die Grenzen seiner Sprache eben auch die Grenzen seiner Welt sind. Diese Ansicht muß auf die Folgerung der stringenten Semiotik hinauslaufen, daß nämlich die Wirklichkeit im Prozeß der "universalen Semantisierung"(Roland Barthes) nur dann erfaßbar ist, wenn sie in ein Bedeutungssystem eingeordnet wird: "there is no reality except when it is intelligible."(76) Im Kurzen Brief kommt sich der Erzähler allerdings weniger durch die unzugängliche "objektive" Wirklichkeit verhöhnt vor als vielmehr durch das erdrückende Übermaß an überlieferten Schemata der Wirklichkeitserfahrung, die ihn einengen und ihm die Unmöglichkeit einer freien und spontanen Individualität stets vor Augen führen.

6.3 Diskursive Verfremdung

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, daß das

Wirklichkeitsverständnis eine Frage des Diskurses ist. Beruht nun die "Lesbarkeit" des klassischen Realismus auf seinem Universalitätsanspruch, der, wie oben gezeigt worden ist, das subjektive Erlebnis zum allgemein Menschlichen naturalisiert, so muß dies Einverständnis zwischen Leser und Text - die "Lesbarkeit" - dort gestört, wenn nicht gar zerstört werden, wo der Anspruch auf absolute Gültigkeit des dargestellten Wirklichkeitsmodells nicht erhoben wird. Die Ablehnung dieses Anspruchs wird im Kurzen Brief nach zwei Richtungen hin vollzogen: Erstens durch die implizite Betonung, daß die Erlebnisse des Erzähler-Ich nicht als intersubjektive Modelle nachvollziehbar sind, und zweitens in der ständigen Auseinandersetzung mit den Strukturen des klassischen Realismus. Gegenüber Claires Vorwurf, er glaube mit einer anderen Figur aus einer anderen Zeit - gemeint ist der Grüne Heinrich - diese Zeit wiederholen zu können, so gemütlich wie diese Figur nach und nach erleben, immer klüger werden und am Ende "fertig und vollkommen" sein zu können, gibt der Erzähler z.B. zu, "daß man nicht mehr so nach und nach leben kann wie der Grüne Heinrich"(S.142). Damit wird die Historizität des Wirklichkeitsmodells des Entwicklungs- und Bildungsromans erkannt und sein Anspruch auf Universalität zurückgewiesen. Die realistische Entwicklungsgeschichte gilt demnach nur mehr als ein Diskurs neben anderen.

Beim Lesen des Grünen Heinrich wird dem Amerikareisenden dennoch die ungeheure Anziehungskraft dieses Diskurses bewußt, er empfindet dabei "das Vergnügen an den

Vorstellungen einer anderen Zeit, in der man noch glaubte, daß aus einem nach und nach ein anderer werden müsse und daß jedem einzelnen die Welt offenstehe."(ebd.) Sein eigenes Weltbild ist schließlich so stark von diesem Modell geprägt, daß auch er (angeblich) glaubt, durch die Reise nach Amerika ein anderer werden zu können. Und wenn er in der vom Mond erleuchteten Parklandschaft in Indianapolis ein ungeduldiges Lustgefühl für Claire empfindet, dann kann er es am besten durch Rekurs auf seine Reaktionen einer Filmsequenz gegenüber verdeutlichen: Im Film The iron horse von John Ford wird die Spannung gelöst, wenn beim Bau der transkontinentalen Eisenbahn die beiden Bahnlinien vom Osten und Westen des Kontinents zusammentreffen und wenn dann das seit der Kindheit getrennte Paar sich umarmt; für den Erzähler ist diese Vereinigung wie die orgasmische Lösung einer erotischen Spannung:

im Augenblick, als der Nagel eingeschlagen war und die beiden einander in die Arme fielen, fühlte ich diese Umarmung auch an mir und streckte mich unendlich beruhigt in mir selber aus: so sehr hatte der Körper danach verlangt, daß die beiden wieder zusammenkämen.(S.100)

Die Reaktion des Erzähler-Ich bei der Rezeption eines nach dem Schema des klassischen Realismus strukturierten (Film-)Textes registriert also die durch den proairetischen Kode vermittelte und für die richtige Textkonstitution erforderliche Teilnahme des Rezipienten. Aus demselben Grund weint er "ziemlich hysterisch", wenn er den letzten Abschnitt des Grünen Heinrich liest, wo die Geschichte ein "Märchen" wird, wenn Heinrich und Judith ihre Wiedervereinigung "fröhlich und zufrieden" mit einer

gemeinsamen Mahlzeit im gemütlichen Gasthaus feiern (S.172).

Die Beruhigung, die das Ich beim Happy End oder bei ähnlichen konfliktlösenden Strukturen - etwa beim ruhigen Auftreten Lincolns, durch das im Film Young Mr. Lincoln Recht und Ordnung wiederhergestellt werden (S.135-137) - empfindet, ist aus dem festen Konnotationsgefüge des realistischen Diskurses zu erklären. Durch das Verweisungsfeld der Konnotation sind nach Roland Barthes "lesbare" Texte "dem geschlossenen System des Abendlandes verpflichtet, den Zwecken dieses Systems entsprechend fabriziert und dem Gesetz des Signifikats ergeben", so daß sie über "ein besonderes Herrschaftssystem des Sinns", das die Konnotation zur Grundlage hat, verfügen (77). Mit einer lapidaren Nebenbemerkung macht Barthes auf das Problem, das uns hier beschäftigt, aufmerksam: "(es ist nicht sicher, daß es im modernen Text Konnotationen gibt)." (78) Genau diesen Unterschied meint Rosmarie Zeller, wenn sie in ihrer Untersuchung zum "neuen Realismus" bei Handke das Bedeutungsschema im Grünen Heinrich und im Kurzen Brief vergleicht:

Wenn Heinrich bei den Verhandlungen über die Ermöglichung seines Studienaufenthaltes teuren Wein trinkt, deutet dies auf seinen Charakter: er ist verschwenderisch, vielleicht leichtsinnig. Wenn das Ich Kartoffelchips isst, deutet dies auf gar nichts. (79)

Die Beruhigung, die das konnotative Bezugssystem auslöst, steht nämlich in direktem Kontrast zu der Angst, die das Gefühl der Zusammenhanglosigkeit der Welt hervorruft; das bedeutet aber, daß die so empfundene Zusammenhanglosigkeit

nicht nach den diskursiven Regeln des klassischen Realismus dargestellt werden kann. Die Verfremdungen, die oben in Kapitel 4 und 5 beschrieben werden, laufen also alle auf eine Negation des realistischen Diskurses hinaus; zu untersuchen wäre jedoch, ob dieser "neue" oder "Antirealismus" nicht seinerseits Diskursregeln folgen muß, um überhaupt rezipiert werden zu können.

An dieser Stelle ist eine Diskussion von Roman Jakobsons für die Literaturwissenschaft so fruchtbarer Erörterung des "Doppelcharakters der Sprache"(80) angebracht, einmal, weil er Überlegungen anstellt, die in die Nähe der Diskursfrage geraten und die m.E. einer genauen Erfassung des Diskurses eher im Wege sein können (81), und zum anderen, weil Jakobsons Ansichten einer notwendigen Korrektur bedürfen. Jakobson argumentiert nämlich in zwei Richtungen: Erstens geht er von der außerordentlich bedeutsamen Erkenntnis aus, daß Anwendung der Sprache - und daher auch aller Metasprachen, wie Literatur - nur dann richtig funktionieren kann, wenn beide dazu erforderliche Operationen: "Auswahl von bestimmten linguistischen Größen" und "deren Kombination zu linguistischen Einheiten" vom Sprecher eingesetzt und vom Rezipienten aufgenommen werden (82). Diese beiden Operationen, Selektion und Kombination, funktionieren unterschiedlich, nl. auf der einen Seite nach dem Prinzip der Similarität (oder Ähnlichkeit) und auf der anderen Seite nach dem der Kontiguität (oder Nachbarschaft) und sind so der vertikalen Achse des Paradigmas bzw. der horizontalen Achse des Syntagmas zuzurechnen; das erstere

Prinzip nennt Jakobson metaphorisch, das zweite metonymisch. Wird das eine Verfahren so stark angewandt, daß es das andere ausschließt, spricht man von Sprachstörung oder Aphasie; gleichwohl wird das eine oder andere Prinzip bei jedem Benutzer der Sprache gelegentlich dem anderen vorgezogen. Zweitens kommt es Jakobson darauf an, zu zeigen, daß eine jeweils einseitige Anwendung einer dieser Darstellungsweisen für sowohl Gattungen wie auch literaturgeschichtliche Epochen stiltypologisch charakteristisch ist. Da die Poesie nach Jakobson auf symbolisches Sprechen angewiesen ist, und für sie das Prinzip der Similarität grundlegend ist, ist die Metaphorik für poetische Texte, und mutatis mutandis für "poetische" Epochen wie Romantik oder Symbolismus, das dominante Strukturmerkmal; umgekehrt gilt, daß zwischen Realismus und Metonymie "die gleichen engen Bande" bestehen, ist die Prosa doch durch die Kontiguität getragen, da sie sich "auf den Gegenstand bezieht." (83) Sicher hat Jakobson recht, wenn er feststellt:

Den Prinzipien der Kontiguitätsrelation folgend, geht der realistische Autor nach den Regeln der Metonymie von der Handlung zum Hintergrund und von den Personen zur räumlichen und zeitlichen Darstellung über. Er setzt gerne Teile fürs Ganze. (84)

Aber abgesehen davon, daß metonymisches Sprechen weit mehr als die pars pro toto-Funktion umfaßt, wird durch Jakobsons Betonung von Polarität und Dichotomie, ja sogar von Rivalität zwischen Metaphorik und Metonymik ein wesentlicher Aspekt des Realitätsbezuges der beiden Verfahren unterschlagen. Es ist nämlich nicht so, wie

Jakobsons Darstellung nahelegt, daß die Metonymie "realistischer" sei als die Metapher, so daß der Diskurs des Realismus von vornherein die Metonymie bevorzugen müßte. Denn sowohl Metapher wie auch Metonymie können nur unter Voraussetzung des von Barthes beschriebenen festen Bezugssystems der Konnotation zustande kommen; außerdem handelt es sich dabei, wie Jakobson ja betont, um zwei Seiten derselben Medaille: will die Metapher Bedeutung stiften, indem sie eine Ähnlichkeit zwischen zwei nicht-ähnlichen Termen hypostasiert, so kann sie dies nur innerhalb des vorgegebenen Bedeutungssystems, das auch der Metonymie ermöglicht, eine reale Beziehung zwischen zwei Termen zu behaupten. Entscheidend ist also in beiden Fällen die Kategorie des realen Zusammenhangs, der bei der Metapher erst hergestellt, bzw. konstruiert wird, während er bei der Metonymie den Ausgangspunkt bildet, als "gemeinsame Zugehörigkeit zu einer materiellen Gesamtheit."(85)

Bei der Differenzierung zwischen metaphorischem und metonymischem Sprechen handelt es sich also nicht um einen diskursiven Unterschied, sondern um zwei grundsätzliche Anwendungsmöglichkeiten der Sprache. Wie ähnlich diese beiden Sprechweisen sich letztendlich in der konkreten Anwendung sind, soll an dem in einem anderen Zusammenhang bereits besprochenen zweiten Absatz des ersten Teils von Handkes Kurzem Brief, wo interessanterweise der realistische Diskurs schon verfremdet ist, demonstriert werden. Die ersten drei Sätze dieses Absatzes zählen ohne

die referentielle Hilfeleistung, die der Leser erwarten mag, wie satzverknüpfende Konjunktionen oder Deiktika, Einzelheiten auf, die gerade durch ihre syntaktische Zusammenhanglosigkeit ins Auge springen:

So weit ich mich zurückerinnern kann, bin ich wie geboren für Entsetzen und Erschrecken gewesen. Holzscheite lagen weit verstreut, still von der Sonne beschienen, draußen im Hof, nachdem ich vor den amerikanischen Bombern ins Haus getragen worden war. Blutstropfen leuchteten an den seitlichen Haustorstufen, wo an den Wochenenden die Hasen geschlachtet wurden. (S.9)

Bei aller gebotenen Vorsicht vor der Gefahr des Hineininterpretierens kann man hier von metonymischer Darstellung sprechen, denn sowohl die Holzscheite wie auch die Blutstropfen benennen erstens nur einen Teil eines größeren Ganzen (Hof und Haustorstufen) und stehen zweitens in einer Kontiguitätsrelation zueinander; darüber hinaus bilden die drei Sätze - das trifft für den ganzen Absatz zu - ein Asyndeton, eine dominant syntagmatische Struktur. Der Blick auf einzelne Gegenstände, die wie in einer Filmsequenz in rascher Folge abgewechselt werden - das ist typisch für metonymisches Sprechen. Die Struktur ist also unverkennbar metonymisch, in bezug auf die Funktion operiert jedoch ein metaphorischer Prozeß, da die Holzscheite für den Hof stehen, so wie eben auch Anna Kareninas Handtasche (die Jakobson im Zusammenhang mit der Metonymie anführt) als "Metapher" für Anna Karenina angewandt wird. Ein weiteres kommt hinzu: Da der zitierte Passus ein gutes Beispiel für die Weigerung dieses Textes ist, die Welt zu deuten, erscheint die Metonymie hier in besonders klarer Gestalt.

Wendet man nun Rosmarie Zellers Lesart hier an, so müßte man sagen: die Holzscheite deuten auf gar nichts. Bei genauerem Hinsehen läßt sich jedoch allein aus den drei zitierten Sätzen ein konnotatives Bezugssystem herauslesen; das Semem Holzscheite deutet daher für sich genommen sicher auf nichts, aber durch die kontextuelle Verknüpfung mit anderen Elementen des Syntagmas, sowie durch die eigentümliche Aktualisierung im Satz - Holzscheite lagen weit verstreut - kann man das Signifikat ohne weiteres, im Zusammenhang mit dem rekurrenten semantischen Merkmal [Entsetzen und Erschrecken], erkennen. Dieses Merkmal wird nicht nur im ersten Satz schon explizit genannt, sondern erscheint konnotativ in den Sememen Bomber, Blutstropfen, geschlachtet; hinzu kommt die Angst des der bedrohlichen und unverständlichen Welt ausgelieferten Kindes, die das dominante Sem [Entsetzen und Erschrecken] weiter präzisiert. Der Außenraum Hof wirkt ferner gerade durch die semantische Erweiterung der Holzscheite - lagen, weit verstreut, still von der Sonne beschienen - entsetzlich in seiner Verlassenheit. Wenn es sich bei diesen Überlegungen auch um Interpretation oder vielleicht: Rekonstruktion handelt, so ist dennoch nicht zu verkennen, daß der Text das Semem Holzscheite paradigmatisch in eine Isotopie einordnet, und das bedeutet, daß die Metonymie Holzscheite gleichzeitig eine - wenschon nicht voll aktualisierte - Metapher ist.

Es kommt also bei der Analyse eines Textes nicht so sehr auf den Unterschied zwischen Metapher und Metonymie als

vielmehr auf das konnotative Bedeutungssystem, innerhalb dessen sie angewandt werden, an. In dieser Hinsicht stellt der moderne Text der strukturalen Untersuchung eine schier unlösbare Aufgabe. Denn während der Kritiker nach dem methodischen Prinzip, daß im literarischen Text alles etwas bedeutet (Roland Barthes: "alles ist signifikant ohne Unterlaß und mehrere Male"), darauf aus ist, die "verborgene Nachricht", den Subtext, die "eigentliche Bedeutung" herauszuarbeiten, entzieht sich ^{ein Großteil der} /die modernen Literatur einer solchen Rekonstruktion eines Sinnanzuges. Der Text kann freilich nie auf Konstitution von Sinn verzichten, aber die moderne Literatur stellt eben Bedeutung nur her, um sie gleich wieder aufzuheben, wie Barthes im Zusammenhang mit dem "Tod des Autors" feststellt:

[...] writing ceaselessly posits meaning ceaselessly to evaporate it, carrying out a systematic exemption of meaning. In precisely this way literature (it would be better from now on to say writing), by refusing to assign a "secret", an ultimate meaning, to the text (and to the world as text), liberates what may be called an antitheological activity, an activity that is truly revolutionary since to refuse to fix meaning is, in the end, to refuse God and his hypostases - reason, science, law. (86)

Fehlt aber in der modernen Literatur dieser letztendliche paradigmatische Bezug, so folgt, daß sie von einem dominanten metonymischen Stil getragen werden muß. Die Überprüfung dieser These gehört nicht in den Rahmen der vorliegenden Arbeit, aber die metonymischen Züge in zumindest einem Teil der modernen Erzählliteratur von Rilkes Malte Laurids Brigge über Kafka bis hin zum frühen Peter Weiss - man denke allein an den Schatten des Körpers

des Kutschers - und etlichen Erzählern der Gegenwart wie Arno Schmidt oder Max Frisch, z.T. auch bei Grass, sind unverkennbar. Was Handkes Kurzen Brief anbelangt, so ähnelt sein Stil auf lange Strecken der bei Jakobson angeführten metonymischen Darstellungsweise des geisteskranken russischen Schriftstellers Gleb Ivanovič Uspenskij, der bei dieser Schreibart gelegentlich so weit geht, "daß der Leser durch die Menge der Einzelheiten, die auf ihn in einem relativ engen Redeumfang einströmen, geradezu erdrückt wird und das Ganze nicht zu erfassen vermag, so daß der Zweck der Porträtierung oft verfehlt wird."(87)

Es gilt nun, die Frage, ob es in Handkes Kurzem Brief, als Beispiel der modernen Literatur, so etwas wie Konnotation gebe, ob also die Behauptung, Einzelheiten in diesem Text deuteten auf "gar nichts", berechtigt sei, genauer ins Auge zu fassen. Man könnte die Frage auch dahin umformulieren, ob es so etwas wie einen Diskurs des "Schreibbaren" gebe. Eine annähernde Antwort ließe sich am bereits zitierten zweiten Absatz des ersten Teils herausarbeiten. Dort gewinnt nämlich die zusammenhanglos erscheinende und den Leser zunächst verwirrende, weil in scheinbar autonome Teile zersplitterte Welt ihre Bedeutung durch die Verknüpfung mit dem Bewußtseinszustand des Ich. In bezug auf die semantische Makrostruktur des Textes tritt also das Bewußtsein des Ich an die Stelle der Ideologie oder der übergeordneten Konnotation: es übernimmt strukturell die Funktion der Konnotation. Das wird bereits durch die paradigmatische Anordnung aller Figuren in bezug

auf das Erzähler-Ich bestätigt (s.o. Kapitel 5). Ausschlaggebend für dieses Ich ist aber die tiefe Skepsis und Unsicherheit gegenüber allen fertigen Systemen, gegenüber Ideologien und Denkklišees ebenso wie schließlich gegenüber der eigenen Identität. In dieser Hinsicht hat die Welt des Kindes in diesem Text einen besonderen Stellenwert, der über den bloßen Inhalt, als Erinnerung an die eigene Kindheit, wie auch über die Semantik, im Zusammenhang mit der Isotopie [Angst], weit hinausgeht. Denn die Welt des Kindes macht die überragende strukturelle Funktion des Ich in diesem Text erst möglich; sie erreicht dies durch ihre besondere diskursive Eigenart. Das Kind, das sich im Prozeß befindet, die symbolische Ordnung erst zu betreten, verfügt nämlich nicht über ein eigenes diskursives System, es ist, wenn man so will, in dieser Beziehung ein unbeschriebenes Blatt, naiv im Schillerschen Sinne. Man könnte hier von prädiskursivem Sprechen reden, einem Prozeß der Aneignung diskursiven Denkens.

Wie das im einzelnen funktioniert, mag ein längerer Textauszug erhellen. Es handelt sich um die Beschreibung des Theaterbesuchs in New York:

Vor dem Theater fuhr ein Polizeiauto durch diese Gedanken, mit einer jaulenden Sirene, die das Orchester fast unhörbar machte. Aber als ich dann von einer Balkonbrüstung sehr langsam ein Blatt aus einem Programmheft herunterschaukeln sah, machte mich das Papier, wie es sich auf und ab bewegte, auf einmal ganz sicher, daß Judith gerade im Moment irgendwo unbekümmert essend und mit erhobenem kleinen Finger schon wieder etwas bestellend in einem Lokal saß und auch so sehr bei der Sache war, daß sie an gar nichts anderes denken konnte. Wie der Dirigent ab und zu im Orchestergraben emporhüpfte! Und wie tadellos

gebügelt die Hosen der Schauspieler waren! Und wie jetzt die Rivalin auf der Bühne den Martini rundherum von der Olive leckte und die Olive dann in den Mund schob! Es konnte ihr einfach nichts passiert sein. Es war unvorstellbar, daß sie es sich jetzt nicht irgendwo gutgehen ließ. Von meinem Geld! Ich wurde hungrig und fuhr schon in der Pause zu dem Restaurant am Central Park. (S.45)

Wie in der Erlebniswelt von Kindern haben hier die raum-zeitlichen Vorstellungen des rationalen Diskurses, die klare Unterscheidung zwischen hier und dort, damals und jetzt, innen und außen, nur beschränkte Anwendbarkeit, so daß die Sirene vor dem Theater durch die Gedanken im Kopf des Erzählers fahren kann oder die unbekümmerte Haltung der Figur hier auf der Bühne es unvorstellbar macht, daß Judith im gleichen Augenblick nicht auch, gleichermaßen unbekümmert, irgendwo sitzt und ißt. Wie das Kind, das die Objektwelt erst "entdeckt" und daher einzelne Gegenstände, die dem Erwachsenen längst vertraut und selbstverständlich erscheinen, genau wahrnimmt, so bemerkt und verfolgt der Erzähler hier Vorkommnisse und Erscheinungen, wie das herunterschaukelnde Blatt aus dem Programmheft oder die Bügelfalten an der Hose des Schauspielers, mit besonderer Aufmerksamkeit. Bei diesen Überlegungen des Ich handelt es sich jedoch weder um eine Form des inneren Monologes noch um die Bewußtseinsstrom-Technik, denn bei diesen Darstellungsweisen wird bei aller Verworrenheit oder Unstrukturiertheit der Gedanken eine rational erfaßbare und objektiv existierende Außenwelt vorausgesetzt, während diese Grenzen für das Ich eben aufgehoben sind. So werden Zusammenhänge gezeigt, die "unlogisch" erscheinen, weil sie

mit dem begrifflichen Denken des rationalen Diskurses nicht erklärbar sind: denn wie kommt der Erzähler beim Anblick des langsam herunterfallenden Papiers ausgerechnet auf den Gedanken, daß Judith in einem Lokal sitzt und etwas bestellt? Und wenn Judiths mutmaßliche sorglose Verschwendung seines Geldes auch Ärger und Irritation bei ihm hervorruft - wenigstens wird dies durch den Ausruf "Von meinem Geld!" nahegelegt -, so ist dies nicht der Grund, weshalb er das Theater verläßt; rekonstruiert dürfte dieser Gedankengang lauten: "Ich ärgerte mich, daß Judith irgendwo im Lokal saß und mein Geld verschwendete. Ich verließ das Theater in der Pause, weil ich Hunger hatte." Aber schon diese Rekonstruktion ist nicht zulässig, da sie das verknüpfende weil des logischen Diskurses einem gegen diesen Diskurs geschriebenen Text aufoktroziert, d.h. die Rekonstruktion klingt deshalb so absurd, weil sie mit dem Apparat begrifflichen Denkens Zusammenhänge herstellen will, die nach der anderen, "prädiskursiven" Denkart nicht, oder zumindest nicht so, existieren. Wie das Kleinkind die Sprache des logischen Diskurses noch nicht beherrscht und daher oft "unlogische" Dinge sagt (etwa: "Das Auto ist kaputt, weil du es reparieren mußt"), so büßt diese Sprache auch hier ihr logisches Wesen ein, das aber verliert z.B. seinen adversativen Charakter, wie aus einer Raffung des Gedankengangs ersichtlich wird: "Vor dem Theater fuhr ein Polizeiauto, aber das Papier machte mich sicher, daß Judith..." Die Gedanken sind, wenn überhaupt nach einem strukturellen Prinzip, dann als assoziative Reihung des

unmittelbaren Eindrucks oder Gedankens miteinander verknüpft; das wird vor allem aus der Ambiguität des Pronomens sie besonders deutlich, das scheinbar auf die Rivalin, in Wirklichkeit aber auf Judith (oder vielmehr auf beide!?) verweist: "Und wie jetzt die Rivalin... Es konnte ihr einfach nichts passiert sein. Es war unvorstellbar, daß sie..." Das eine Pronomen (ihr, Hinweis auf die Rivalin) ruft also das andere (sie, Hinweis auf Judith) assoziativ, ohne Übergang, hervor.

Ähnliche Beispiele ließen sich fast beliebig heranziehen, und wenn der Erzähler später im Gespräch mit Claire über die Verwirrung und Angst, die die unverständlichen raum-zeitlichen Beschränkungen der Objektwelt bei ihm als Kind und noch jetzt in Amerika hervorrufen, redet - "Der Gedanke, daß es anderswo etwas andres gibt, und daß man nicht auf der Stelle dort sein kann, macht mich wieder, wie als Kind, fast wahnsinnig"(S.96) -, dann fügt er einen Hinweis auf die diskursive Eigenart dieser Sehweise hinzu, der als versteckte Anweisung für den Leser des Kurzen Briefes gelten mag: "Es käme mir lächerlich vor, diese Rätselhaftigkeiten zu deuten; ich formuliere sie nur, um mich nicht mehr so vereinzelt zu fühlen wie damals"(S.97). Nun ist aber die kindliche Rede tatsächlich prädiskursiv, während der Ich-Erzähler, wenn auch auf noch so problematische Weise, ja bereits sozialisiert ist, das symbolische Universum bereits betreten hat und daher seine diskursive Unschuld verloren hat. Aus diesem Grund allein

(ein anderer Grund wird im Zusammenhang mit der Intertextualität zu erörtern sein) kann der Text des Kurzen Briefes diese Darstellungsweise, die eben prädiskursiv nicht im naiven, sondern im a posteriorischen, verfremdenden Sinn zu nennen ist, nicht durchgehend anwenden, so daß der realistische Diskurs den Text auf weite Strecken beherrscht. Gerade dies ist aber die Crux der Realismusproblematik in Peter Handkes Schriften, denn der realistische Diskurs beschreibt nicht nur die Welt, in der der Ich-Erzähler des Kurzen Briefes lebt, dieser Diskurs ist geradezu die Welt. Das zeigt der wohl problematischste Aspekt dieses Romans - ein Aspekt, der bezeichnenderweise zahlreiche Entsprechungen in anderen Texten Handkes, zumindest in der frühen Phase, also bis in die Mitte der siebziger Jahre, hat - : der Versuch, entweder aus den Zwängen dieser Welt herauszubrechen oder aber ihr eine andere Welt, eine Gegen-Realität mit teils regressiven, teils utopischen Zügen, entgegenzuhalten.

Diese andere Welt verlangt schon rein typographisch nach einem anderen Schriftzeichen, und fast aus Verzweiflung, daß man sich mit den 26 Buchstaben des Alphabets begnügen muß, wird sie in Kapitälchen gesetzt, so daß sie als ANDERE ZEIT ihr anderssein bekunden kann. Sind die Zeit- und Raumkategorien in dieser Welt schon "ihrem Wesen nach" anders, so muß dort eben alles auch eine andere Bedeutung haben, natürlich auch - das ist der springende Punkt - "man selbst" (S.25). Wie im Zeitlupenstil eines Science-Fiction-Films wird man hier durch das Aufgreifen

und Festhalten einer winzigen Einzelheit plötzlich in eine andere Dimension geschleudert, über Äonen hinweg, in einen Zustand, in dem damals vielleicht "die unbelebte Erde" war, als der erste Regentropfen fiel, "ohne sofort wieder zu verdampfen", und blitzartig wird das Hier und Jetzt zu jenem anderen Zustand:

Das Gefühl, so schnell es verging, war andererseits doch so schneidend und schmerzhaft, daß es noch nachwirkte in einem kurzen, achtlosen Blick der Barfrau, den ich sofort erlebte als einen nicht zwinkernden, aber auch nicht starren, nur endlos weiten, endlos erwachenden und zugleich endlos verlöschenden, bis zum Zerreißen der Netzhaut und zu einem leisen Aufschrei sehnsüchtigen Blick einer ANDEREN Frau zu jener ANDEREN Zeit. (ebd.)

Die Betonung, daß es sich um einen endlosen Vorgang handle, findet in John Fords Beschwörung der Ewigkeit ein bemerkenswertes Echo, wenn er eine ähnliche Empfindung beschreibt:

"Wenn ich die Blätter sich so bewegen sehe, und die Sonne scheint durch, habe ich das Gefühl, daß sie sich schon seit einer Ewigkeit so bewegen", sagte er. "Es ist wirklich ein Gefühl der Ewigkeit, und ich vergesse dabei ganz, daß es eine Geschichte gibt. Ihr würdet es ein mittelalterliches Gefühl nennen, einen Zustand, in dem alles noch Natur ist."(S.190)

Das Reden von der Ewigkeit bereitet dem "normalen" Diskurs jedoch unerhörte Schwierigkeiten, ein Problem, und wohl auch eine Herausforderung, aller Mystik. Darauf hat der Cherubinische Wandersmann aus dem 17. Jahrhundert eine beherzigenswerte Antwort:

Mit Schweigen wirds gesprochen

Mensch, so du willst das Sein der Ewigkeit aussprechen,
So mußtu dich zuvor des Redens ganz entbrechen.

Der Ich-Erzähler zittert zwar nicht wie die christlichen Mystiker vor dem mit göttlichem Gericht und eventueller Höllenpein assoziierten "Donnerwort" der Ewigkeit, aber auch bei ihm geht das myein, das mystische Schauen, mit der Selbstauflösung zusammen, etwa wenn er in New York zwei tuschelnde Mädchen in einer Telefonzelle und daneben den aus den Straßendeckeln qualmenden Dampf der Untergrundbahn beobachtet:

Es war ein Anblick, der mich befreite und unbeschwert machte. Erleichtert schaute ich, in einem paradiesischen Zustand, in dem man nur sehen wollte und in dem einem das Sehen schon ein Erkennen war.(S.36)

Bei einer anderen Gelegenheit, beim Aufenthalt in Indianapolis, spürt er, wie die rhythmisch schwankende Bewegung einer Zypresse ihn "in sich mitschwanken" läßt, so daß er sich selber vergessen und nur noch hinausstarren kann (S.95). Dieser Wunsch nach Entselbstung, so utopisch er klingen mag - und am Ende der Erzählung, in der Gegenwart John Fords, sind die utopischen Züge unüberhörbar -, ist seinem Wesen nach anarchisch, da er aus einem unaussprechlichen Überdruß vor sich selbst und der diskursiven Welt, die das Ich determiniert und gefangenhält, hervorgeht. Dieser (Selbst-)Vernichtungstrieb spricht deutlich aus der ratlosen Verzweiflung die der Unternehmer mit dem sprechenden Namen Quitt in Handkes Stück Die Unvernünftigen sterben aus, gegenüber der so verstandenen diskursiven Gefangenschaft ausdrückt - kurz bevor er wiederholt mit dem Kopf gegen einen Felsen rennt, bis er liegen bleibt:

Diese wehe Empfindungslosigkeit, das war ich, und ich, das war nicht nur ich, sondern auch eine Eigenschaft der Welt. Natürlich, ich fragte nach den Bedingungen. Warum? Warum dieser Zustand, diese Zustände - warum keine Geschichte, sondern Zustände? Aber alle bedingten Bedürfnisse waren erfüllt. Es half kein "Warum" mehr. Nur noch die unbedingten Bedürfnisse waren übrig. [...] Ich will von mir ohne Kategorien sprechen. Ich will bitte nichts mehr bedeuten, nicht mehr eine Person der Handlung sein.(88)

Am deutlichsten tritt im Kurzen Brief der anti-realistische Diskurs aber in den zahlreichen Träumen und Angstvisionen zutage, die, wie es scheint, über eine eigene Sprache verfügen, so daß sie nicht einfach "nacherzählt" werden können und zunächst kaum verständlich sind. Ein Beispiel:

Jemand schlug um sich, er wurde aus dem Haus getragen, ich lief hin, sah zu, wie er vor der Haustür erstickte, "am Blütenstaub!", ein anderer, der ihn hielt, rutschte aus und fiel hin, ich half, den Toten ins Haus zu tragen, ging dann langsam weg, und ein scharfer Schmerz elektrisierte mich von der Fußsohle bis in die Gehirnhaut hinauf, als ich dabei barfuß auf einen kleinen, nicht einmal spitzen Stein trat. Dann flüsterten Frauen hinter mir eine Todesnachricht, schonend, sie flüsterten nicht einmal, nur ihre Kleider raschelten, aus einem Sumpf schauten zwei Krötenaugen heraus, eine Türklinke bewegte sich langsam auf und nieder, schonend?, ich streckte die nackten Beine aus und stieß in Brennesseln. Eine Eidechse huschte jetzt am Rand meines Blickfelds; es war aber nur das Hotelschild am Türschlüssel, das immer noch an der Tür hin und herschaukelte. "Ich will nicht mehr allein sein", sagte ich.(S.57/58)

Die Ähnlichkeiten dieses Auszugs mit beispielsweise dem oben besprochenen zweiten Absatz des ersten Teils brauchen hier nicht im einzelnen erörtert zu werden, aber die verfremdete Deixis, der parataktische Satzbau, das Fehlen einer chronologisch-sequentiellen Abfolge des Geschehens, der Verzicht auf jegliche kausale oder sonstige Verknüpfung

der Inhalte, die Isotopie [Angst und Entsetzen], die paradigmatische Funktion des Bewußtseins des Ich und das Eingebettetsein in einen Kontext, der zwar realistisch ist, aber gleichfalls vom dominanten Merkmal [Angst und Entsetzen] gekennzeichnet ist - das alles zeigt, daß es sich hier wie dort um die prädiskursive Rede handelt. Das bedeutet aber, daß das Bewußtsein (oder das Unbewußte) auf kindliches Sprechen regrediert - eben auf die prädiskursive Rede, die jedoch nicht ohne psychologische, oder besser: psychosoziale Konsequenzen ist. Denn dieses Unbewußte ist, wie Peter Horn in seiner Analyse von Die Unvernünftigen sterben aus zeigt, nicht in einem außergesellschaftlichen Bereich angesiedelt, so unverständlich es klingen mag:

Das Unbewußte ist aber nun keineswegs ein Überrest des nicht vergesellschafteten, des animalischen Menschen, sondern entsteht in seiner Form als Unbewußtes, als aus dem Bewußtsein Ausgeschlossenes und Verdrängtes, erst im Augenblick der gesellschaftlichen Konstituierung des Subjekts und seines Bewußtseins als Folge seiner sprachlichen Vergesellschaftung. Dieses Unbewußte ist daher nicht das Unbekannte und Sprachlose, sondern das, was sich den sprachlichen Fixierungen und Normen der Gesellschaft nicht fügt, was im Namen dieser Normen als "abnorm", "wahnsinnig", "krankhaft", "obszön" oder "abartig" verdrängt wird, aber eine Sprache eigener Art spricht, die nur vom Standpunkt der normierten Sprache aus als "unverständlich" und "sprachlos" abgetan wird. (89)

Der "Standpunkt der normierten Sprache" heißt bei Freud "Realitätsprinzip" und ist nichts anderes als der Diskurs des logisch-rationalen Denkens: der Realismus als herrschender Diskurs der bürgerlichen Gesellschaft. Der Lernprozeß, den der Grüne Heinrich, nach der Darstellung des Ich-Erzählers im Kurzen Brief, durchläuft, bietet dafür vielleicht das beste Beispiel. Wenn Heinrich nämlich

anfängt, seine Umwelt abzubilden, dann kommt in diesen ersten Bildern offenbar hauptsächlich Abstruses, "nur das Abgelegene und Geheimnisvolle"(S.64), das heißt doch wohl das aus dem herrschenden Bewußtsein Verstoßene und Verdrängte, vor. Der Oheim bringt ihm demnach nicht nur Grundsätze der realistischen Darstellungsweise in der Kunst bei, sondern eben auch, was nach der geltenden Norm der logisch-rationalen Schweise zulässig bzw. unzulässig ist, denn

er machte ihn darauf aufmerksam, daß die Bäume, die er zeichnete, ja einer dem andern ähnlich sähen und alle zusammen keinem wirklichen. "Diese Felsen und Steine könnten keinen Augenblick so aufeinanderliegen, ohne zusammenzufallen!"(S.65)

Der Grüne Heinrich war zu dieser realistischen Darstellungsweise vorerst noch nicht fähig, "weil er so wenig von sich selber wußte, daß ihm die einfach vorgegebene Natur noch nichts sagte"(ebd.) - aber die angeblich "einfach vorgegebene" Natur ist bei genauem Hinsehen nichts anderes als die nach den Regeln des herrschenden Diskurses normierte Denkart und die akzeptierte Verhaltensweise der bürgerlichen Gesellschaft. So gesehen ist die vielzitierte "Bildungsidee" des Bildungsromans der Prozeß, durch den das Individuum lernt, sich die Realität der bürgerlichen kapitalistischen Gesellschaft anzueignen; diese Realität ist aber mit dem Diskurs des Realismus identisch.

6.4 Subjektivismus und "Innerlichkeit": Versuch einer Wertung

[...]

In den Zeitungen stand alles schon schwarz auf weiß

und jede Erscheinung erschien von vornherein als ein Begriff

Nur in den Feuilletons wurde noch aufgefordert die Begriffe doch anzustrengen

aber die Begriffsanstrengungen der Feuilletonisten

waren nur ein Schleiertanz vor anderen tanzenden Schleiern

Die Romane sollten "gewalttätig" sein und die Gedichte "Aktionen"

Söldner hatten sich in die Sprache verirrt und hielten jedes Wort besetzt

erpreßten sich untereinander

indem sie die Begriffe als Losungsworte gebrauchten

und ich wurde immer sprachloser

[...] (90)

In diesem Auszug aus dem Gedicht Leben ohne Poesie kommt nicht nur Peter Handkes tiefe Skepsis gegenüber dem Schleiertanz der herrschenden Systeme - der "Universal-Pictures", wie er sie einmal nennt (91) - sondern auch seine Ohnmacht gegenüber dem herrschenden Diskurs deutlich zum Ausdruck. Wer diesen Diskurs und seine Ideologie ablehnt, das ist die Grunderfahrung Peter Handkes, der hat die Wahl, entweder "immer sprachloser" zu werden, oder die Sprache des "anderen" Diskurses zu suchen. Daß dies letztere dem Autor als große Aufgabe vorschwebt, geht aus einer pathetischen Eintragung in Das Gewicht der Welt hervor: "Die vergessene, anonyme Sprache aller Menschen wiederfinden, und sie wird erstrahlen in Selbstverständlichkeit (meine Arbeit)"(92). Im Grunde ist freilich das Sprachloserwerden und das Finden jener

anonymen Sprache eins und dasselbe, wie aus Handkes grundlegendem dualistischem Denken erhellt. Die beiden Pole treten sich in Falsche Bewegung als Poesie und Politik gegenüber. Die Politik, so meint dort Wilhelm, ist "das Hindernis zum ungezwungenen, unbefangenen Leben."(93) Im Gespräch mit dem Alten, der den Gegenstandspunkt vertritt, berührt er das Thema noch einmal:

Wilhelm: "Glauben Sie, daß man schreiben kann, wenn alles Politische einem fremd geworden ist?"

Der Alte: "Ja. Wenn man beschreiben könnte, wie es zu dieser Fremdheit gekommen ist. Sie darf nur nicht als das Natürliche erscheinen."(94)

Aber auch Wilhelm hat eine Abneigung gegen die "Söldner", die sich "in die Sprache verirrt" haben und jedes Wort besetzt halten, und hält es lieber mit der Poesie, weil er sich von ihr, und nicht von der Politik angesprochen fühlt. Was der Alte, nicht ohne einen Schuß wohlwollender Herablassung, Wilhelms "poetisches Weltgefühl" nennt, das ist Wilhelms Überzeugung, daß ein "menschenwürdiges Leben" erst dann anfängt, wenn es keine Politik mehr gebe (95); an der Poesie erkenne man eben jetzt schon das Potential, wenn nicht gar das Versprechen, eines künftigen harmonischen Zeitalters:

Der Alte: "Was kümmern denn die Welt deine höchstpersönlichen Bedürfnisse?"

Wilhelm: "Höchstpersönliche Bedürfnisse hat ein jeder, und sie sind die eigentlichen. Für mich gibt es nur höchstpersönliche Bedürfnisse."

Der Alte: "Aber sie sind unerfüllbar, im Gegensatz zu den Bedürfnissen, mit denen die Politik sich beschäftigt. Erfüllt werden sie nur im Schein der Poesie."

Wilhelm: "Dieser Schein bedeutet aber doch die Hoffnung, daß sie erfüllbar sind - denn sonst würde es nicht einmal den Schein davon geben."(96)

Diese Vorstellung hat sicherlich mit der konkreten

Utopie, von der Ernst Bloch spricht, wenig gemeinsam, allein deshalb schon, weil sie nicht Teil eines philosophischen Systems ist, sondern das systematische Denken ja im Gegenteil gerade ablehnt, und weil Handke darüber hinaus keinen Anspruch auf eine eigene zusammenhängende und konsistente Philosophie erhebt. Unbestreitbar ist jedoch, daß das so verstandene "Prinzip Hoffnung" die Grundlage von Handkes poetologischem Standort, bis hin zu Über die Dörfer und Die Geschichte des Bleistifts bildet. In seiner Büchnerpreisrede, Die Geborgenheit unter der Schädeldecke, seiner bedeutendsten Stellungnahme zur eigenen Poetik, formuliert er diesen Gedanken mit Nachdruck als Ausgangspunkt seines Schreibens. Wenn der Autor in einer kleinen Notiz in seinem Journal von dem "Schwindel der Zu-Ende-Denker" spricht (97), dann bezieht er sich auf den Diskurs und die Ideologie des herrschenden Denkens. In der Büchnerrede geht es um den fremden Blick, zu dem er kraft seiner "anderen", sprich: poetischen Sehweise gekommen sein will und mit dem er die Ideologie der "Zu-Ende-Denker" angeblich zu durchschauen vermag, denn so wird er zu Wahrnehmungen fähig, "für die ich durch die üblichen Begriffe, die immer die Welt der Erscheinungen auf einen Endpunkt bringen wollen, blind geblieben wäre." Das führt zu seinem poetologischen Credo: "Ich bin überzeugt von der begriffsauflösenden und damit zukunftsächtigen Kraft des poetischen Denkens." (98) Die "Erleichterungen und Totalitätsansprüche" der fertigen Begriffe, heißt es dann, bieten sich wie von selbst als

"das erste Schlechte" an (99) - und damit trifft Handke genau die Funktion des eingeübten und routinierten Spiels des Diskurses, der nach Foucault zwar der rigorösen Disziplin einer diskursiven "Polizei" unterworfen ist (daher "Totalitätsansprüche"), aber andererseits, eben weil er nur ein Spiel ist, seine Realität verliert, "indem er sich der Ordnung des Signifikanten unterwirft"(100) (die "Erleichterungen" klischeehaften Denkens). Dort, wo die Aufsicht der "Polizei" nachläßt und die Ordnung des Signifikanten sich plötzlich als Unordnung entpuppt, entsteht Handke zufolge aber nicht Krankheit und Verstörung, wie er Brecht aufgrund einer Notiz in dessen Arbeitsjournal vorwirft, sondern das "hoffnungsbestimmte poetische Denken, das die Welt immer wieder neu anfangen läßt, wenn ich sie in meiner Verstocktheit schon für versiegelt hielt", und das, fügt Handke dann hinzu, sei auch der Grund des Selbstbewußtseins, mit dem er schreibe.(101) Das ist dann die Antwort auf die Frage, die der Autor an den Anfang seiner Rede stellt: Wie wird man ein politischer Mensch? - Man wird politisch, indem man sich das ideologieverweigernde poetische Denken aneignet. Aber wie wird man ein poetischer Mensch? - "Wenn ich jemandem Mitgefühl, soziale Aufmerksamkeit, Freundlichkeit und Geduld beibringen will", so lautet die Antwort, "befremde ich ihn nicht mit der abendländischen Logik, sondern versuche ihm zu erzählen, wie es mir selber einmal ähnlich erging, das heißt, ich versuche, mich zu erinnern."(102) Zusammenfassend kann man also sagen, daß

mit der befremdenden abendländischen Logik das herrschende diskursive System der bürgerlichen Kultur gemeint ist; das aber ist die Realität der bürgerlichen Gesellschaft (freilich nur des ideologischen Überbaus, aber nur davon ist ja hier die Rede), und diese Realität unterscheidet sich in keiner Weise von den Zwängen, Normen und Ideologemen des Realismus. Handkes Kampfansage, oder: Absage an die "üblichen Begriffe, die immer die Welt der Erscheinungen auf einen Endpunkt bringen wollen", muß konsequenterweise zumindest auf eine Neubewertende Abwandlung des Realismus hinauslaufen.

Handkes konsequentes Beharren auf einer Darstellung der eigenen Erfahrung hat ihm von seiten vieler Kritiker die als pejorative Urteil verstandene Etikettierung des Subjektivismus, der Innerlichkeit oder einer "romantischen Unvernunft" eingebracht.(103) Den Anstoß dazu mag der Autor selber mit seiner polemischen Herausforderung Die Literatur ist romantisch gegeben haben, und tatsächlich scheint seine Betonung des individuellen Gefühls, der Spontaneität der "wahren Empfindung", der jenseits aller Rationalität und Geschichtlichkeit angesiedelten ANDEREN ZEIT, sein rekurrenter Versuch der Mythisierung privater Gefühle, sowie das Hervorheben eines poetischen Weltgefühls Ähnlichkeiten mit der Romantik nahezulegen. Bei allen unleugbaren Ähnlichkeiten darf jedoch ein entscheidender Unterschied nicht übersehen werden: Während die Romantik nämlich mit ihrer Ablehnung der dem 18. Jahrhundert zugrundeliegenden Denkrichtung recht früh in eine

Abwehrposition gegenüber der gesamten Aufklärung und damit gegenüber den Errungenschaften - einschließlich der kapitalistischen Marktwirtschaft - des progressiven Bürgertums gerät und so schließlich erzreaktionär werden muß, gilt Handkes Kritik dem verlogenen ideologischen Überrest der Sprache jenes Bürgertums im Zeitalter der spätbürgerlichen Konsumgesellschaft. Damit soll nicht gesagt sein, daß Handke an erster Stelle (oder überhaupt!) als Kultur- oder etwa Gesellschaftskritiker zu verstehen sei; dennoch geht es bei ihm nicht lediglich um eine Kritik der Erscheinungen an der Oberfläche, der Sprache und der Zeichen. Was er mit seiner kritischen Einstellung evident macht, ist vielmehr der psychologische Mechanismus der ständig auf Rationalisierung bedachten kapitalistischen Produktionsweise mit ihrer auf Triebverzicht und Verdrängung beruhenden Arbeitsmoral, die, wie Michael Schneider überzeugend darlegt, mit ihrer resultierenden Spaltung von Ich und Es, Vernunft und Gefühl, Grundlage der Neurose ist und als massenpsychologische Struktur im Laufe der Entwicklung der kapitalistischen Produktionsweise entsteht, "die die fortschreitende Subsumption jedweder Spontaneität, Affektivität und Triebhaftigkeit unter die Rationalität des Kapitals erzwingt."(104) Durch diesen Mechanismus werden nämlich die emanzipatorischen Gehalte des fortschrittlichen Bürgertums im Prozeß der Dialektik der Aufklärung in ihr Gegenteil verkehrt - die Entfremdung von der Arbeit führt zwangsläufig zur Selbstentfremdung des Subjekts:

Der psychologische Zuschnitt des Subjekts für den Tauschverkehr erzwingt daher tendenziell eine Spaltung der Totalität seiner psychologischen Funktionen: ein Teil der psychischen Tätigkeit, das "Ich", muß sich der "formellen Gleichheit" des Warenverkehrs unterwerfen und die Logik des Tausches (der Akkumulation, des Profits), das heißt der kalkulierenden Vernunft, zu der seinen machen, um "sozial angepaßt" zu sein; der andere Teil der psychischen Tätigkeit, die "Leidenschaft", "Sinnlichkeit" und "Triebhaftigkeit" des Menschen, wird als nichtkalkulierbarer (und daher widerspenstiger) "psychologischer Rest" in die Privatsphäre bzw. in den Untergrund der "Persönlichkeit", das heißt ins "Es" abgeschoben.
(105)

Sicher ginge es zu weit, die beiden von Handke stets angeführten gegensätzlichen Kategorien - die "zu-Ende-denkende" Begrifflichkeit der "abendländischen Logik" und das "poetische Denken" - mit dem Ich als psychischer Repräsentanz der kalkulierenden Vernunft bzw. mit dem Es als psychischer Instanz der irrationalen (Trieb-)Bedürfnisse einfach gleichzusetzen. Unbestreitbar ist aber, daß seine Darstellungsweise der verzweifelten Ohnmacht gegenüber dem Terror eines übermächtigen diskursiven Systems nichts anderes als eine Dokumentation der Selbstentfremdung des Menschen im Spätkapitalismus ist. Da der Spätkapitalismus überdies vom Zwangscharakter der Konsumgesellschaft gekennzeichnet ist, läuft Handkes Kritik an der Oberfläche der Erscheinungen zwangsläufig auf eine Entlarvung der Mechanismen dieser Gesellschaft hinaus. Der herrschende Diskurs stellt sich dadurch als Diskurs der Herrschenden heraus. In diesem Zusammenhang sind die Worte des Unternehmers Quitt zu sehen, wenn er davon spricht, daß ihm nur noch Filmtitel, Schlagerzeilen und Werbesprüche durch den Kopf gehen:

Und ich bin sicher, daß in Zukunft auch unsre Wahnsinnigen nur noch solche Stimmen werden hören müssen, und nicht mehr "Erkenne dich selber" oder "Du sollst Vater und Mutter ehren...", die Über-Ich-Stimmen unsrer Hochkultur.(106)

Die konsequente Ideologieverweigerung ist das durchaus Progressive an Handkes Schriften und darf mit der blauen Blume und der progressiven Universalpoesie bei allen Entsprechungen nicht so pauschal gleichgesetzt werden, wie z.B. Arnold Blumer es tut.(107)

Gerade dort liegt jedoch auch die Grenze von Handkes positiver Leistung: sie ist stets Abwehr, Verweigerung, Negation, höchstens Registratur der menschlichen Verelendung. Da er aber als Grundlage für seine Schriften ausschließlich von der eigenen Erfahrung ausgeht, ist sein Blick für menschliche Zustände naturgemäß auf das Elend der bürgerlichen Klasse beschränkt. Die schwer erfaßbare, weil nie klar ausgesprochene Vorstellung von Menschlichkeit und Menschenwürde die in seinen Schriften immer wenigstens latent zu spüren ist, ist deshalb nicht eine "sich tätig begreifende Menschlichkeit", die für Ernst Bloch den Inbegriff des "unverfälschten Marx" bedeutet.(108) Sie ist nicht nur nicht tätig (nämlich leidend im doppelten Sinn des Wortes), sondern, da sie die Selbstentfremdung des Subjekts zu veranschaulichen bestrebt ist, muß ihr der Begriff der Solidarität, der gemeinsamen Empörung und Aktion, fremd bleiben. Dies ist aber weniger auf die viel gescholtene narzistische oder egozentrische Grundhaltung Peter Handkes - zumal wo diese nur auf die Privatperson Handke bezogen bleibt - als vielmehr auf den diskursiven

Zwang zurückzuführen, den die Negation des Realismus mit sich bringt. Der Angriff auf jene logisch-rationale Struktur, die allem Realismus immanent ist, führt zwangsläufig vom herrschenden Diskurs, und das heißt von der intersubjektiv-kommunizierbaren Rede, weg und hin zur ab-artigen Rede des einzelnen Subjekts; das trifft für Rilke wie für Kafka, für Proust wie für Joyce und Beckett, und genauso für Handke zu. Umgekehrt könnte man aber mit Rolf Michaelis (109) paradoxerweise gerade darin das wahrhaft progressive Moment in Handkes Schriften erkennen: nicht sosehr in der Weigerung, sich der herrschenden Rede zu fügen, als in der Suche nach der anderen Rede, im Glauben an die "zukunfts mächtige Kraft des poetischen Denkens". Denn hat nicht allein der utopische Glaube des Kolumbus an den Neuen Himmel und die Neue Erde, die er finden würde, zur Entdeckung Amerikas und damit zur Eröffnung eines neuen Zeitalters in der Weltgeschichte geführt?

Kolumbus jedenfalls glaubte fest, die von ihm entdeckten Inseln seien die der Hesperiden und hinter dem Land an der Orinokomündung sei Eden versteckt. Und dies überbietende Grundgefühl gab, wenn man es erreicht glaubte, der Welt so völlig andere Valeurs, daß sie aus ihrem alten Status fundamental herausgerissen wurde.(110)

7. Intertextualität

Shall we for ever make new books, as apothecaries make new mixtures, by pouring only out of one vessel into another?

Are we for ever to be twisting, and untwisting the same rope? for ever in the same track - for ever at the same pace? (Laurence Sterne, Tristram Shandy)

Ist denn besinnen etwas anderes als nachschlagen, und erfinden mehr als umformen? (Lichtenberg)

7.1 Dialog und Intertextualität

Peter Handkes Roman Der kurze Brief zum langen Abschied - dieser Schluß läßt sich aus dem oben herausgearbeiteten ziehen - steht im Spannungsfeld zweier gegenläufiger Modelle: die Verfremdung der realistischen Codes, auf die der Text als Gesamtnachricht hinausläuft, ist in den realistischen Diskurs eingebettet, auf dessen Abwandlung der Roman gerade angelegt ist. Im 6. Kapitel haben wir gesehen, daß das logisch-rationale Denken, und somit der Diskurs des Realismus, die Wirklichkeit des Ich in solchem Maße beherrscht und determiniert, daß der Text selbst ohne diesen Diskurs nicht auskommen kann. Im vorliegenden Kapitel soll Handkes Anwendung überlieferter Texte - Texte im engeren wie im weiteren Sinne des Wortes - beschrieben und auf ihren semiotischen Wert untersucht werden.

Da das sprachliche Zeichen keine ihm immanente, absolute Bedeutung enthält, ist eine sprachliche Äußerung nur dann

verstehbar, wenn der Hörer die vom Sprecher durch die Äußerung mitgeteilte Anweisung als solche auffassen kann. Dafür bedarf es seitens des Hörers eines bestimmten Vorwissens, das nach Kallmeyer u.a.(1) drei verschiedene Bereiche umfaßt: einen linguistischen (er muß den Kode der Sprache beherrschen), einen wertenden (er muß "in der Beurteilung der Situation mit dem Sprecher weitgehend übereinstimmen") und einen pragmatischen (die beiden Wirklichkeitsmodelle müssen zumindest zu einem Teil übereinstimmen)(2). Daraus ergibt sich, daß jede zusammenhängende Äußerung, jeder Text, immer irgendwie auch - und das heißt in der Regel: weitgehend - aus dem Hörer Bekanntem besteht, wobei dieses Bekannte über das bloß Inhaltliche weit hinausgeht.

Texte, die nur Bekanntes vermitteln, sind immerhin noch denkbar. Undenkbar hingegen ist der Fall, daß ein Text für einen Hörer ausschließlich Neues enthält. Ein solcher Text wäre nichtssagend, da Neues immer nur faßbar ist in bezug auf bereits Bekanntes.(3)

Diese für die Kommunikationstheorie fundamentale Erkenntnis hat für komplexe literarische Texte weitreichende Konsequenzen, die man am Beispiel der sogenannten Trivialliteratur vielleicht am ehesten verdeutlichen kann, denn dort spielt der Verfasser in sehr hohem Maße auf seinen intendierten Lesern Bekanntes an, so daß umgekehrt die intentionale Verfremdung der narrativen Kodes so gut wie gar nicht vorkommt. So läßt sich auch die Struktur des "Genotext-Diskurses"(4) der trivialen Liebesgeschichte, des (klassischen) Krimis, der Wildwest-Geschichte mühelos abstrahieren, denn innerhalb eines begrenzten Spektrums von

Variablen geht es im Grunde immer wieder um dasselbe "Modell". Dieser Diskurs umfaßt in erster Linie Konfiguration und Handlungsschema, aber auch Wortwahl und Sprachgebrauch, Satzstruktur und Wortfrequenz sind dabei einbegriffen ebenso wie der ideologische Standort oder der relative semantische Wert von Zeit und Raum.

Die begrenzte Zahl narrativer Strukturelemente macht erzählende Texte jeglicher Spielart erst rezipierbar, und auch hier gilt selbstverständlich, daß ein Text, der ausschließlich Neues enthält, eigentlich unvorstellbar ist. Die Begrenztheit der Konstitution hat freilich auch ihre metasprachliche Erfassung und Beschreibung und damit die Entstehung der Narrativik, zu deren grundlegenden Texten ja die modellartige Märchenmorphologie Vladimir Propps gehört, möglich gemacht. Diesen Beschreibungen der Strukturen literarischen Erzählens entnimmt man gelegentlich die geheime Bestrebung, ein allen anderen vorangegangenes Urmodell oder einen Prototext, wenigstens in seinen Bestandteilen so zu zerlegen, daß er wie ein Dinosaurier im Museum für die Nachwelt wieder auferstehen kann. Diesen Wunsch der "archäologischen" Erzählforschung hat Jorge Luis Borges schon 1944 als die Literaturwissenschaft des legendären Tlön vorweggenommen:

In literary matters too, the dominant notion is that everything is the work of ^{one} single author. Books are rarely signed. The concept of plagiarism does not exist; it has been established that all books are the work of one single writer, who is timeless and anonymous. The books themselves are also odd. Works of fiction are based on a single plot, which runs through every imaginable permutation. Works of natural philosophy invariably include thesis and antithesis, the strict pro and con of a theory. A

book which does not include its opposite, or "counter-book", is considered incomplete.(5)

Das Vorwissen, mit dem der kompetente Leser an einen Text herangeht, ist für Roland Barthes die Voraussetzung des Kodes, der gerade durch dieses Vorwissen determiniert wird, ja recht eigentlich erst zustande kommen kann:

Der Code ist eine Perspektive aus Zitaten, eine Luftspiegelung von Strukturen. Von ihm kennt man nur Weggehen und Rückkehr. Die aus ihm hervorgegangenen Einheiten (die in der Inventur auftauchen) sind selber immer wieder Textausgänge, Markierung, Merkpunkt einer virtuellen Abschweifung auf den übrigen Katalog hin (die Entführung verweist auf alle bereits geschriebenen Entführungen); sie sind ebensoviele aufleuchtende Splitter von diesem Etwas, das immer schon gelesen, gesehen, getan, gelebt war: der Code ist die Pflugspur von diesem Schon.(6)

Das Neue an einem Text kann also nicht "originell" im landläufigen, seit dem 18. Jahrhundert eingebürgerten Sinn des Wortes, sondern nur ein neues Arrangement von schon Bekanntem sein:

[...] the writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original. His only power is to mix writings, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on any one of them. Did he wish to express himself, he ought at least to know that the inner "thing" he thinks to "translate" is itself only a ready-formed dictionary, its words only explainable through other words, and so on indefinitely [...](7).

Diese Vorstellung des Textes als Ensemble vielfacher anderer Texte hat von den Schriften des kürzlich "wiederentdeckten" russischen Theoretikers Michail M. Bachtin entscheidende Impulse empfangen und ist, nicht zuletzt durch die ergänzenden Überlegungen Julia Kristevas, als "Intertextualität" bekannt geworden. Für Kristeva war Bachtin der erste, der diese "Entdeckung" in die Theorie der Literatur einführt:

[...] jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität, und die poetische Sprache läßt sich zumindest als eine doppelte lesen.(8)

Hier ist nun eine Differenzierung angebracht. Für Barthes - und bei Julia Kristeva wird dies auch ansatzweise zumindest impliziert - ist nämlich diese Vorstellung der Intertextualität (ein Begriff, den er übrigens selber nicht benutzt), wenn nicht eine innerliterarische Erscheinung, so doch eine strukturimmanente Konsequenz jeglicher Form der sozialen Kommunikation, analog zu den Konsequenzanweisungen, die für Kallmeyer u.a. den Vollzug jeder sprachlichen Äußerung bedingen. Freilich schließt Barthes außerliterarische "Texte" und Kodes nicht aus; neben dem "Korpus von Romanmodellen" nennt er die verschiedensten Formen des internalisierten Wissens der abendländischen Kultur, von landläufigen Verhaltensweisen, stereotypen Vorstellungen, Sprichwörtern und sonstigen Weisheiten und ideologischen Vorurteilen bis hin zu dem das abendländische Denken bestimmenden kulturellen Modell der Krise.(9) So sehr Barthes darüber hinaus bestrebt ist, zum einen die Historizität des Diskurses zumal durch seine insistente Unterscheidung zwischen dem "Lesbaren" und dem "Schreibbaren", dem klassischen Realismus und der modernen Literatur, hervorzuheben und zum anderen den Leser als Adressaten keineswegs aus seinen Überlegungen ausklammert, sondern im Gegenteil auf die entscheidende textkonstituierende Funktion des Lesers als Ko-Produzenten

mehrfach und mit seiner üblichen Brillanz aufmerksam macht, so sehr unterschlägt er dennoch den pragmatischen sozialen Aspekt der Kommunikation - nicht nur seine weitgehend metaphorische Sprache, sondern vielmehr die Abstrahierung und daher Verabsolutierung "des" Lesers und der leicht dogmatische, zum kategorischen sweeping statement tendierende Ton sind für diese Verwischung der sozialen und historischen Grenzen verantwortlich. Eben diese bilden aber den Ausgangspunkt für Bachtins Überlegungen. Während man also bei Barthes bereits zwei - freilich nicht gänzlich voneinander abzulösende - Spielarten der Intertextualität feststellen kann, nämlich eine innerliterarische (die also so etwas wie die Reproduktion des Genotext-Diskurses möglich macht) und eine kommunikationsimmanente (die alle Ebenen des individuellen und sozialen Wissens umfaßt), tritt eine dritte Variante hinzu, die man in Anlehnung an Bachtin als "dialogische" Intertextualität bezeichnen könnte.

Der wesentliche Anstoß von Bachtins Beitrag zu dieser Frage liegt wohl an erster Stelle darin, daß er auf die "dialogische Redevielfalt" im Roman aufmerksam gemacht hat.(10) Hier muß betont werden, daß es Bachtin nicht um das Herausarbeiten global anwendbarer, weil universal anwesender Strukturen "des" (Erzähl-)Textes und wohl auch nicht einmal um die Beschreibung "des" Romans geht, sondern daß er den Roman als Paradigma einer bestimmten Redeform darstellt, deren wahrhaft demokratische Beschaffenheit den herrschenden Instanzen seit jeher als subversiv erschienen

ist, so daß sie auf lange Zeit zensiert und tabuisiert wurde - weshalb der (herrschenden) Poetik auch das Instrumentarium zur Erfassung dieser Redeform fehlen mußte. Nach Bachtins Darstellung ist dies eine Folge der Zentralisierung der Macht durch Staat und Kirche und ihre bürokratischen Apparate. Die Herrschaft braucht, um die Terminologie von Althusser anzuwenden, neben den repressiven (Polizei und Militär) auch die ideologischen Staatsapparate (Religion, Erziehung, Familie, Justiz usw.)(11) Zumal die ideologischen Staatsapparate können ihre Macht nicht ohne eine zentralisierte, d.h. normierte Standard- und Einheitssprache aufrechterhalten. So sind etwa die Kodifizierung der Gesetze, die einheitliche Kanzleisprache oder die Bedeutung des Sprachunterrichts an der Schule Beispiele der zentralisierenden und kontrollierenden Funktion der Sprache als Instrument der Herrschaft. Auch die Zensurfunktion der Kirche (z.B. durch den Index) und die normative Poetik gehören dazu, letztere sogar im doppelten Sinn, weil sie nämlich maßgeblich dafür verantwortlich war, daß die Einheitssprache in den "Meisterwerken der Klassik" kanonisiert und daß ihr der Status der alleinseligmachenden Rede zugesprochen wurde. So wurde diese Vorstellung der Sprache, die Bachtin monologisch nennt, in den Dienst der "verbal-ideologischen" Kräfte gestellt und verabsolutiert; in ihrem Zuge wurden auch die Texte der Klassiker, indem ihnen Vorbildcharakter attestiert wurde, vereinnahmt: die offizielle Poetik (und in ihrem Fahrwasser auch die Stilistik, Sprachwissenschaft,

Linguistik...) sanktionierte und generierte dadurch eine Literaturproduktion, die den verbal-ideologischen Ansprüchen der einheitlichen Kultur genügen und daher ihrem Wesen nach monologisch sind.

Dabei ist jedoch in Wirklichkeit die Einheitssprache immer ein Konstrukt, das der tatsächlichen "Redevielfalt" der lebendigen Sprache widerspricht. Diese Redevielfalt hat nun ihrerseits Texte hervorgebracht, die dem poetologischen Programm und Kanon der Einheitssprache nicht nur sprachlich, sondern vor allen Dingen auch ideologisch zuwiderlaufen - darin liegt ihre subversive Natur, die die ideologischen Staatsapparate implizit anerkennen, indem sie diese Texte totschweigen, zensieren oder mit dem Stigma der ästhetischen Unzulänglichkeit behaften. Zu diesen Texten, die mit der "Lachkultur" aufs engste zusammenhängen und als deren Inbegriff Bachtin den Karneval sieht, gehört auch der Roman. Bachtin:

Während sich die Hauptvarianten der poetischen Gattungen in der Bahn der vereinheitlichenden und zentralisierenden Kräfte des verbal-ideologischen Lebens herausbildeten, entstanden der Roman und die ihm verwandten Gattungen der künstlerischen Prosa historisch im Rahmen der dezentralisierenden, zentrifugalen Kräfte. Während die Dichtung auf der Höhe des offiziellen sozioideologischen Kontextes die kulturelle, nationale und politische Zentralisation der verbal-ideologischen Welt bewerkstelligte, erklang in den Niederungen, in Schaubuden und auf Jahrmarktsbühnen die Redevielfalt der Narren, ein Nachäffen aller "Sprachen" und Dialekte, entwickelte sich die Literatur der Fabliaux und Schwänke, der Straßenlieder, Sprichwörter und Anekdoten, in der es keinerlei sprachliches Zentrum gab, in der das lebendige Spiel "mit den Sprachen" von Dichtern, Gelehrten, Mönchen, Rittern u.a. üblich war, in der alle "Sprachen" Masken waren und es kein unumstrittenes sprachliches Gesicht gab.(12)

Dieses "lebendige Spiel mit den Sprachen" ist die

dialogische Intertextualität, der die monistische Einheitskultur sprachlos gegenübersteht, da sie dogmatisch an der Autonomie des in sich geschlossenen Kunstwerks festhält. Der Roman hat aber nach Bachtin in seinen Ursprüngen dem Volk aufs (dialogische) Maul geschaut und die Redevielfalt in die literarische Sprache übertragen; als Vertreter der "charakteristischen, authentischen Werke der Romanprosa" nennt Bachtin v.a. die Werke von Grimmelshausen, Cervantes, Rabelais, Swift, Fielding, Smollett, Sterne, Hippel, Jean Paul und Dostojewskij.(13)

Diese Gedanken werden von Julia Kristeva präzisiert und fortgeführt. Sie räumt zwar ein, daß jede Erzählung, einschließlich die der Geschichte und Wissenschaft eine immanente dialogische Struktur enthält: "So strukturiert sich im Hin und Her zwischen dem Subjekt und dem Anderen, dem Schriftsteller und dem Leser, der Autor als Signifikant und der Text als Dialog zweier Diskurse."(14) Bei ihrer Typologie der Diskurse unterscheidet sie aber doch zwischen monologischem und dialogischem. Für den ersteren Typ, dem sie den historischen und wissenschaftlichen Diskurs sowie den "darstellenden Modus der Beschreibung und der (epischen) Erzählung" zurechnet, gilt, daß die grundsätzliche "dialogische Dyade" außer Kraft gesetzt wird: "Der jeglichem Diskurs immanente Dialog wird durch ein Verbot erstickt, durch eine Zensur, so daß dieser Diskurs sich weigert, zu sich selbst zurückzukommen (zu 'dialogisieren')." (15) Der Begriff Intertextualität erhält dadurch eine spezifische Bedeutung, die durch den

gedanklichen Sprung bei Kristeva ein wenig überdeckt wird. Denn geht man davon aus, daß für den Vollzug jeder Kommunikation, auch der Predigt von der Kanzel oder einer in der Zeitung erscheinenden Regierungserklärung, die Teilnahme des Empfängers notwendig ist, dann können als dialogisch im engeren Sinn nur jene Texte bezeichnet werden, die implizit eine aktive Beteiligung des Rezipienten erfordern, um überhaupt konstituiert zu werden. Das meint Kristeva wohl auch, wenn sie den dialogischen Diskurs (Karneval, "Menippea", "polyphoner Roman") dem monologischen gegenüberstellt: "Innerhalb ihrer eigenen Strukturen liest die Schreibweise eine andere Schreibweise, liest sich selbst und baut sich in einer zerstörerischen Genese auf." (16) Die Trennung monologisch-dialogisch tritt also in die Nähe zu Barthes' Unterscheidung von Lesbarem und Schreibbarem:

Der schreibbare Text ist ständige Gegenwart, und kein konsequentes Sprechen (das ihn zwangsläufig in Vergangenheit verwandeln würde) kann sich ihm aufstülpen. [...] Und die lesbaren Texte? Sie sind Produkte (und nicht Produktionen) und bilden die große Masse unserer Literatur. (17)

Die dialogische Intertextualität kennzeichnet also nicht alle Kommunikation und nicht einmal nur eine Gattung, denn abgesehen davon, daß Bachtin ausdrücklich den Karneval und die Volkskultur als Nährboden und eigentliches Milieu der Redevielfalt ansieht, ist schon bei ihm nicht von "dem" Roman schlechthin die Rede, und was bei Barthes klassischer Realismus der (bürgerlichen) Erzählkunst heißt, stimmt im großen und ganzen mit Bachtins Begriff der monologischen Romane des Realismus (Tolstoj zum Beispiel) überein.

Dialogische Intertextualität muß daher als eine Art anti-ideologischer Rede gegen den herrschenden Diskurs betrachtet werden - der "andere Diskurs", von dem bis in die jüngste Vergangenheit, ja vielleicht bis heute noch, gegolten hat oder gilt, daß er nicht sein darf, weil er nicht sein kann (um Morgenstern ein wenig abzuwandeln). Von hier aus lassen sich die am Ende des 6. Kapitels angestellten Überlegungen zur Wertung von Handkes Schriften um einiges ergänzen.

Was bei Bachtin als charakteristische und authentische Romanform verstanden wird, nennt Kristeva "polyphoner Roman": der Roman, "der die Struktur des Karnevals einbezieht." Den Beispielen, die bei Bachtin erwähnt werden, fügt sie den gesamten "modernen" Roman des 20. Jahrhunderts hinzu und erkennt im großen Paradigmawechsel der Kunst, als am Anfang dieses Jahrhunderts der Übergang von der repräsentativen, mimetischen zur abstrakten, a-logischen und "sprachlosen" (Kristeva) Darstellungsweise vollzogen wird, eine zusätzliche Komponente der anti-ideologischen Sehweise. Es ist keine Frage, daß Peter Handke von dieser literarischen Tradition - insofern der Begriff "Tradition" nicht schon wieder eine Vereinheitlichung nahelegt! - geprägt ist. An dieser Stelle muß ausdrücklich betont werden, daß es hier keineswegs um eine "Ehrenrettung" Handkes gegenüber dem Vorwurf einer mangelnden "Relevanz" oder der sogenannten Innerlichkeit oder was auch immer gehen soll. Zu bedenken gibt nämlich - das sei von vornherein gegen eine allzu rasche

Pauschalisierung der Problematik angemerkt -, daß Peter Handke im Literaturbetrieb der Bundesrepublik bis in die Mittsiebziger (und wohl auch darüber hinaus) ein besonderes Ansehen genießt; das geht nicht nur aus seiner ununterbrochenen Produktivität und den verhältnismäßig hohen Auflagezahlen seiner Bücher, sondern vor allem auch aus der Beachtung, wenn nicht gar Achtung, die ihm die Feuilletonkritik wie die Germanistik nach wie vor entgegenbringt, hervor. Die kluge Formulierung seiner Titel, die Aufmachung der Bücher, die regelmäßigen Abstände zwischen den Veröffentlichungen, die vielen Interviews, die sehr oft das "Phänomen Peter Handke" zum Gegenstand haben - das alles erregt den - bereits mehrfach ausgesprochenen (18) - Verdacht, daß der Autor die Strukturen und Mechanismen des literarischen Marktes bis in alle Einzelheiten beherrscht. Der Widerspruch zur Kritik an der "verbal-ideologischen" Welt, die ja das rekurrente Thema seiner Werke ist, liegt auf der Hand. Dennoch sind die Parallelen zur Redeform des "polyphonen Romans" zu auffallend, als daß man sie einfach übergehen könnte.

Der polyphone Roman ist nach Kristeva (die darin Bachtin erweitert) das moderne Erbe der Menippeia, einer Gattung, die im 1. Jahrhundert vor Christus entsteht, deren Wurzeln sich aber viel weiter zurückverfolgen lassen. Als Literatur der "Gegenkultur" übt sie einen großen Einfluß auf die christliche und byzantinische Welt aus und überlebt als "karnevaleske Gattung" in verschiedenen Formen vom Mittelalter bis zur Neuzeit. "Durch den Status ihrer Wörter

ist sie politisch und gesellschaftlich subversiv."(19)
 Entscheidend ist die Ambivalenz, die durch den besonderen Status der Sprache entsteht, als

Kommunikation zwischen zwei Räumen, dem der Bühne und dem der Hieroglyphe, demjenigen der Abbildung durch die Sprache und jenem der Erfahrung in der Sprache, zwischen System [gemeint ist das Paradigma] und Syntagma, Metapher und Metonymie.(20)

Im modernen Roman kann sich diese Ambivalenz deshalb frei entfalten, weil in der entmythologisierten Welt der Moderne die zensierende Autorität einer absoluten Ordnung nicht mehr vorhanden ist, sie (die Welt) ist frei von dem, was bei Barthes als "Konnotation", bei Kristeva als "Gott" bezeichnet wird. Das Schreiben gegen diese Kontrollinstanz charakterisiert aber die Geschichte dieser Gattung:

Die Geschichte des menippeischen Romans ist auch die Geschichte des Kampfes gegen das Christentum (die Ideologie, die Darstellung), das heißt, eine Exploration der Sprache (des Geschlechts, des Todes), sie ist Anerkennung der Ambivalenz, des "Lasters".(21)

Zwangsläufig erscheint dabei auch das Bild des Menschen in einem "fragwürdigen" Licht, d.h. es ist frei von der Ideologie des ganzheitlichen, autonomen Individuums - kein Wunder, daß daher die pathologischen Gemütszustände - Wahnsinn, Schizophrenie, Traum und Tod - zum Gegenstand der Erzählung werden:

Diese Elemente haben nach Bachtin eine eher strukturelle als thematische Bedeutung. Sie zerstören die epische und tragische Einheitlichkeit des Menschen sowie auch dessen Glauben an Identität und Ursache, und zeigen, daß der Mensch seine Totalität verloren hat, daß er nicht mehr mit sich selbst identisch ist.(22)

Das läuft alles auf die Infragestellung, oder besser:
Aufhebung des logisch-rationalen Diskurses hinaus:

Man könnte zeigen, wie das europäische Denken durch das Wort und die erzählerische Struktur des Romans im 20. Jahrhundert ihre [sic] Charakteristika (Identität, Substanz, Kausalität, Definition) überschreitet, um andere anzunehmen (Analogie, Relation, Opposition), also den Dialogismus und die menippeische Ambivalenz.(23)

Die dialogische Intertextualität bedeutet daher eine ständige dynamische Neukonstituierung des Diskurses, der eine unaufhörliche Infragestellung seiner selbst zeigt (in Roland Barthes' Worten: "Produktion" statt "Produkt" ist):

Der Mitsprecher des Schriftstellers ist also der Schriftsteller selbst als Leser eines anderen Textes. Derjenige der schreibt, ist auch derjenige, der liest. Da sein Mitsprecher ein Text ist, ist er selbst nur ein Text, der sich aufs neue liest, indem er sich wieder schreibt.(24)

Ich habe Kristevas Darstellung des polyphonen Romans deshalb so ausführlich referiert, weil die Merkmale der Schreibweise des frühen Handke, wie sie oben in Kapitel 3-6 herausgearbeitet worden sind, fast in jeder Einzelheit mit denen des dialogischen Diskurses übereinstimmen. Damit wären die Ansichten zur Wertung von Handkes Schriften (Kapitel 6.4) bestätigt und erweitert. Handkes Stellung innerhalb des Kulturbetriebs bedarf indessen einer genaueren Untersuchung. Hier ist zunächst zweierlei zu unterscheiden: die Resonanz, die der Autor bei Kritik und Germanistik findet, auf der einen, und seine eigene Beteiligung am literarischen Markt auf der anderen Seite. Was das erste betrifft, so ist es tatsächlich so - und die vorliegende Arbeit versteht sich als Versuch einer "Gegendarstellung", wenn man will -, daß es, von einigen

geringen Ausnahmen abgesehen, weder der Feuilletonkritik noch der akademischen Germanistik gelungen ist, dieses gegen-diskursive, anti-ideologische Moment in Handkes Werk richtig zu erfassen; gerade weil man von einem naiven, im einzelnen nicht einmal theoretisch genau reflektierten Realismusverständnis ausgeht, geht man mit der Erwartung und den Kategorien des "Lesbaren" an Handke heran und verfehlt daher unweigerlich sein eigentliches Anliegen und die Andersartigkeit seiner Schreibweise. Geradezu monologisch im orthodoxen Sinn verfahren dabei die meisten marxistischen Kritiker, deren Vorstellung^e von der Beschaffenheit der Literatur, wie sie sein muß, ein gutes Beispiel für Bachtins Begriff des dogmatischen verbal-ideologischen Zentralismus ist, der den "anderen Diskurs" in Acht und Bann erklären muß, weil er für ihn keine Sprache hat (und weil er ihn fürchtet).

Anders steht es jedoch um Handkes bewußte "Manipulation" des Marktes. Hier tritt nun die Intertextualität in etwas klarerer, aber nicht grundsätzlich anderer Gestalt zutage. Es handelt sich dabei, wie ich meine, um zwei ähnlich funktionierende aber doch gegensätzliche Erscheinungen. Auf der einen Hand kann nämlich die äußere Gestalt eines Buches - der Titel, die Aufmachung des Umschlags, usw. - vom Text als Gesamt nicht einfach abstrahiert werden und steht deshalb gleichfalls im intertextuellen Dialog mit anderen Büchern und Modellen. Sogar, oder besser: vor allem die Titel der großen Beispiele des "polyphonen" Romans des 20. Jahrhunderts können den intertextuellen Bezug auf das schon

Gelesene nicht leugnen: Joyce zitiert es ja mit seinem Ulysses geradezu, und Prousts Auf der Suche nach der verlorenen Zeit ist aus gutem Grund zu einem geflügelten Wort der Gebildeten geworden, weil er nämlich mit dem kühnen Paradoxon die dialektische Pointierung des Epigramms, des Aphorismus, sogar des Witzes zitiert. Das ist die Voraussetzung für die zweite Form der Intertextualität, die hier erscheint: diese Romane, so dialogisch und subversiv sie auch sind, können die unstrukturierte Redevielfalt des Karnevals und des Jahrmarkts nicht einfach reproduzieren, sie sind in der Form, im Medium als Buch notwendigerweise anderen Zwängen unterworfen - z.B. daß sie einen Verfasser angeben, einen Titel haben müssen, daß sie als Ware angeboten und verkauft werden : es sind die Zwänge des Mediums und des Marktes. Auch in dieser Hinsicht ist der Verfasser weniger Privatperson als eine durch den Diskurs des Warenaustausches ihm zugesprochene Rolle, der "Autor als Produzent". Inwiefern hier noch von dialogischer Intertextualität die Rede sein kann, ist fraglich, unterwirft man sich doch mit dem Medium Buch den Normen und Strukturgesetzen einer gesellschaftlich-ökonomischen Institution, die bei aller Anpassung an Moden und Zeiterscheinungen ihrem Wesen nach eher diktatorisch ist. Auch die radikalste Gesellschaftskritik kann, will sie in gedruckter Form verbreitet werden und daher auch mit anderen Büchern konkurrieren, diesen Zwängen nicht entkommen.(25) (In dieser Hinsicht gehören die Schriften

des Marquis de Sade bis heute zu den subversivsten Werken der abendländischen Literatur - die exemplarische Bestätigung für Bachtins These. Und es ist wohl kein Zufall, daß die politische Lyrik ihre größte Popularität und Wirksamkeit erreicht, wenn sie, wie zur Zeit des deutschen Vormärz, in der Form von Flugblättern und Liedern verbreitet wird).

Daß Peter Handke sich des intertextuellen Dialogs mit dem schon Gesehenen durchaus bewußt ist, wird aus einer Eintragung in Das Gewicht der Welt ersichtlich, die sein poetologisches Selbstverständnis als Aufgabe im Zusammenhang dieses bei ihm jedoch als organischen Prozeß mystifizierten Vorgangs ausspricht:

Das Gefühl, als ob fast alles, was ich bis jetzt in der Vergangenheit gesehen und gehört habe, in mir sofort die ursprüngliche Gestalt verliert, weder unmittelbar beschreibbar durch Worte noch abbildbar durch Bilder mehr ist, sondern sich auf der Stelle in etwas völlig Gestaltloses verpuppt; und als müßte es die Anstrengung meines Schreibens sein, diese vielen gestaltlosen Verpuppungen in meinem Innern in etwas wesentlich anderes zu verwandeln, so daß das Schreiben eine Erweckung der gestaltlos verpuppten abertausend Erlebnisse zu völlig neuen Gestalten wäre, die aber doch durch mein Gefühl immer noch eine Verbindung mit den ursprünglichen Erlebnissen behielten - zu diesen authentischen, tatsächlichen, aber bedeutungslosen Dingen also die mythologischen Bilder meines Bewußtseins und meiner Existenz wären - und welche Vorstellung jetzt entsteht von all den unzähligen, grauenhaft gestaltlosen Puppen-Zwischendingern in mir, Zwischendingern zwischen Sachen und Bildern, aber weder das eine noch das andere -, und welche Zukunftsarbeit für mich, diese Zwischendinger, sprach- und vorstellungslos, nur seiend statt, wie Embryos etwa, werdend, durch mein Schreiben vorstellungs- und sprachfest zu machen und zu etwas still strahlendem Neuen, in dem das Alte, das ursprüngliche Erlebnis, aber geahnt ist, wie die Raupe im Schmetterling!(26)

Hier muß abschließend noch einmal festgehalten werden, daß

zwei verwandte aber doch verschiedene Formen der Intertextualität an diesem Prozeß beteiligt sind: einmal hat Handke die Strukturen und die Redeweise des "polyphonen" Romans in sein Werk aufgenommen, zum anderen hat er zur literarischen Tradition ein ambivalentes Verhältnis, das Ablehnung und Fortführung zugleich ist. Das soll im folgenden genauer ins Auge gefaßt werden.

7.2 Das literarische Modell des realistischen Romans

Mit der Rolle der Tradition in Handkes Werk beschäftigt sich die Arbeit von Werner Thuswaldner, Sprach- und Gattungsexperiment bei Peter Handke. Er geht dabei von dem auffallenden Charakteristikum der Verarbeitung von vorgefundenen Modellen aus:

Peter Handke rekurriert in seiner literarischen Praxis auf im weitesten Sinn kulturell vorgeformtes: auf das Regelsystem der Sprache, auf die Mechanismen der sprachbegleitenden Aktivitäten, auf Literatur (auch auf die eigene), auf Filme, Texte der Popmusik, Theater, Fernsehen. Innerhalb der Großstrukturen rekurriert Handke auf Primärstrukturen verschieden hoher Organisation: Gattungen, Verfahrensweisen, Motive, Zitate (auch Eigenzitate).(27)

Es gelingt Thuswaldner zwar, eine eindrucksvolle Menge an Material aufzudecken, das in Handkes Schriften Eingang gefunden hat, aber zu einer theoretischen Auswertung dieses Materials kommt es bei ihm nicht. Zumal der Abschnitt über den Kurzen Brief ist besonders dürftig ausgefallen und trägt zu einem Verständnis der Strukturen der angeführten Romanmodelle in dieser Erzählung so gut wie gar nichts

bei.(28) Dabei bildet aber der realistische Roman die Folie zu Handkes Text, er ist sozusagen die dominante Stimme im intertextuellen Dialog des Kurzen Briefes und hat allein dadurch schon überragende Bedeutung für die immanente Poetik dieses Romans.

Der realistische Roman ist, wie oben (Kapitel 6) festgestellt worden ist, deshalb als spezifische literarische Form des Bürgertums anzusehen, weil durch ihn die bürgerliche Ideologie ihren angemessensten Ausdruck findet. Im Laufe des 18. Jahrhunderts bilden sich die wesentlichen Strukturen heraus, die diese Form dann mehr als 150 Jahre charakterisieren. Im frühen Stadium seiner Entwicklung ist der Roman noch stark von der Redevielfalt, von der Bachtin spricht, gekennzeichnet, so daß er als wahrhaft demokratische Gattung gegenüber den höfisch-feudalen Erzählformen des absolutistischen Zeitalters einen progressiven und republikanischen Status beanspruchen kann. Zugleich ist der Roman schon in dieser Phase Träger des Humanitätsideals des aufgeklärten Bürgertums, das in der Idee der freien Persönlichkeitsentfaltung seine einprägsamste Gestaltung findet. Es ist daher kein Zufall, daß die großen (deutschen) Romane dieser Epoche - Agathon, Anton Reiser, Wilhelm Meisters Lehrjahre, auch Heinrich von Ofterdingen - sich als Entwicklungs- und Bildungsromane verstehen. Die strukturbestimmenden Elemente dieser Gattung sind von bemerkenswerter Konsistenz: durch die Reise, eine Liebesbeziehung, die Begegnung mit der Natur, das

Theatererlebnis (das häufig mit einem Gespräch über das Theater, bzw. die Kunst verknüpft ist) und Begegnungen mit diesen prägenden Einflüssen wird die Entfaltung der geistigen Anlagen eines jungen Mannes dargestellt. Die didaktische Grundanlage des Bildungsromans macht indessen ersichtlich, daß die dargestellte Entwicklung auch als Lehr- und Lernzeit zu verstehen ist, als Prozeß, durch den der Held - und mit ihm der Leser - sich eine bestimmte Lebens- und Denkweise aneignet: die gesellschaftlich-ökonomische Praxis im weitesten Sinn des Wortes. Es ist im Grunde die logisch-rationale Denkweise, die durch den sich entfaltenden Kapitalismus neue Formen annimmt, in denen das sich als frei handelndes Subjekt verstehende Individuum zunächst eine zentrale Funktion zu erfüllen hat. Der Diskurs des Realismus ist also von seiner Entstehungszeit - die freilich bis ins späte Mittelalter zurückverfolgt werden kann - vom logisch-rationalen Diskurs nicht zu trennen. Das zentrale Thema des Bildungsromans: die Einübung in die Realität bedeutet zugleich auch eine Auseinandersetzung mit der Realität, mit ihrer problematischen Beschaffenheit und der Diskrepanz zwischen dem anvisierten Ideal und der Wirklichkeit. Nichts zeigt dies besser als die Thematisierung des Theaters.

Der äußere Grund für die "Theatermanie" der Deutschen im späten 18. Jahrhundert ist ohne Zweifel ein politischer, denn mit den Bestrebungen, ein deutsches Nationaltheater zu gründen, äußerte sich der Wunsch nach einer Einheitskultur, die die mangelnde politische Einheit in die Wege leiten

sollte.(29) Die "Bretter, die die Welt bedeuten", wurden aber in der Folgezeit, da die Vereinigung Deutschlands noch auf sich warten ließ, zu einem Ersatz, ja, zunehmend zu einer Flucht aus der politischen Realität. Indessen stellt aber die Scheinwelt, die die Illusionsbühne hervorbringt, eine Möglichkeit dar, das Ideal der vollen Entfaltung der Persönlichkeit wenigstens durchzuspielen. Genau das meint denn auch Wilhelm Meister in seinem Brief an den Freund Werner:

Dazu kömmt meine Neigung zur Dichtkunst und zu allem, was mit ihr in Verbindung steht, und das Bedürfnis, meinen Geist und Geschmack auszubilden, damit ich nach und nach auch bei dem Genuß, den ich nicht entbehren kann, nur das Gute wirklich für gut und das Schöne für schön halte. Du siehst wohl, daß das alles für mich nur auf dem Theater zu finden ist, und daß ich mich in diesem einzigen Elemente nach Wunsch rühren und ausbilden kann. Auf den Brettern erscheint der gebildete Mensch so gut persönlich in seinem Glanz als in den obern Klassen; Geist und Körper müssen bei jeder Bemühung gleichen Schritt gehen, und ich werde da so gut sein und scheinen können als irgend anderswo.(30)

Anton Reiser wird sogar von einem regelrechten Theaterfieber heimgesucht, weil er weit mehr als Goethes Held in der gemeinen Wirklichkeit gedemütigt und erniedrigt wird, weshalb die Ersatzfunktion des Theaters bei ihm noch unverblümter ausgesprochen wird:

Und dann konnte er auf dem Theater alles sein, wozu er in der wirklichen Welt nie Gelegenheit hatte - und was er doch so oft zu sein wünschte - großmütig, wohlthätig, edel, standhaft, über alles Demütigende und Erniedrigende erhaben - wie schmachete er, diese Empfindungen, die ihm so natürlich zu sein schienen, und die er doch stets entbehren mußte, nun einmal durch ein kurzes täuschendes Spiel der Phantasie in sich wirklich zu machen. [...] Das Theater deuchte ihm eine natürlichere und angemößnere Welt, als die wirkliche Welt, die ihn umgab.(31)

Auch den jungen Heinrich Lee fasziniert das Ineinander von

Schein und Sein, als er bei seinem ersten Theatererlebnis als Meerkatze in Goethes Faust auftreten darf und das Treiben hinter den Kulissen und auf der Bühne beobachten kann:

Die Menschen [auf der Bühne] führten ein doppeltes Leben, wovon das eine ein Traum sein mochte; aber ich wurde nicht klug daraus, welches davon der Traum und welches für sie die Wirklichkeit war. Lust und Leid schienen mir in beiden Teilen gleich gemischt vorhanden zu sein; doch im innern Raume der Bühne, wenn der Vorhang geöffnet war, schien Vernunft und Würde und ein heller Tag zu herrschen und somit das wirkliche Leben zu bilden, während, sobald der Vorhang sank, alles in trübe traumhafte Verwirrung zerfiel. Auch dünkte es mich, daß diejenigen, welche sich in diesem wüsten Traume am heftigsten und leidenschaftlichsten gebärdeten, dort in dem bessern Stück Leben die edelsten und ausdrucksvollsten Gestalten waren; diejenigen aber, welche in der Nähe ruhig, kalt und friedfertig herumstanden, in jenem Glanze eine ziemlich traurige Rolle spielten.(32)

Die Helden der drei angeführten Bildungsromane müssen im Laufe des Geschehens lernen, daß sie nicht für die Bühne bzw. für die Kunst bestimmt sind, da sie in dieser Beziehung eher Dilettanten sind. Da Kunst und Leben hier jedoch einen unverkennbaren Gegensatz bilden, wird das Theater zum Träger der dominanten Opposition [Ideal] vs [Wirklichkeit]. Wenn der bürgerliche Roman also die Verwechselbarkeit von Wirklichkeit und Illusion in sein thematisches Zentrum stellt, dann wird damit implizit nicht nur eine "andere" Wirklichkeit anerkannt, sondern auch vor den Gefahren gewarnt, die die Abkehr von der rationalen bürgerlichen Gesellschaftsordnung und ihrer Wirklichkeit mit sich bringt. Die Anweisung, die schon der Don Quijote seinen Lesern gibt: die Phantasien und Illusionen der Kunst nicht zu ernst zu nehmen, sich der konkreten Wirklichkeit

vielmehr zuzuwenden, begleitet und beherrscht den bürgerlichen Roman bis ins 20. Jahrhundert. In diesem Zusammenhang muß der intertextuelle Stellenwert von Anton Reiser und dem Grünen Heinrich in Peter Handkes Kurzem Brief gesehen werden.

Für den Dialog mit der Tradition des bürgerlichen Romans eignen sich diese beiden Texte ganz besonders. So ist der Anton Reiser ein frühes Beispiel für die kritische Rezeption der bürgerlichen Ideologie und stellt "dem in Blüte stehenden harmonisierenden Bildungsroman der Zeit eine spiegelbildlich-negative Variante" zur Seite.(33) Die Geschichte des Helden straft die herrschende Vorstellung der frei sich entfaltenden Persönlichkeit in jedem Schritt ihrer Entwicklung Lügen und dokumentiert so den Klassencharakter der bürgerlichen Ideenwelt - ein Umstand, den Reiser als gedemütigtes Opfer der Diskriminierung einmal deutlich ausspricht:

Im Grunde war es das Gefühl, der durch bürgerliche Verhältnisse unterdrückten Menschheit, das sich seiner hiebei bemächtigte, und ihm das Leben verhaßt machte - er mußte einen jungen Edelmann unterrichten, der ihn dafür bezahlte, und ihm nach geendigter Stunde auf eine höfliche Art die Türe weisen konnte, wenn es ihm beliebte - was hatte er vor seiner Geburt verbrochen, daß er nicht auch ein Mensch geworden war, um den sich eine Anzahl anderer Menschen bekümmern, und um ihn bemüht sein müssen - warum erhielt er gerade die Rolle des Arbeitenden und ein anderer des Bezahlenden? - Hätten ihn seine Verhältnisse in der Welt glücklich und zufrieden gemacht, so würde er allenthalben Zweck und Ordnung gesehen haben, jetzt aber schien ihm alles Widerspruch, Unordnung und Verwirrung.(34)

Anton Reiser hat, um mit Kant zu reden, den Mut, sich seines Verstandes zu bedienen, muß aber immer wieder feststellen, daß dies zu einer wahren Selbstverwirklichung

nicht ausreicht, und seine Lebensgeschichte zeigt, daß zwischen dem bürgerlichen Ideal des freien Subjekts und der Wirklichkeit der Klassengesellschaft ein ungeheurer Unterschied besteht. Während die Antinomie zwischen "Wahrheit und Blendwerk", "Traum und Wirklichkeit"(35) Anton Reisers Leben determiniert und zu seiner ständigen düsteren Verzweiflung sowie zu den Fluchtversuchen in die Welt der Literatur und des Theaters führt, so steht zwei Menschenalter danach ein ähnliches Thema noch im Mittelpunkt des Grünen Heinrich.

Dieser Roman wird nämlich, wie Wolfgang Preisendanz gezeigt hat, von dem "Spannungsverhältnis zwischen innerer und äußerer Welt" getragen (36), das sich in der Bedeutungsstruktur als "Spannungsverhältnis zwischen Bezeichnetem und Gemeintem" niederschlägt.(37) Da Heinrich zwischen Wirklichem und Nichtwirklichem nicht richtig unterscheiden kann, haben seine Entscheidungen - der Wunsch, Künstler zu werden, die Liebe zu Anna, der Aufenthalt in München - stets verhängnisvolle Konsequenzen. Die Spannung zwischen Bezeichnetem und Gemeintem ist aber nicht zuletzt ein sprachliches Problem, und schon früh muß der Grüne Heinrich auf schmerzliche Weise erfahren, daß dem herrschenden Diskurs an einer ausschließlichen Interpretation der Welt, die als einzig richtige gilt, außerordentlich gelegen ist: der Lehrer bestraft ihn nämlich beim ersten Schulunterricht auf brutale Art dafür, daß er in seiner Unschuld den Buchstaben P mit dem Wort "Pumpenickel", unter dem er sich vorher nichts vorstellen

konnte, identifiziert:

Ich hegte keinen Zweifel, weder an der Welt, noch an mir, noch am Pumpnickel, und war froh in meinem Herzen; aber je ernsthafter und selbstzufriedener mein Gesicht in diesem Augenblicke war, desto mehr hielt mich der Schulmeister für einen durchtriebenen und frechen Schalk [...](38).

Wie sehr die Sprache das Denken und das Bild der Wirklichkeit determiniert, wird übrigens auch Anton Reiser in einem Gedankengang, der interessanterweise von Peter Handkes Position nicht allzu weit entfernt ist, überaus klar: Bei seinem grüblerischen Nachdenken kommt ihm zuweilen die Vorstellung, daß er an ein undurchdringliches Hindernis gestoßen sei und daß er nichts anderes gedacht habe als Worte:

Er stieß hier an die undurchdringliche Scheidewand, welche das menschliche Denken von dem Denken höherer Wesen verschieden macht, an das notwendige Bedürfnis der Sprache, ohne welche die menschliche Denkkraft keinen eigenen Schwung nehmen kann - und welche gleichsam nur ein künstlicher Behelf ist, wodurch etwas dem eigentlichen reinen Denken, wozu wir dereinst vielleicht gelangen werden, Ähnliches hervorgebracht wird. - Die Sprache schien ihm beim Denken im Wege zu stehen, und doch konnte er wieder ohne Sprache nicht denken.(39)

Im Schnittpunkt des Widerspruchs zwischen Illusion und Wirklichkeit steht das bürgerliche Ich, das der Held des Entwicklungsromans paradigmatisch repräsentiert. Die Beziehung des Subjekts zur Umwelt bestimmt als dominantes Thema die konstitutiven Strukturelemente dieser Gattung. Wenn Handke also Anton Reiser und den Grünen Heinrich als intertextuelle Folie für seinen Roman benutzt, dann handelt es sich dabei um eine Auseinandersetzung mit dieser zentralen Frage des realistischen Diskurses. Das bedeutet aber, daß der Kurze Brief dieselbe Frage, unter anderen

Voraussetzungen und mit anderen diskursiven Mitteln zwar, noch einmal untersuchen muß. So gesehen ist die Einbeziehung der Strukturelemente des Bildungsromans eine notwendige Konsequenz für das intertextuelle Gespräch der Diskurse. Es handelt sich dabei freilich nicht um ein auf Peter Handke beschränktes Phänomen, sondern um eine ganz allgemeine Erscheinung der modernen Literatur:

Die Figurengestaltung des modernen Romans greift einen zentralen Vorstellungskomplex des bürgerlichen Selbstbewußtseins an, den vom integren Subjekt. Dabei ist es paradoxerweise gerade der moderne Roman, der das Subjekt zum Prinzip des Romans gemacht hat.(40)

Handkes zwei "Konzentrationsfragen": "Was will ich? Und was ist für mich wirklich?" sind im Grunde nur eine Umformulierung dieser Beschäftigung mit dem Diskurs des Realismus. Für diesen diskursiven Dialogismus ist außerordentlich bedeutsam, daß den Geschichten anderer eine implizite Vorbildfunktion zuerkannt wird. Schon am Don Quijote wird ja schon weniger demonstriert, daß die naive Übertragung fiktiver Muster auf das Alltagsleben den Helden auf peinlich lächerliche Art von der Wirklichkeit entfremdet, als vielmehr, daß der Diskurs der Rittergeschichten als Paradigma für die veränderte gesellschaftliche Wirklichkeit historisch geworden ist; um dies zu erreichen, muß Cervantes dem überholten Schema in seinem Roman einen Platz zuweisen, der ihm paradoxerweise eine Anerkennung verleiht, gegen die der Autor ja gerade ankämpft. Ein ähnliches Muster, unter freilich gänzlich anderen Voraussetzungen, läßt sich auch am Kurzen Brief feststellen.

Schon gleich am Anfang der Erzählung erfährt man, daß der Ich-Erzähler sich von der Geschichte des großen Jay Gatsby so angesprochen fühlt, daß er sie als Aufforderung auffaßt, "so höflich und rücksichtslos wie er" zu werden (S.16). Seine eigenen Unzulänglichkeiten werden ihm durch die Begegnung mit der Lebensgeschichte des anderen erst klar, und ähnlich wie Don Quijote erkennt er keine grundsätzliche Trennung zwischen Literatur und Wirklichkeit an: "So wie manchmal, wenn mich etwas Gelesenes gierig machte, es sofort nachzuerleben, rief mich jetzt auch der große Gatsby auf, mich auf der Stelle zu ändern." (S.18) Die Geschichten anderer Leute begegnen dem Erzähler auf Schritt und Tritt, was wiederum bestätigt, daß die Wirklichkeit, in der er lebt, mit dem realistischen Diskurs identisch ist. Denn Individualität wird erst dadurch garantiert, daß man eine eigene Geschichte hat, die einen von allen anderen Menschen unterscheidet; das Muster für die eigenen Geschichten bietet auf exemplarische Weise die erzählende Literatur, die aber durch die intertextuellen Zwänge des Diskurses stets mit dem Widerspruch fertig werden muß, daß jede eigene Geschichte nur unter Heranziehung aller anderen Lebensgeschichten erzählbar ist. Dieses Dilemma, das mit dem oben (Kapitel 5) herausgearbeiteten Gegensatz zwischen spontanem und stereotypem Verhalten kongruent ist, erscheint im Kurzen Brief immer wieder, z.B. in der Szene, wo der Erzähler den dicken Studenten in Bermudahosen sieht, der ihm als leibhafter Inbegriff des Klischees "Amerika" erscheint, was sofort den Wunsch nach dem individuellen

Erlebnis hervorruft: "Sein Anblick war ein Bild, das plötzlich lebendig geworden war, und ich wußte jetzt, warum ich schon seit einiger Zeit nur noch Geschichten von einzelnen Leuten lesen wollte."(S.22) Die Frau an der Kasse, mit ihrem gefärbten Haar und der kleinen amerikanischen Fahne, ist das weibliche Gegenstück zu dem Studenten; in der Erinnerung schmilzt ihr Gesicht mit den unzähligen anderen im Film und in Büchern schon gesehenen Gesichtern zusammen, so daß sie dort, in der Erinnerung, "wie das Bild einer Heiligen" zur ikonischen Repräsentation des schon Gesehenen erstarrt.(S.22) Nicht weniger ikonisch, aber der Intention nach weit mehr individualistisch, ist das auf dem Hemd des Studenten abgebildete Gesicht des Sängers Al Wilson - daß dieses Bild übrigens auf der Rückseite des Hemdes erscheint, macht die Unlösbarkeit der beiden Kategorien, um die es hier geht: spontan vs stereotyp, optisch besonders anschaulich, wie die zwei Seiten einer Münze. Im Gegensatz zu Kassendame und Student hat Al Wilson nicht nur einen Namen, sondern auch eine Identität ("der Sänger der Canned Heat") und eine äußere Erscheinung, die ihn von den gängigen Stereotypen abhebt: "Wilson war ein kleiner und dicklicher Junge. Er hatte Pickel, die man auch im Fernsehen deutlich sah, und trug eine Brille"(S.23). Und wenn er schon ohne eigene Lebensgeschichte ist, so darf er doch seinen eigenen Tod haben: er wurde vor seinem Haus im Schlafsack tot aufgefunden. Aber auch Al Wilsons Geschichte kann nur durch Rekurs auf die überlieferten Formeln für erzählte

Lebensgeschichten wiedergegeben werden, auch seine Individualität, sogar sein Tod, sind intertextuell konstituiert:

Anders als bei Jimi Hendrix oder Janis Joplin, die mir, wie auch sonst die Rockmusik, immer gleichgültiger wurden, verletzte mich sein Tod noch immer, und sein kurzes Leben, das ich dann zu verstehen glaubte, schmerzte mich oft in ruckhaften Halbschlafgedanken. (S.23; Hervorhebung von mir)

In diesem Zusammenhang muß auch das Thema der Veränderung gesehen werden. Beim Zuschauen des Films Young Mr. Lincoln von John Ford nimmt der Erzähler mit seiner begeisterten Rezeption den Wunsch, den er in bezug auf den Großen Gatsby äußert, nämlich so zu werden wie der Held einer gelesenen Geschichte, nur scheinbar zurück:

Als Kind hatte ich alles nachahmen wollen, Gesten, Haltungen, sogar Schriftzüge, jetzt aber nahm ich mir an diesen Gestalten [im Film], die aus sich das möglichste gemacht hatten, ein Beispiel: ich wollte nicht werden wie sie, sondern wie es mir möglich war. (S.135)

Denn erstens wird die Bedeutung der Vorbilder der Literatur ja eher erhöht, da sie diese Erkenntnis erst ermöglichen, und zweitens ist das Leben "wie es möglich war", auch durch das schon Gesehene und Gehörte vorbestimmt.

Die Beziehung des Subjekts zu seiner Umwelt bedeutet im klassischen Entwicklungsroman soviel wie die Beziehung zur Natur: das Naturerlebnis des Helden. Dabei wird die Natur auf lange Zeit im Sinne Rousseaus als Gegensatz, wenn nicht gar als Widerlegung, der Zivilisation aufgefaßt; sie ist nicht nur der Schauplatz der "Entselbstigung" des Ich - was selbstverständlich wieder die Voraussetzung seiner "Verselbstung" ist -, ihr haftet vielmehr auch etwas

objektiv Seiendes an: somit wird sie zu einer quasi-moralischen Kategorie, zu einem Maßstab, mit dem sich menschliche Unzulänglichkeit, Willkür und Subjektivismus messen läßt. Deshalb gehören die Landschaftsdarstellung und das Verhältnis des einzelnen zur Natur zu den wichtigsten Topoi der europäischen Kunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Dabei ist aber die Natur nicht nur Gegenstand, sondern zugleich auch Aufgabe der künstlerischen Darstellung, eine poetologische Pflichtübung, an der sich die Könnerschaft des Künstlers abmessen läßt. Die angebliche Objektivität ist daher nur ein Vorwand für die Selbstdarstellung des Subjekts, was an der entscheidenden Funktion des dargestellten oder impliziten Beschauers in den Landschaftsgemälden deutlich zu erkennen ist. Es kommt ein Drittes hinzu: wird die Natur nach dieser Auffassung als Opposition zur Gesellschaft verstanden, so bedeutet dies aus psychologischer Sicht, daß sie den Bereich umfaßt, der von der Kontrollfunktion des Über-Ich nicht erfaßt werden kann - das ist der Bereich des Unbewußten, des Irrationalen und der Triebe: des Es. Die Beziehung des Subjekts zu seiner Umwelt bedeutet also auch im klassischen Roman, psychoanalytisch gesehen, die Beziehung des Ich zum eigenen, von der gesellschaftlichen Zensur nicht kontrollierten Unbewußten, bei genauer Betrachtung also genau das Gegenteil zum Theater, das ja diese gesellschaftliche Instanz repräsentiert.

Auch in Handkes Kurzem Brief hat das Thema der Natur einen besonderen Stellenwert. Daß es sich bei der ersten

Keller-Lektüre von vornherein um eine poetologische Reflexion handelt, mit bewußter Bezugnahme auf die intertextuelle Tradition, wird aus dem gedanklichen Übergang: von der Lektüre des Grünen Heinrich zu den Erinnerungen an die Kindheit und das eigene Naturerlebnis unzweideutig evident. Zunächst geht es um eine einfache Differenzierung - der Grüne Heinrich empfindet seinen ersten längeren Aufenthalt in der Natur als Befreiung, während für Handkes Amerikareisenden, der auf dem Land aufgewachsen ist, so etwas unvorstellbar gewesen wäre, da sein Naturempfinden nur pejorative Konnotationen enthält: "bedrückt", "unbehaglich", "unangenehm", "etwas Abschreckendes"(S.50). Damit soll wohl signalisiert werden, daß das überlieferte Klischee, das ja nur von denen gepflegt und reproduziert wird, die nicht mehr in der Natur leben und sie als Gegensatz zum Leben in der "Zivilisation" empfinden, auf den Ich-Erzähler (noch) keine Wirkung hat, denn als Kind lebt er in der Natur, die ihm vor allem deshalb fremd ist, weil sie anderen Leuten gehört, für die das Kind schwere Arbeit zu leisten hat. Erst später wirkt dieses überlieferte Naturbild, so das Weizenfeld, das sich im Wind hin und her bewegt, auf ihn (S.51) - eben wenn er nicht mehr naives "Naturkind" ist. Gleichwohl wird mit dieser Einführung des Naturthemas diesem Bereich eine besondere Bedeutung zugeschrieben, auch wenn das negative Naturerlebnis eine Abwertung nahelegen scheint.

Reproduktion der Natur als Thema der Kunst ist dann auch Gegenstand der darauf folgenden Keller-Lektüre, nachts im

Barclay Hotel in Philadelphia (S.64-66). Diese Szene steht in einer bemerkenswerten Kontiguitätsrelation zur unmittelbar vorhergehenden Episode im Musikkeller. Es handelt sich dabei um die Wiederbegegnung des Erzählers mit dem Marinesoldaten, mit dem er früher am selben Tag vor dem Bahnhof von Philadelphia gesprochen hat. Mit den jugendlichen Gästen im Keller hören der Erzähler und der betrunkene Soldat dem Lied des Sängers zu. Dieses Lied erzählt die Geschichte vom schwachsinnigen Mädchen auf dem Lande, das vom Farmer, bei dem sie arbeitet, vergewaltigt wird, und deren Kind dann als Kind des Farmers erzogen wird; bezeichnend ist die Perspektive: der Sänger ist das Kind der Schwachsinnigen, die ihm eines Tages, als er in Not war, aus reiner Menschlichkeit half. Halb Klage, halb Anklage sind die letzten Worte des Liedes: "'He, Mutter, warum hat denn die Idiotin so weiche Hände?' Und diese Idiotin war meine Mutter!"(S.63) Erst allmählich, "in langen, nachzitternden Akkorden", die offenbar die Emotionalität des Liedes fortsetzen, kommt die Musik an ihr Ende. Nun ist aber dieses Lied von Abnormitäten, Idiotie, Vergewaltigung, vom Leiden der Unschuldigen und der Brutalität der Gewalthaber bei genauem Hinsehen weder vom ländlich-bäuerlichen Milieu, aus dem der Österreicher stammt, noch vom Inhalt seiner ersten Beschreibungen - wobei es sich vermutlich um schriftstellerische Versuche handelt - weit entfernt. Diese Darstellungen führt er aber selber auf seinen "verschrobene[n] Sinn für die Umwelt" zurück (S.65); nur für das Absonderliche, Häßliche und

Groteske will er früher einen Blick gehabt haben:

Meistens waren es entsprungene Sträflinge, die stundenlang im Regen auf einem Baumstamm im Wald saßen und in den Wind hinein ihre Geschichte erzählten. Krüppel, Blinde und Schwachsinnige sah ich sofort, hätte aber nicht einmal sie näher beschreiben können. Für Ruinen interessierte ich mich mehr wie für Häuser.(ebd.)

Interessant ist dabei aber, daß diese Vorliebe für das Häßliche als böser Blick für die Umwelt bezeichnet wird (S.66) und, unter Heranziehung des Grünen Heinrich als Vorbild, sogar als schlechte Kunst und Abweichung von der Norm implizit denunziert wird (S.65), während aber doch gerade der Affekt dieser Kunst im Lied des Folksängers die tiefsten inneren Gefühle, fast so etwas wie Furcht und Mitleid, beim Marinesoldaten auszulösen vermag: "Er konnte nicht mehr reden, nicht einmal stammeln, und so versuchte er sich zu erlösen, indem er sich gebärdete, als sterbe in ihm ein vorzeitliches Ungeheuer"(S.64). - Bezeichnenderweise ist dieses Verhalten des Soldaten gleichfalls ab-norm, ja sogar jenseits der Sprache angesiedelt, dort, wo Rationalität und Kommunikation nicht anwendbar sind - ein reiner triebhafter Ausbruch, "nicht künstlich und abgeschaut wie die Bewegungen der anderen"(ebd.). In den beiden Abschnitten werden also die zwei Hauptaspekte des Naturthemas veranschaulicht: Natur als Gegenstand der Kunst, ästhetischer Ausdruck einer gesellschaftlich vermittelten und ausgerichteten Norm - das ist der Diskurs des Realismus, den beispielsweise der junge Heinrich Lee sich erst aneignen muß - und Natur als Ausdruck des von der Regelfunktion des Über-Ich

ausgeschlossenen Unterbewußten. Der Diskurs des Kurzen Briefes scheint in diesem Zusammenhang eine ambivalente Stellung zu beziehen: auf der einen Seite Ablehnung des Schrulligen und Grotesken und damit implizit Bekenntnis zur Norm, auf der anderen Seite eine unzweideutige Demonstration der Wirkung dieser Kunstrichtung, die das Groteske zum Inhalt hat und das Irrationale im Rezipienten anspricht.

Während Handke nun das Naturthema des klassischen Bildungsromans zitiert und ihm bis zu einem Punkt auch den gleichen semiotischen Wert zuerkennt, bricht er in anderer Hinsicht doch mit dieser Tradition. Wenn der Erzähler z.B. bei der Beobachtung des Kindes fast eifersüchtig feststellt, "daß Benedictine die Natur fast nicht mehr wahrnahm, sondern die künstlichen Zeichen und Gegenstände der Zivilisation schon als Natur erlebte"(S.117), dann macht er damit auf einen Sachverhalt aufmerksam, der für ihn ebenso signifikant ist, aber nicht, wie er selber meint, daß einem die bloße Natur gelegentlich langweilig werden könne, wenn man "nichts darin zu lesen entdeckte"(ebd.), ist dabei das Entscheidende, sondern daß zwischen Stadt und Land, Kultur und Natur kein wesentlicher Unterschied gemacht wird. So kann der Erzähler nach der Busfahrt von Neu-England nach New York die vielen Eindrücke der Großstadt im nachhinein als ein "sanftes Naturspiel" erleben:

Alles, was ich vorher nur ganz nah sehen konnte,
 Glasflächen, Stopschilder, Fahnenstangen,
 Leuchtschriften, rückte nun, gerade weil ich
 stundenlang nichts weiter weg hatte anschauen können,

zu einer Landschaft auseinander, in der man sah, so weit das Auge reichte. Ich bekam Lust, mich hineinzulegen und darin ein Buch zu lesen.(S.47)

Natur als Gegensatz zur Zivilisation oder Kultur gibt es hier nicht, auch dort, wo der Mensch nicht unmittelbar zu spüren ist, sind die Gegenden lediglich "Nachahmungen unberührter Natur"(S.73). Der Unterschied zwischen Stadt und Land scheint dabei gelegentlich auf den Kopf gestellt: "Wir gingen über die Weide zurück. Schwalben flogen sehr hoch darüber, wie sonst nur über großen Städten"(S.91/92); bei genauem Hinsehen sind sich diese beiden Bereiche jedoch bis zu einem erstaunlichen Grad ähnlich, ja in ihrer Semantik fast austauschbar. Dabei sind diese Beschreibungen mit dem "verschrobenen Sinn für die Umwelt", der die früheren Darstellungen des Erzählers kennzeichnete (S.65), durchaus vergleichbar, wie damals scheint er sich jetzt für Ruinen mehr als für Häuser zu interessieren.

Von New York, dem man sich im Greyhound-Bus nähert, erwähnt der Erzähler nur die überdimensionalen Reklamebilder und den Stadtteil Harlem, ein Negerviertel:

Es war Samstag, und die schwarzen Bewohner von Harlem zeigten sich neben Autowracks und Ruinen, von denen nur das Erdgeschoß noch bewohnt wurde. Sie lasen Zeitungen, einige spielten auf der Straße Baseball, die Mädchen Federball, die üblichen Aufschriften wie HAMBURGERS und PIZZA kamen einem hier fremdartig und unangebracht vor.(S.29)

Daß draußen alles trüb und verdunkelt erscheint, liegt an der Farbe der Busfenster, die die ganze Gegend verdüstert (S.28), steigt man aber endlich aus, so befindet man sich tatsächlich in einem "finsternen Busbahnhof"(S.29).

Wie eine Fahrt in die Unterwelt mutet die in ähnlich

düsteren Farben gezeichnete Bahnreise von New York nach Philadelphia an. Die Beschreibung dieser Fahrt ruft weniger den Gedanken an "Vampirfilme"(S.52) hervor als an die Beobachtungen eines Überlebenden der nuklearen Apokalypse. Ist es draußen in der offenen Landschaft fast genau so dunkel wie im unterirdischen Bahnhof und im Tunnel unter dem Hudson River, so wird damit unüberhörlich die Assoziation mit dem Untergrund auch auf die Natur übertragen, die so die Konnotation [Totenreich der Technologie] erhält, was durch die Eisenbahn- und Bahnhofssymbolik weiter erhöht wird:

Im Wagen war es hell, die Buchseiten leuchteten fast, wenn man sie umblätterte; sooft man aber hinausschaute, kamen einem die Wolken noch finsterner vor, und die Gegend darunter wurde von Blick zu Blick leerer: Müllhaufen statt der Häuser, gelber Qualm am Horizont, ohne Schlote, ein Auto ohne Reifen, das mit den Rädern nach oben im Brachland lag, kreuz und quer verwachsene Wälder, wo die im Windbruch entwurzelten Bäume verwelkt in den grünen Bäumen hingen, dazwischen Fetzen wie Fallschirmseide, ins Land verirrte Möwen auf Sandhügeln. Da die Eisenbahngesellschaft vor einiger Zeit in Konkurs gegangen war, fuhr der Zug an aufgegebenen Bahnhöfen vorbei, durch Städte, deren Häuser von der Bahn abgekehrt lagen und dadurch wie evakuiert und entvölkert erschienen. Nach zweieinhalb Stunden, als ganze verrußte Häuserreihen mit vernagelten Fenstern, auf die Rattengiftzeichen gemalt waren, näher an die Schienen rückten, wurde es auch im Abteil so dunkel, daß man die Einfahrt in den Tunnel versäumte, der den Zug in den unterirdischen Bahnhof von Philadelphia führte.(S.52/53)

Die bis auf die Schlußszene einzige genauere Beschreibung eines tatsächlichen Naturerlebnisses (S.90-92) steht dann gleichfalls im Zeichen der Isotopie [Verfall und Verwesung], die sich hier in Sememen wie "Kuhmist", "einen halb versunkenen Baumast" oder dunstige Luft äußert (S.90), wobei aber die Eisenbahn als Symbol eines fragwürdig

gewordenen Fortschritts auch bei dieser Naturerscheinung nicht fehlt:

Eine Eisenbahnlinie mußte in der Nähe vorbeiführen, denn als das Kind ein paar Blätter von den Bäumen riß, hatte es rußige Hände. Dabei waren die Blätter kaum erst ausgetrieben.(ebd.)

Die frühe Kunstübung des Erzählers enthält bei aller Vorliebe für das Abartige und Groteske auch unverkennbare romantische Züge: "Für Ruinen interessierte ich mich mehr als für Häuser. Gern war ich auf Friedhöfen und zählte jeweils die Selbstmördergräber an der Friedhofsmauer."(S.65) In seiner Arbeit zum Begriff romantisch hat Raymond Immerwahr gezeigt, wie gewisse Embleme aus der englischen Gartenkunst des 18. Jahrhunderts von Literatur und Kunst der Romantik übernommen wurden; zu den bedeutendsten dieser Embleme gehört die Ruine - mit gutem Grund:

[...] der emblematische Charakter der Ruine ist der Wiederaufbau eines vergangenen Zeitalters in der Einbildungskraft und die sehnsüchtige Erinnerung daran, begleitet von melancholischem Nachsinnen über die Hinfälligkeit menschlicher Werke und Kulturen. Das Zerbröckeln oder die Verdunkelung einzelner Teile durch Pflanzenwuchs ermöglicht der Einbildungskraft, ihr eigenes Bild der Ruine in deren ursprünglichem Zustand hervorzurufen und damit den Betrachter in den dieser Ruine eigenen Kulturbereich zu versetzen.(41)

So stark sind bei Handke indessen die Zeichen des Verfalls, daß bei ihm eher Beklemmung als nostalgische Sehnsucht hervorgerufen wird. Dennoch wäre diese Darstellung der Natur ohne das intertextuelle Grundmuster der romantischen Naturthematik unvorstellbar. Auch bei Handke ist das Verhältnis des (schauenden) Subjekts zur Umwelt die Basis des Naturthemas; während aber in der älteren Literatur -

d.i. die idealistische Literatur der Goethezeit und ihre Nachahmer - die Begegnung mit der Natur zur Findung und Verwirklichung, daher zur Befreiung des Subjekts führen soll (Entselbstigung - Verselbstung), so offenbart und bestätigt die Natur im Kurzen Brief dagegen stets die Entfremdung des Ich, ein Unterschied, der dem Erzähler durchaus bewußt ist:

"Mein ganzes Wesen verstummt und lauscht": so hatte man sich früher zu den Naturerscheinungen verhalten; ich aber spürte in diesen Augenblicken vor der Natur wieder unangenehm deutlich mich selber.(S.79)

Für das Subjekt-Objekt-Verhältnis, das sich in der Literatur der Kunstperiode stets als Verhältnis zwischen Ich und Natur zeigt, hat zumal die Romantik ein anschauliches Motiv bevorzugt: das Bild des Betrachters am Fenster, d.h. auf der Schwelle zwischen Innen- und Außenwelt. Wie oben in Kapitel 6 gezeigt wird, ist die räumliche Positionalität des Ich-Erzählers in Handkes Kurzem Brief für die Semantik des Textes von grundlegender Bedeutung, wobei aber Innen- und Außenraum bei aller scheinbaren Unterschiedlichkeit letzten Endes beide dem Paradigma [Angst und Entsetzen] zuzuordnen sind. An der rekurrenten Position des Ich-Erzählers am Fenster ist das romantische Fenstermotiv unschwer wieder zu erkennen, aber genauso deutlich ist, daß es bei Handke umfunktioniert wird, wie aus dem bereits mehrfach zitierten Bild hervorgeht:

Währenddessen wurde der Himmel vor den großen Fenstern dunkler, und die Hügel davor hellten sich wieder auf. Dann wurden auch die Hügel dunkel, und wenn man hinausschaute, sah man nur etwas von sich selber in den Scheiben.(S.80)

Die Bedeutung und Reichweite der Intertextualität ist wohl an keiner Stelle des Kurzen Briefes deutlicher zu erkennen als an dem auch in anderer Beziehung bedeutsamen letzten Abschnitt, der den Besuch von Judith und dem Ich-Erzähler bei John Ford zum Inhalt hat. Der Abschnitt ist offenbar als Summe und Zusammenfassung des gesamten Textes intendiert, denn hier wird das ganze Register von Themen, Meinungen und Anschauungen noch einmal aufgerollt, alles steht im Zeichen von Erinnerung, Widerspiegelung, Wiederholung, Anspielung oder einfach Duplizierung des schon Gesagten und Erfahrenen:

Weil wir eine Geschichte erwarteten, beugten wir uns leicht vor, und ich merkte, daß ich dabei die Bewegung wiederholte, mit der in einem seiner [John Fords] Filme jemand, ohne sich von der Stelle zu bewegen, sich mit langem Hals zu einem Sterbenden beugt, um zu sehen, ob er noch lebte.(S.195)

So wie John Ford sich selbst zitiert:

"So ist es mir selber drüben passiert, das habe ich wirklich erlebt"(S.188); Er sprach von seinen Filmen und sagte immer wieder, daß die Geschichten darin lebenswahr seien. "Nichts davon ist erfunden", sagte er. "Alles passierte wirklich!"(S.193),

so zitiert auch der Diskurs sich selbst, etwa im versteckten Märchenmotiv, das bezeichnenderweise den Wunsch des Ich-Erzählers in seiner Kindheit umkehrt. Im Gespräch mit Claire erinnert er sich an die Ängste der Kindheit:

"Noch mehr wird mir das klar, wenn ich mich erinnere, wie oft ich spielte, daß ich ein Zauberer sei. Dabei wollte ich weniger aus nichts etwas machen oder etwas in etwas anderes verwandeln als vielmehr mich selber verzaubern. Ich drehte an einem Ring, oder ich hockte mich unter eine Decke und sagte, daß ich mich wegzaubern würde."(S.78; Hervorhebung von mir)

Im letzten Abschnitt erinnert das Idol John Ford an einen

Zauberer, bei unüberhörbarer Anspielung auf das Kindheitserlebnis des Ich-Erzählers: "John Ford wischte sich im Gras die Finger ab, drehte dabei den Siegelring um, als ob er etwas herbeizaubern wollte."(S.194; Hervorhebung von mir)

Wie Zitat und Selbstzitat ineinander verschränkt sind und so die Illusion von Identität einerseits und Gleichwertigkeit andererseits hervorrufen, sei am Beispiel eines Satzes illustriert: "Man blinzelte, und schon war es ringsherum düster geworden, die Gegenstände dicht auf der Erde."(S.194) Der erste Teil dieses Satzes bezieht sich referentiell auf die rekurrente Wahrnehmung der schlagartig und ohne Übergänge einbrechenden Dunkelheit nach dem Typ: "Dann war es auf einmal Nacht geworden"(S.167). Dieses Erlebnis wird sehr häufig von Angstzuständen begleitet, wie an jenem Tag, der so schnell wie im Vampirfilm abgelaufen ist:

[...] die Wolken glänzten jetzt hell, und ich bekam Angst, daß es um so schneller Nacht werden würde. Ich war am Morgen kaum in den Zug gestiegen; war dann mit dem Soldaten ein wenig über den Platz gegangen, und schon war es später Nachmittag: lange Schatten, wenn die Sonne einmal kurz hervorkam, und auch das nur zum Zeichen, es würde gleich finster werden und alles würde dann etwas andres bedeuten.(S.57)

Die zweite Hälfte des Satzes greift auf das dem ersten Teil des Textes vorangestellte Motto aus dem Anton Reiser zurück:

Und einst, da sie an einem warmen aber trüben Morgen vors Tor hinausgingen, sagte Iffland, dies wäre gutes Wetter, davonzugehen - und das Wetter schien auch so resemäßig, der Himmel so dicht auf der Erde liegend, die Gegenstände umher so dunkel, gleichsam als sollte die Aufmerksamkeit nur auf die Straße, die man wandern wollte, hingehaftet werden.

Ob damit äußerlich eine formale Geschlossenheit des Textes angedeutet werden soll, mag dahinstehen; bedeutsamer ist, daß der Diskurs mit dem auf den eigenen Satz aufgepfropften Zitat zum einen eine Wesensverwandtschaft mit Moritz' Roman nahelegt und zum anderen auf die Deutung der Umwelt bei Moritz aufmerksam macht. Aus dem kurzen Auszug aus dem Anton Reiser geht nämlich schon hervor, wie bei Moritz die Außenwelt - hier die Witterung und der Weg - als Zeichen für innere Zustände verwendet wird. Dabei ist der äußere Gegenstand, wie August Langen in seiner Untersuchung zur Symbolik im Anton Reiser gezeigt hat, fast immer "kein vollendetes, aber ein virtuelles Symbol."(42) Neben vielen anderen Gemeinsamkeiten zwischen dem Kurzen Brief und dem Anton Reiser - zu nennen wären die existentielle Verzweiflung, die erlösende Funktion der Literatur, das Reisemotiv, die Verwurzelung im Autobiographischen - ist die Ähnlichkeit in der Symbolgestaltung für das Verständnis von Handkes Text von großer Bedeutung. Freilich dürfen die historischen Unterschiede zwischen den beiden Texten bei diesem Vergleich nicht unterschlagen werden, dennoch handelt es sich in beiden Fällen um eine Bildbeschreibung, die dem Leser die Deutung der Pictura weitgehend überläßt (vgl. dazu Kapitel 4.3 der vorliegenden Arbeit) und die unmittelbare Gegenständlichkeit der Umwelt besonders hervorhebt. Aus August Langens Darstellung von Moritz' Weg zur Symbolik wird erkennbar, wie die authentischen, stark autobiographischen Elemente wie die enge, alte Stadt und die offene, flache Landschaft, der tiefliegende und

einengende Horizont und die schwer auf der Erde lastende Wolkendecke, Reisers Melancholie und Pessimismus, die Theaterleidenschaft und das häufige Wandern, erst durch die Begegnung mit der Literatur - von Bunyan bis Sterne, von der pietistischen Erbauungsliteratur und Rousseau bis Goethe - überhaupt zu Symbolen umgestaltet werden. Eine Konsequenz dieses intertextuellen Weges ist an Reisers eigenem Naturerlebnis erkennbar: bei ihm hängen nämlich Naturgenuß und Lektüre nicht nur eng zusammen, das Erlebnis der Natur wird vielmehr erst durch ein literarisches ermöglicht, es ist also "abgeleitet und reflektiert", und nicht unmittelbar oder spontan.(43)

Der Darstellung und dem Erlebnis der Natur im Schlußabschnitt des Kurzen Briefes kommt ein hoher semiotischer Wert zu. Dabei ist weniger bedeutsam, daß mit diesem Erlebnis der Roman abgeschlossen wird, als daß sich der Abschnitt in mehrfacher Hinsicht vom restlichen Text unterscheidet. Zum ersten Mal tritt z.B. Judith auf, während der Ich-Erzähler als Handelnder und Gesprächspartner fast ganz verschwindet; dabei fällt auf, daß die ganze Stimmung, die äußere Erscheinung John Fords, seine ruhige Präsenz, seine Äußerungen, wie auch die Beschreibung der Umwelt - daß alles von einer starken Tendenz zur Harmonisierung gekennzeichnet ist. Von Angst und Entfremdung ist hier nicht mehr die Rede, die Hinweise auf Einsamkeit, Isolation und Kindheitserinnerungen sollen im Gegenteil zeigen, daß dieser Zustand nun als überwunden zu betrachten ist; dafür ist allein schon signifikant, daß

das häßliche und bedrohliche Angesicht von Technologie und Industrie, das den Amerikafahrer im Laufe der Erzählung so oft bedrückt hat, aus dieser Landschaft wegretuschiert ist. Und so wie früher die zitierte Floskel über die Natur den Österreicher von seiner Entfremdung ablenken konnte - "[...] obwohl ich mir ein Weizenfeld, das sich im Wind hin und her wälzte, später oft vorstellte, um mir auszureden, wie unbehaglich mir in der Natur immer gewesen war [...]" (S.51; Hervorhebung im Original) -, so erlebt er sie hier am Schluß leibhaftig und ohne Beklemmung; im Gegenteil, wie das Zitat im unmittelbaren Erlebnis, so ist das ich grammatikalisch im wir aufgehoben: "Das Gras um uns herum war hoch, mit hellen und dunklen Schatten lief manchmal der Wind durch." (S.194) Hinzu kommen Anspielungen, die sicherlich nicht als Zitate betrachtet werden können, aber beim kompetenten Leser doch gewisse Assoziationen hervorrufen. So erinnert die kalifornische Landschaft mit ihren Orangenbäumen und Zypressen an jenes Land, wo "im dunklen Laub die Gold-Orangen glühn", und die indianische Haushälterin John Fords ist wie Mignon ehemalige Seiltänzerin und treue Dienerin (S.191). Die Dreiergruppe, die am Schluß den Hügel hinaufgeht - zwei Männer, eine Frau - evoziert Dreierkombinationen der christlichen Kultur, etwa die Heilige Familie oder die Dreieinigkeit, darüber hinaus aber auch beliebte Zusammenstellungen aus der Welt des Märchens.

Auf diesem beziehungsreichen Grund wird nun eines der anschaulichsten Topoi der romantischen Kunst - der Mensch

auf erhöhtem Grund mit dem Blick ins weite Land - reproduziert. Dem durch die Erhöhung plastisch-dreidimensional wirkenden Weitblick entspricht die Unmittelbarkeit des mikrokosmischen Naturerlebnisses, das durch den auf dem Handrücken die Flügel zusammenfaltenden Schmetterling beispielhaft veranschaulicht wird (S.194). Mikrokosmos und Makrokosmos, Mensch und Natur werden hier in denkbar schlichter Sprache in harmonischem Einverständnis gezeigt. Diese Perspektive findet sich in fast jedem beliebigen Text der Romantik, ihre Bedeutung hat Immerwahr u.a. anhand eines Tagebucheintrags des jungen Novalis aus dem Jahr 1793 herausgearbeitet (44). Während nun bei Novalis das Subjekt ebenfalls auf das Schauen und Beschreiben reduziert ist, geht bei ihm - und in dieser Hinsicht ist er typisch für seine Zeit - der Blick von der Nähe in die Ferne, weitet er sich ins Massive und Gewaltige immer mehr aus, so daß der Beobachter bei dieser Schilderung im Grunde nur im Anfangssatz (aber interessanterweise schon in unpersönlicher Form) vorhanden ist: "Man mag sich stellen, an welches Fenster man will..., so findet man fast immer eine reizende und romantische Aussicht vor sich".(45) Dennoch ist die Semantik dieser Schilderung nur durch Rekurs auf das Ich, als Seelenlandschaft, wenn man will, genauer zu erörtern, wie Immerwahr nahelegt:

Die Komposition der Szenerie verdient, im Gedächtnis behalten zu werden: ein stilles, bebautes Gebiet im mittleren Vordergrund, schroffe Felswände und üppige, wilde Vegetation weiter auf einer Seite, der kolossale, weiße Gipfel des Brocken in der Ferne. So gesehen oder vorgestellt, läßt sich die

Naturlandschaft symbolisch auf andere Gebiete menschlichen Erlebens anwenden.(46)

Gerade darin aber liegt der Unterschied zwischen Handke und Novalis. Fehlt im modernen Text jegliche metaphysische Dimension, so muß der Blick wie von selbst auf das Nahe und Naheliegende haften bleiben - wodurch aber erst ersichtlich wird, wie sehr das intertextuelle Zitat eben nur Zitat ist. Damit stellt sich die Frage nach der Funktion der Intertextualität.

Im Gegensatz zum wiederholt geäußerten Wunsch des Erzählers nach Veränderung werden im letzten Abschnitt Wiederholung, Kontinuität und der Wunsch nach Unveränderlichkeit von John Ford mehrfach betont oder gar mit einer Geschichte illustriert:

"Im Dorf meiner Eltern in Irland gibt es einen Krämerladen", erzählte John Ford, "wo ich als Kind, wenn ich etwas einkaufte, als Wechselgeld immer Bonbons herausbekam, die schon in einem Eimer bereitstanden. Vor einigen Wochen war ich noch einmal dort, zum ersten Mal seit über fünfzig Jahren, und wollte mir in dem Laden Zigarren kaufen. Und was passierte? Man griff in einen Eimer unter der Kasse und gab mir auf meinen Geldschein Bonbons heraus!"(S.187)

Die Wiederholung ist eine elementare Struktur des Mythos, die eine dem Rhythmus der Natur - Wiederholung der Jahreszeiten, Auf- und Untergang der Sonne, die Bewegung des Meeres zwischen Flut und Ebbe... - angeblich nachgebildete ewige Wiederkehr suggeriert, nach der sich auch John Ford, beim Anblick der letzten Sonnenstrahlen auf den Orangenbäumen, so stark sehnt:

"Ihr würdet es ein mittelalterliches Gefühl nennen, einen Zustand, in dem alles noch Natur ist." "Aber die Orangenbäume sind doch angepflanzt und nicht Natur", sagte Judith. "Wenn die Sonne durchscheint

und darin spielt, vergesse ich das", sagte John Ford. "Und ich vergesse auch mich selber und meine Anwesenheit. Ich möchte dann, daß nichts mehr sich ändert, daß sich die Blätter immer weiter bewegen, daß die Orangen nicht gepflückt werden, daß überhaupt alles bleibt, wie es ist."(S.190)

Wie die Ruinen in der romantischen Kunst soll auch die Wiederholung des Bekannten das schon Gesehene noch einmal heraufbeschwören und das "Gefühl der Ewigkeit" hervorrufen, bei dem man vergißt, daß es eine Geschichte gibt.(ebd.) Darin ist ohne Zweifel eine Funktion der Intertextualität im Kurzen Brief zu sehen, was allein schon durch die besonders hohe und insistierende Frequenz dieses Phänomens im Schlußabschnitt bestätigt wird. Das ist aber letzten Endes nichts anderes als Affirmation, und beschränkt sich die Intertextualität auf diesen Aspekt, so trägt sie durchaus reaktionären Charakter.

Aber auf bloße Reduplizierung des Vergangenen kommt es dem Diskurs nicht an, wie aus den Bemerkungen des Erzählers Claire gegenüber erhellt:

"Ich weiß, daß man nicht mehr so nach und nach leben kann wie der Grüne Heinrich", antwortete ich. "Wenn ich von ihm lese, dann ergeht es mir geradeso wie ihm selber, als er einmal, 'unter stillen Waldsäumen liegend, innig das schäferliche Vergnügen eines vergangenen Jahrhunderts' empfand; so empfinde auch ich bei seiner Geschichte das Vergnügen an den Vorstellungen einer anderen Zeit, in der man noch glaubte, daß aus einem nach und nach ein anderer werden müsse und daß jedem einzelnen die Welt offenstehe. Im übrigen kommt es mir seit ein paar Tagen vor, daß mir die Welt wirklich offensteht und daß ich mit jedem Blick etwas Neues erlebe."(S.142)

Mit ihrer Erwiderung auf das letztgenannte Gefühl - "Bis dir das Geld ausgeht" - macht Claire darauf aufmerksam, daß die Möglichkeit der freien Entfaltung der Persönlichkeit nur denen offensteht, die mit genügend finanziellen Mitteln

ausgestattet sind.(47) Das intertextuelle Erlebnis des Ich-Erzählers, der sich dabei auf ein intertextuelles Erlebnis des Grünen Heinrich beruft, ist daher eher als Paradox aufzufassen: die Wiederholung dessen, von dem man von vornherein weiß, daß es nicht wiederholt werden kann. Handelt es sich bei diesem Vorgang tatsächlich um einen Dialog, so kann der Sinn weder in der Wiederholung an sich noch in ihrem Inhalt liegen, sondern muß, da das Neue jeder Mitteilung ohnehin kaum im Inhaltlichen zu suchen ist, in der besonderen Organisation ihrer Strukturelemente gesucht werden. Eben darin liegt die Bedeutung der Geschichten von John Ford, der hier repräsentativ zu verstehen ist:

John Ford wiederholte vieles, was ich schon auf der Reise von Claire und andern über Amerika gehört hatte; seine Meinungen waren nicht neu, aber er erzählte die Geschichten dazu und zeigte, wie es zu diesen Meinungen gekommen war.(S.187)

Seine "unlogische" und anti-diskursive Erzählweise macht seinen repräsentativen Stellenwert recht klar: "Oft, wenn er nach etwas Allgemeinem gefragt wurde, machte er Gedankensprünge und erzählte von Einzelheiten, vor allem von einzelnen Menschen"(ebd.). Es ist daher von außerordentlicher Bedeutung, daß die so stark auf dem schon Gelesenen beruhende Szene am Schluß und damit der Gesamttext in das Erzählen einer Geschichte (bezeichnenderweise der Geschichte von Judith und dem Ich-Erzähler) mündet - und mit der Betonung ihrer Wahrhaftigkeit abgeschlossen wird. So gesehen hat die Intertextualität eine andere Funktion, die dem Begriff der Verfremdung sehr nahe kommt: das Bekannte mit neuen Augen

sehen. Erreicht wird dies aber durch das Erzählen, dem so ein eigener semiotischer Status zukommt.

7.3 Performatives Erzählen

Der Klappentext der Taschenbuchausgabe des Kurzen Briefes zitiert zwei aus der Feuilletonkritik herausgegriffene Meinungen, die versuchen, den Text konsumgerecht in dem Leser bekannte oder verständliche Kategorien einzuordnen, und somit als erste Lese- oder Interpretationshilfe aufgefaßt werden dürfen. So nennt dort Hellmuth Karasek den Kurzen Brief einen "Künstlerroman", der "Autobiographie zur Fiktion und Fiktion zur Autobiographie verwandelt", während Der Bund, Bern mit einem pathetisch tönenden Satz behauptet: "Handke, der Formzertrümmerer, der Pionier mit Nachfolge, hat eine nach großen Vorbildern geschaffene großartige Liebesgeschichte geschrieben." Aus anderen Rezensionen ließen sich weitere Klassifizierungen hinzufügen: Kriminalroman, Abenteuergeschichte, Entwicklungsroman, Bildungsroman... Dabei erscheint auf demselben Klappentext ein Hinweis (vermutlich von Karasek), der von der Kritik bisher nicht zur Kenntnis genommen worden ist: "Dies ist ein Roman, der sich selber zum Thema hat, der seine Erfahrungen macht, indem er sie schreibt, und der die Objektivierung sucht, um sie schreiben zu können"(Hervorhebung von mir). Tatsächlich hat die Rede in diesem Text das Erzählen selbst zum Thema,

so daß sie auf diskursiver Ebene das vollführt, was das performative Verb im Satzzusammenhang leistet, als Verb

das den Satz gleichzeitig als ausgeführte Handlung kennzeichnet, das den illokutiven Akt benennt [...], z.B. verurteile, sage, befehle, verspreche. Ein p.V., "indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action"(Austin 1961, S.6) (48).

Der Akt, den die Erzählung vollführt, indem sie erzählt, wäre also nichts anderes als das Erzählen selber. Diese Tendenz erkannte Roland Barthes 1966 bereits als eine Richtung moderner narrativer Texte:

What is called the psychological novel usually shows a mixture of the two systems, successively mobilizing the signs of non-person and those of person; "psychology", that is, paradoxically, cannot accommodate itself to a pure system, for by bringing the whole narrative down to the sole instance of the discourse - or, if one prefers, to the locutionary act - it is the very content of the person which is threatened: the psychological person (of referential order) bears no relation to the linguistic person, the latter never defined by status of mind, intentions or traits of character but only by its (coded) place in discourse. It is this formal person that writers today are attempting to speak and such an attempt represents an important subversion (the public moreover has the impression that "novels" are no longer being written) for it aims to transpose narrative from the purely constative plane, which it has occupied until now, to the performative plane, whereby the meaning of an utterance is the very act by which it is uttered: today, writing is not "telling" but saying that one is telling and assigning all the referent ("what one says") to this act of locution; which is why part of contemporary literature is no longer descriptive, but transitive, striving to accomplish so pure a present in its language that the whole of the discourse is identified with the act of its delivery, the whole logos being brought down - or extended - to a lexis.(49)

Vor diesem Hintergrund muß die Intertextualität zusätzlich bewertet werden, denn bei genauem Hinsehen gehört sie mit zum poetologischen Programm dieses Romans, ja sie ist die eigentliche Voraussetzung für die

"Nachricht" des Textes. Denn die Funktion der intertextuellen Referenz liegt weniger darin, das schon Gesehene und Gehörte herbeizuzitieren und dadurch zu bestätigen, als in der Sichtbarmachung des Erzählaktes durch den ständigen Hinweis auf das schon Erzählte, somit auf das Erzählen selbst. Die Zitate funktionieren alle wie Spiegel, die den Motor des Diskurses aus unzähligen Winkeln stets reflektieren. In einem anderen Text von Handke, Die Stunde der wahren Empfindung, wird derselbe Vorgang im Bericht des Pressereferenten Gregor Keuschnig über Filme zum Thema Österreich veranschaulicht; dabei gleichen sich der Schreibvorgang Keuschnigs und der Prozeß, den er zu beschreiben versucht, so stark, daß er den Bericht beim Bewußtwerden dieser Tatsache abbrechen muß:

[..] AUSWENDIG gelernte Umarmungen; AUSWENDIG gelernt, wie zwei sich in die Augen schauten; AUSWENDIG gewußt, wie man die Lippen aufeinanderpreßte -, und daß die Filme selber... (was wollte er eigentlich?), daß also dadurch, daß die Personen dieser Filme... (auch er konnte also auswendig Sätze bilden?) ...nicht wirklich lebten (was hieß das?), sondern... nur AUSWENDIG gelernt hatten, WIE MAN LEBEN VORTÄUSCHTE..., weil sich, wie gesagt, schrieb Keuschnig, an einem Land, dessen Besonderheit es zu sein hat, daß es nur aus kahlem Dekor besteht nichts mehr erleben läßt..., daß daher die Filme Österreich als ein Land zeigten, in welchem nur noch FORTSETZUNGSGESCHICHTEN erzählt werden könnten, und zwar, als ob diese das eigene Leben wären! (aber in welchem Land oder in welchem System erzählte man sich nicht bloße Fortsetzungsgeschichten als eigene Erlebnisse?) -, und daß also die Filme... (50).

Der Text wird konsequenterweise selbst zu einer Art Fortsetzungsgeschichte, indem die Hauptfigur, mit dem Gefühl, daß sie sich gerade verändere, in freudiger Hoffnung auf die "einmalige, noch nie erzählte

Begebenheit", Gegenstände als "etwas schon Gesehenes"(51) erlebt, während die Leute ihm "wie schon vor längerer Zeit Gefilmte" entgegenkommen: "in Wirklichkeit gab es sie nicht mehr - was er sah, war nur der letzte Film mit ihnen"(52), und schließlich "erlebte er sich plötzlich als der Held einer unbekannt²en Geschichte"(53). So wird das Leben am Ende der Stunde der wahren Empfindung scheinbar in die Fiktion aufgelöst, alles wird zu einer verfilmten oder erzählten Geschichte, wobei der Text aber im Grunde etwas anderes aussagt, nämlich daß das Leben von vornherein nur eine "Geschichte" ist, für die es eine begrenzte Anzahl überlieferter diskursiver Variationsmöglichkeiten gibt, die deshalb stets neu herangezogen werden müssen. Wenn also Manfred Durzak Peter Handke im Gespräch fast triumphierend nachweisen will, daß sich im Kurzen Brief "möglicherweise unter der Hand ein literarisches Klischee eingestellt hat" - gemeint ist die "andere Zeit", die auch bei anderen (österreichischen) Schriftstellern, namentlich bei Musil anzutreffen ist -, dann kann der Autor sich auf genau diesen Umstand berufen: "Sie sagen, daß das ein literarisches Klischee sei. Das ist aber meine Existenz."(54)

Es ist also von höchster Bedeutung, daß auch der Kurze Brief mit dem Geschichtenerzählen beendet wird; nicht von ungefähr kommt die Aufforderung: "Erzählt nun eure Geschichte!" von John Ford (S.195), und diese "unsere" Geschichte, die ja den Inhalt des Kurzen Briefes wenigstens mitbestimmt, wird daher nicht zufällig der Wirklichkeit

zugerechnet. Denn die Innenwelt ist für Handke, wie wir gesehen haben, nichts anderes als die Außenwelt, so daß man, könnte man sein Bewußtsein wie die Welt betreten, dort nur wieder die Klischees der sprachlichen und literarischen Überlieferung erleben müßte. Auch im Kurzen Brief sind die Erlebnisse in diesem Sinn "literarisiert": dazu gehört nicht nur die Fülle von Erzählmodellen und literarischen Vorlagen, die die Kritik mittlerweile herausgearbeitet hat - zu erwähnen wären Raymond Chandler, Ferdinand Kürnberger (Der Amerikamüde), Charles Sealsfield (Die Prärie am Jacinto), Friedrich Gerstäcker, Kafka, Hofmannsthal, Broch, Stifter... -, sondern vor allem die "indirekte" Erlebnisweise, durch die die Rezeption eines Textes - Der große Gatsby, Der grüne Heinrich, die Filme John Fords, usw. - einen weit größeren Stellenwert besitzt als etwa das Erlebnis der unmittelbaren Wirklichkeit:

Man darf ja nicht denken: Amerika ist so. Sicher ist Amerika nicht so. Man macht immer den Fehler, das auf das Nixon-Amerika zu beziehen. Für mich ist es halt ein Bewußtseins-Land gewesen, wo ich mir vorstelle, leben zu können. [...] Ich könnte auch nicht das, was ist, nochmals beschreiben. Für mich hat das nichts mit Literatur zu tun.(55)

Signifikant ist in diesem Zusammenhang der Tätigkeitsbereich der Figuren im Kurzen Brief: der Erzähler ist Schriftsteller, Judith Schauspielerin, der Dramaturg inszeniert Theaterstücke, John Ford macht Filme, das Liebespaar malt Plakate und Landschaften, Claire ist Lehrerin - alle haben also mit der Wiedergabe und Repräsentation der Wirklichkeit zu tun; die Ausnahme bildet vielleicht Claire, deren Beruf aber auch mehr mit einer

sekundären, d.h. reproduzierten Wirklichkeit zusammenhängt. Und das Kind Benedictine befindet sich in eben jenem Prozeß der Erwerbung der sprachlichen und diskursiven Wiedergabe der Welt, in der es lebt. Wenn es so etwas wie einen "Schlüssel" zu Peter Handkes Werk gibt, der zugleich seinen Arbeitsvorgang wie seinen poetologischen Standort sichtbar macht, dann ist er fraglos in der Verarbeitung von Bestehendem, im Erzählen des schon einmal Erzählten zu finden, einem eminent literarischen Vorgang (56), dem es weniger auf die Inhalte, noch, bei genauem Hinsehen, auf das dargestellte Weltbild ankommt als vielmehr auf den Akt des Erzählens selbst. Dieses Verfahren liegt schon dem ersten Roman Die Hornissen zugrunde und wird in fast jeder Geschichte von Peter Handke angewandt. In seinem Nachwort zu der Chronik der laufenden Ereignisse faßt der Autor dieses Ineinander von erzählter und erlebter Welt, die nur wieder eine erzählte Erfahrung ist, zusammen:

Eine fast schon vergessene, kaum mehr erhoffte Erinnerung an eine alte Geschichte fügte sich neu zu einer Kinoerzählung von zwei Männern, die vom Lande in die Stadt kamen, um etwas zu erleben; und je weniger sie dort erlebten und je mehr sie sich dagegen wehrten, immer weniger zu erleben, desto mehr verwandelte sich auch ihr Kinofilm in einen Fernsehfilm, den ihnen andere Leute vorführten.(57)

So bestätigt also die Intertextualität nur noch einmal Peter Handkes Grunderfahrung: daß es so etwas wie spontane Erlebnisse nicht geben kann, da alle Erfahrung vorgeformt und überliefert ist, so hoffnungsbestimmt das poetische Denken auch sein mag:

Wie wird man ein poetischer Mensch? Auf alle Fragen, auch auf diese, gibt es die schöne, zutreffende Antwort: Das ist eine lange Geschichte. Wenn ich

jemandem Mitgefühl, soziale Aufmerksamkeit, Freundlichkeit und Geduld beibringen will, befremde ich ihn nicht mit der abendländischen Logik, sondern versuche ihm zu erzählen, wie es mir selber einmal ähnlich erging, das heißt, ich versuche, mich zu erinnern.(58)

8. Zusammenfassung: Das Ich als Text

Die Katastrophe ist da, dachte er. Es ist heraus, wer ich wirklich bin.
(Peter Handke, Die Stunde der wahren Empfindung)

Die vorliegende Arbeit ging von der Absicht aus, einen Vorgang zu finden, mit dem sich die Struktur eines zeitgenössischen narrativen Textes adäquat beschreiben ließe. Als methodische Grundlage bot sich dafür das von Roland Barthes besonders in seinem S/Z herausgearbeitete Beschreibungsmodell eines erzählenden Textes der älteren Literatur - des "klassischen Realismus" - an. Daß sich im Laufe der Untersuchung Widerstände, Unregelmäßigkeiten und Dissonanzen ergaben, lag nur zum Teil am spezifischen Text, Peter Handkes Der kurze Brief zum langen Abschied, denn in dem Maße, wie sich die Literatur der Moderne von den zugrundeliegenden Kategorien des klassischen Realismus abgewendet hat, kann sie auch nicht mit der dem klassischen Realismus entsprechenden wissenschaftlichen Methode genau erfaßt werden. Die Widerstände erwiesen sich größtenteils als erzählstrategisch bewußt eingesetzte Verfremdungen, die sich zumal von der äußeren Struktur her kontrastiv gegen den hergebrachten realistischen Erzähltext abheben und beschreiben ließen. Es stellte sich somit die Frage nach der Richtung und dem semiotischen Wert, dem "Sinn" der Verfremdungstechnik: alles deutete auf das inhaltlich schon problematisierte Ich-Gefühl, auf die in Frage gestellte Beschaffenheit des Selbst, das den Grund und den Kern des Textes und des Erzählmodus bildet, ähnlich wie in der

Physik jahrtausendlang das Atom als unteilbarer Kern der Materie verstanden wurde. Aber gerade die ambivalente Einstellung gegenüber dem Kern im Zeitalter der Atomspaltung - um im Bild zu bleiben - determiniert bei genauem Hinsehen die scheinbare Ungereimtheit und Doppelbödigkeit, ja die immanenten Widersprüche in Handkes Roman.

Das in diesem Text so intensiv empfundene Ich-Bewußtsein, die monomanische Beschäftigung mit dem Selbst rührt von der Verunsicherung der Identität her, von dem Wissen, daß das selbstgenügsame, monadische Ich nicht mehr als fester Orientierungspunkt im Prozeß der Aneignung der Objektwelt durch das Subjekt funktionieren kann. Denn die Vorstellung des in sich beruhenden In-Dividuums, die so lange als unangefochtenes Axiom des bürgerlichen Selbstverständnisses absolute Gültigkeit beanspruchen konnte, ist in der Spätphase bürgerlicher Kultur als schlechter Überrest des 19. Jahrhunderts nur noch für die abgestandene Sprache von Werbung, Politik und Unterhaltungsliteratur gut. "Ich", läßt Handke den Unternehmer Quitt in seinem bald nach dem Kurzen Brief entstandenen Stück Die Unvernünftigen sterben aus sagen, "Ich bin eigentlich nur noch meine Phantomgestalt"(1), etwas "so Seltenes und Lächerliches wie ein lebender Maulwurf"(2). Das erklärt denn auch die Bezogenheit des Kurzen Briefes auf den Diskurs des Realismus, in der der tiefere Sinn der Intertextualität begründet ist: als poetologischer Dialog ist diese die diskursive Konsequenz

des problematischen Ich-Gefühls, da der Realismus die angemessene literarische Darstellungsweise des bürgerlichen Individualismus ist. So erklärt sich die charakteristische Ambivalenz des Textes, die zugleich auf Verfremdung und Beibehaltung der Strukturen des klassischen Realismus hinausläuft. Genau diese Ambivalenz hat Christian Enzensberger in einem scharfsinnigen Aufsatz seinerzeit schon am frühen Handke festgestellt und auf ihre gesellschaftlichen, d.h. ökonomischen Wurzeln zurückgeführt und u.a. festgestellt:

Kann nämlich die neuere Person sich bekanntlich nur als bürgerliche Individualität entfalten, d.h. auf Kosten der andern, aber bietet diese Individualität eben doch das einzige genauere Beispiel für ihre Entfaltung. Hat nämlich die neuere Literatur bekanntlich nur bürgerlich stattgefunden und ist daher diese Entfaltung wie diese Beschädigung das einzige genauer beschriebene Beispiel von ökonomischer Einwirkung auf die Person.(3)

Schon aus diesem Grund ist der methodische Vorgang der vorliegenden Arbeit - das kontrastive Heranziehen des realistischen Diskurses als Vergleichsbasis für den modernen Text - als textadäquates Verfahren legitimiert.

Im Zusammenhang mit der problematisierten Ich-Identität hat sich als dominant-rekurrente Isotopieebene die Opposition [spontan] vs [überliefert] herausgestellt. Das ist der semantische Niederschlag des zugrundeliegenden Widerspruchs: auf der einen Seite das Verlangen nach freiem Spielraum für die freie Entfaltung der Persönlichkeit, auf der anderen Seite das verzweifelte Wissen um die Gebundenheit und das Ausgeliefertsein des einzelnen an die "verwaltete Welt" (Adorno), die die Vorstellung einer

heilen Persönlichkeit Lügen straft. Die Analogien zur Sprache liegen auf der Hand: ist doch auch sie - oder besser: sie an erster Stelle - Instrument der Sozialisation, vermittelnde Instanz, aber gleichzeitig selber vermittelt, ihre Strukturen, die es zu erwerben gilt, scheinbar unabänderlich vorgegeben. Durch diesen Prozeß kommt "Person" und "Identität" zustande, eine Größe, die nicht nur sprachlich determiniert ist, sondern sich anhand der Sprache und ihrer Strukturen sinnfällig beschreiben läßt. Dieser Beschreibungsvorgang erfaßt jedoch sowohl Person wie auch Sprache als Erscheinungen des Überbaus, dessen wichtigste Bestandteile sie ja auch tatsächlich sind, so daß diese Anschauungsweise eine immanente Stimmigkeit und daher auch eine starke Überzeugungskraft besitzt. Es ist nämlich so,

daß die Person seit einiger Zeit sich sprachlich definiert offenbar aus Mangelgründen, nämlich weil ihr alle anderen Definitionsmöglichkeiten aus Gemeinschaft und Werktaetigkeit ökonomisch weggenommen sind. [...] Kann sich die Person danach nur noch sprachlich schriftlich äußern mittels einer Leeridentität, die sich widerstandslos im Sprachphantom abbildet und umgekehrt.(4)

Das Spannungsverhältnis in der semantischen Opposition [spontan] vs [überliefert] realisiert sich im Kurzen Brief auf narrativer Ebene in der Spaltung von Person und Figur, einerseits erkennbar in der rekurrenten Sehnsucht nach dem goldenen Zeitalter des heilen Ich (die "ANDERE ZEIT"), in der besonders am Schluß stark hervortretenden Harmonisierungstendenz oder in der zustimmenden Aufnahme von Entwicklungsgeschichten aus früherer Zeit, und andererseits in der diskursiven Auflösung des Ich als

Figur, ihrer Auffächerung in die Äquivalenzen des Paradigmas, als Flucht- und Konzentrationspunkt des konfigurativen Ensembles - im Ich als Text.

Je mehr jedoch der Diskurs die Person festzuhalten sucht, desto deutlicher wird die Erkenntnis, daß sie - ideologisches - Konstrukt ist, desto schärfer tritt ihre Fiktionalität hervor. So stellt sich das zentrale Ich (des Erzählers), das sich durch die Gestalten und Geschichten anderer zu legitimieren versucht, als paradigmatisches Zentrum und Inbegriff der Intertextualität heraus: sie erhält ihre Bedeutung erst in der Pluralität des Ich. Da das Ich offen, d.h. aus einer Vielfalt von Kodes zusammengesetzt ist, kann der Text dem Leser - so sehr der harmonisierende Schlußabschnitt das Gegenteil nahelegen scheint - keine geschlossene Welt darbieten, so daß der Leser in die Konstituierung des Textes mit einbezogen wird. Dieser mitschreibende Lesevorgang kann nur unter der Voraussetzung des lesenden Ich als eines gleichfalls zusammengesetzten Textes vollzogen werden, wodurch das thematische Anliegen des Textes bekräftigt wird. Diese dialogische Komponente des Textes - eine textkonstitutive Analogie zur dialogischen Intertextualität - steht im Widerstreit mit dem monologischen Prozeß der Personendarstellung im klassischen Realismus, an den der Diskurs des Kurzen Briefes sich immer wieder anzunähern versucht.

Anmerkungen1. Einleitung

1. Christian Enzensberger, "Die Sache mit der Literatur, die Sache mit der Person", in Kursbuch 20 (1970), S.17.
2. Beispielhaft ist dafür: Tzvetan Todorov, "Die Grammatik der Erzählung", in Strukturalismus als interpretatives Verfahren, hg. von Helga Gallas, collection alternative Bd. 2 (Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1972), S.57-104.
3. Michel Foucault, Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France, 2.Dezember 1970. Übers. von Walter Seitter. Anthropologie (Frankfurt/M, Berlin, Wien: Ullstein, 1977.)
4. Ebd., S.18.
5. Ebd.
6. Roland Barthes, S/Z. Aus dem Französischen von Jürgen Hoch (Frankfurt/M: Suhrkamp 1976).
7. Da Nomenklatur und Schreibweise der textlinguistischen termini technici im Deutschen nicht immer einheitlich ist (vgl. z.B. Code vs Kode), richte ich mich diesbezüglich nach Theodor Lewandowski, Linguistisches Wörterbuch 1-3, UTB 200, 201 und 300 (Heidelberg: Quelle + Meyer, 2.Aufl. 1976).
8. Roland Barthes [Anm.5], S.8.
9. Zitiert wird nach der Ausgabe Peter Handke, Der kurze Brief zum langen Abschied, st 172 (Frankfurt/M: Suhrkamp, 2.Aufl. 1974). Künftig abgekürzt als Der kurze Brief. Die im Text der vorliegenden Arbeit in Klammern angegebenen und nicht näher gekennzeichneten Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe.
10. Aus diesem Grund werden Texte aus dem Frühwerk in die vorliegende Arbeit mit einbezogen, da sie mit dem Kurzen Brief eine einheitliche Entwicklungsphase bilden.
11. Michel Foucault [Anm.3]. Der Begriff des Diskurses bildet die Grundlage von etlichen Abhandlungen

Foucaults, z.B. über den Wahnsinn, das juristische Strafverfahren oder die Sexualität; diese Arbeiten sind für die vorliegende Untersuchung nicht herangezogen worden.

12. Als Beispiel für diese Unterscheidung sei hier nur genannt: Tzvetan Todorov, "Die Kategorien der literarischen Erzählung", in Strukturalismus in der Literaturwissenschaft, hg. von Heinz Blumensath, Neue Wissenschaftliche Bibliothek (Köln: Kiepenheuer + Witsch 1972), S.263-294, bes. S.278-289.
13. Roland Barthes, The Pleasure of the Text. Transl. by Richard Miller with a Note on the Text by Richard Howard (New York: Hill and Wang 1975), S.36.

2. "Der kurze Brief" und die Handke-Kritik

1. Rolf Michaelis, "Ohrfeigen für das Lieblingskind. Peter Handke und seine Kritiker. Eine Beispielsammlung", Text + Kritik 24/24a (4.Aufl. 1978), S.116.
2. Einen Überblick über diese Zusammenhänge bietet Peter Laemmle, "Von der Außenwelt zur Innenwelt. Das Ende der deutschen Nachkriegsliteratur: Peter Handke und die Folgen", in Positionen im deutschen Roman der sechziger Jahre, hg. von Heinz Ludwig Arnold und Theo Buck (München: edition text + kritik 1974), S.147-170. Siehe auch Bernd Hüppauf, "Peter Handkes Stellung im Kulturwandel der sechziger Jahre", in Handke. Ansätze - Analysen - Anmerkungen, hg. von Manfred Jurgensen, Queensland Studies in Germanic Language and Literature VII (Bern und München: Francke 1979), S.9-43.
3. Rolf Michaelis [Anm.1], S.117.
4. Beispielhaft für unzählige Beiträge dieser Art ist: Uwe Timm, "Peter Handke oder sicher in die 70er Jahre", Kürbiskern 4 (1970), S.611-621.
5. Zu erwähnen wären Uwe Timm [Anm.4] und Helmut Heißenbüttel, "Peter Handke", Text + Kritik 24/24a (2. Aufl. 1971), S.1-7.

6. Manfred Durzak, "Für mich ist Literatur auch eine Lebenshaltung. Gespräch mit Peter Handke", in M.D., Gespräche über den Roman mit Joseph Breitbach u.a. Formbestimmungen und Analysen, st 318 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1976), S. 327.
7. Rolf Michaelis [Anm. I], S.117.
8. Martin Walser, "Über die Neueste Stimmung im Westen", Kursbuch 20 (1970), S.19-41.
9. Ebd., S.31.
10. Ebd., S.35.
11. Hans Mayer, "Kaspar, der Fremde und der Zufall. Literarische Aspekte der Entfremdung", Text + Kritik 24/24a (2.Aufl. 1971), S.43.
12. Kurt Batt, "Leben im Zitat. Notizen zu Peter Handke", Sinn und Form 26 (1974), S.603-623.
13. Ebd., S.608.
14. Ebd., S.623.
15. Reinhard Baumgart, "Vorwärts, zurück in die Zukunft", in Über Peter Handke, hg. von Michael Scharang, es 518 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1972), S.91. Siehe auch die unbeholfene Rezension von Rudolf Hartung, "Peter Handke, Der kurze Brief zum langen Abschied", Neue Rundschau 83 (1972), S.336-342. Die äußere "Geschichte" dient Hoffer dann zum Anlaß für eine kommentierte Paraphrase des Textes, die nichts Wesentliches beiträgt: Klaus Hoffer, "'Allgemeine Betrachtungen' (zu Handkes Kurzem Brief)", in Über Peter Handke, S.212/222. Vgl. aber Thuswaldners Folgerung, daß "der redundante Teil [im Kurzen Brief] beträchtlich ist, daß das Buch in vielem an vorangegangene Arbeiten Handkes anschließt": Werner Thuswaldner, Sprach- und Gattungsexperiment bei Peter Handke. Praxis und Theorie (Salzburg: Alfred Winter 1976), S.46.
16. Vgl. Joachim Müller, "Auf der Suche nach der wahren Existenz - Peter Handke und seine Erzählungen", Universitas 33 (1978) H 7, S.683-692; Bruno Hillebrand, "Auf der Suche nach der verlorenen Identität. Peter Handke - Der kurze Brief zum langen Abschied", in Der

deutsche Roman im 20. Jahrhundert. Analysen und Materialien zur Theorie und Soziologie des Romans Bd.2, hg. von Manfred Brauneck (Bamberg: C.C. Buchner 1976), S.97-117; auch Vom Hofe/Pfaff: "Auflösung und Wiedergewinnung einer Lebensform bleibt Handkes vorzügliches Thema [...]": Gerhard vom Hofe/Peter Pfaff, "Peter Handkes weltliche Heilsgeschichte", in G.v.H./P.P., Das Elend des Polyphem. Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß (Königstein/Ts: Athenäum 1980), S.73. Von einer ähnlichen Perspektive geht auch Mixner an den Text heran; Mixner geht zwar intensiver auf den Text selbst ein, ist aber in seiner Einstellung zu Handke zu apologetisch, so daß er über die Identitätsproblematik nicht wesentlich hinauskommt: Manfred Mixner, Peter Hande, Athenäum Taschenbücher Literaturwissenschaft 2131 (Kronberg: Athenäum 1977).

17. Joachim Müller [Anm.16], S.685.

18. Michael Schneider, "Das Innenleben des 'Grünen Handke'", in Über Peter Handke, S.97. Vgl. demgegenüber das Urteil Elms: "Ähnliche Motive der Entfremdung, Äußerungen der Angst, wie wir sie von Rilke, Kafka oder Broch kennen, sind bei Handke nicht allgemein-existentielle Erlebnisse, sondern subjektiv-soziale Erfahrungen": Theo Elm, "Die Fiktion eines Entwicklungsromans. Zur Erzählstrategie in Peter Handkes Roman Der kurze Brief zum langen Abschied", Poetica 6 (1974), S.366.

19. Zu verweisen wäre auf die ontologisch-existentialistische Ausrichtung bei Vom Hofe/Pfaff [Anm.15], die narrative bei Elm [Anm.17], die ideologiekritische bei Manfred Durzak, "Epische Existenzprotokolle. Die Prosaarbeiten von Peter Handke", in M.D. [Anm.5], S.344-367.

20. Rainer Nägele, "Die vermittelte Welt. Reflexionen zum Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit in Peter Handkes Roman Der kurze Brief zum langen Abschied", Jb. der dt. Schillerges. 19 (1975), S.389-418. Ähnlich, aber in sehr

bündiger Form, auch in Rainer Nägele/Renate Voris, Peter Handke, Autorenbücher 8 (München:Beck; edition text + kritik 1978), S.51-55. Weniger überzeugend ist dagegen Karlheinz Rossbacher, "Detail und Geschichte. Wandlungen des Erzählens bei Peter Handke, am Vergleich von Die Angst des Tormanns beim Elfmeter und Der kurze Brief zum langen Abschied", Sprachkunst 6 (1975), S.87-103. Vom schwierigen Wirklichkeitsverhältnis des verstörten Ich-Erzählers geht in seiner klugen Darstellung auch Heintz aus, der im Schluß des Romans, verkörpert in der Gestalt John Fords, eine "Synthese von individueller Bewährung und Bewahrung sowie handelndem Innesein in einem größeren und vorrangigen Ganzen" erkennt: Günter Heintz, Peter Handke, Analysen zur deutschen Sprache und Literatur (München:Oldenbourg 1974), S.111-130; hier S.129.

21. Geradezu peinlich ist in dieser Hinsicht Henning Falkenstein, Peter Handke, Köpfe des XX.Jahrhunderts 75 (Berlin:Colloquium, 2.Aufl. 1979), S.39-43.
22. Folgende Worte Hans Christoph Buchs scheinen auf einen Teil der Handke-Kritik gemünzt zu sein: "Der vorherrschende Gestus in der linksopportunistischen Kritik ist der des 'Enthüllens' und 'Entlarvens': beschäftigt sich ein Autor mit dem Innenleben seiner Figuren (oder, was noch schlimmer ist, mit seiner eigenen Psyche), wirft man ihm 'Innerlichkeit' vor; schidert er die Natur, ist das ein Zeichen von 'Eskapismus' [...]": Hans Christoph Buch, "Rot, röter, am rötesten - Gegen den Vulgärmarxismus in der Literaturkritik", in Literaturmagazin 1. Für eine neue Literatur - gegen den spätbürgerlichen Literaturbetrieb, hg. von H.C.B., das neue buch 38 (Reinbek:Rowohlt 1973), S.24-42; hier S.25.
23. Rosmarie Zeller, "Die Infragestellung der Geschichte und der neue Realismus in Handkes Erzählungen", Sprachkunst 9 (1978), S.115-14+.
24. In seiner Rezension des Kurzen Briefes erkennt schon Aurel Schmidt, daß man nicht vom Inhalt her allein an

Handke herankommt; seine eigene Konzeption einer "zeichentheoretischen" Methode ist jedoch äußerst verschwommen, so daß er über das bloße Plädoyer nicht hinauskommt: Aurel Schmidt, "Zeichen und Funktionen. Über Peter Handke und seinen neuen Roman", in Über Peter Handke, S.101-109. Mit dem Kurzen Brief befaßt sich auch der Anwalt des (eines?) literarischen Strukturalismus in Deutschland Günther Schiwy; seine Untersuchung ist leider sehr beschränkt, da sie auf einem oberflächlichen Verständnis des "Strukturalismus" beruht und mit einer geistesgeschichtlich angehauchten Sprache vorgetragen wird: Günther Schiwy, Strukturalismus und Zeichensysteme, Beck'sche Schwarze Reihe 96 (München:Beck 1973), darin bes. S.28-39. Weit überzeugender ist dagegen Elm [Anm.17], der dem Widerspruch zwischen der als Fiktion anvisierten Idylle im Kurzen Brief und der Erzählstrategie des Textes von den Strukturelementen her nachgeht.

25. Rosmarie Zeller [Anm.22], S.115.

3. Strukturierung des Textes

1. Peter Pütz, "Peter Handke, Die Angst des Tormanns beim Elfmeter", in Deutsche Bestseller - deutsche Ideologie. Ansätze zu einer Verbraucherpoetik, Literaturwissenschaft - Gesellschaftswissenschaft 15 (Stuttgart:Klett 1975), S.148/149.
2. Im Gewicht der Welt ist an einer Stelle von "Sehnsucht nach den Wahlverwandtschaften" die Rede: Peter Handke, Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 - März 1977) (Salzburg:Residenz 1977), S.85. Auch das Motto zur Linkshändigen Frau ist Goethes Roman entnommen.
3. Tzvetan Todorov, "Die Kategorien der literarischen Erzählung", in Strukturalismus in der Literaturwissenschaft, hg. von Heinz Blumensath, Neue Wissenschaftliche Bibliothek (Köln:Kiepenheuer + Witsch

- 1972), S.266.
4. Karl-Heinz Hartmann, Wiederholungen im Erzählen: Zur Literarität narrativer Texte, Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 17 (Stuttgart:Metzler 1979), S.124.
 5. Irena Bellert, "Über eine Bedingung für die Kohärenz von Texten", in Lektürekolleg zur Textlinguistik Bd.2: Reader, hg. von W. Kallmeyer u.a., Fischer Athenäum Taschenbücher Sprachwissenschaft 2051 (Frankfurt/M: Athenäum Fischer 1974), S.126.
 6. Edgar Marsch, "Gegenstände als Instrumente erzählerischer Verkettung", LiLi Beiheft 6: Erzählforschung 2 (1977), S.85-97.
 7. Ellen Summerfield, "Die Kamera als literarisches Mittel. Zu Peter Handkes Die Angst des Tormanns beim Elfmeter", Modern Austrian Literature 12 (1979) 1, S.95.
 8. Hellmuth Karasck, "Ohne zu verallgemeinern. Ein Gespräch mit Peter Handke", in Über Peter Handke S.88.
 9. Roland Barthes, S/Z. Aus dem Französischen von Jürgen Hoch (Frankfurt/M: Suhrkamp 1976).
 10. Ebd., S.201.
 11. Ebd., S.56.
 12. Ebd., S.159f.
 13. Ebd., S.201/202.
 14. Ebd., S.156.
 15. Ebd., S.108.
 16. Ebd., S.108/109.
 17. Ebd., S.207.
 18. Ebd., S.21.
 19. Ebd., S.88f.
 20. Ebd., S.78.

4. Verfremdungstechniken

1. Tamara Silman, Probleme der Textlinguistik. Einführung und exemplarische Analyse. Aus dem Russischen übers. und mit einem Nachtrag von Theodor Lewandowski, Grundlagen

- der Sprachdidaktik; UTB 326 (Heidelberg: Quelle + Meyer 1974).
2. Ebd., S.29.
 3. Ebd., S.26/27.
 4. Ebd., S.13.
 5. Peter Handke, Die Stunde der wahren Empfindung (Frankfurt/M: Suhrkamp 1975), S.81-83.
 6. Christian Kellerer, Objet trouvé, Surrealismus, Zen. Zur Psychologie der modernen Kunst, rowohlt's deutsche enzyklopädie 289 (Reinbek:Rowohlt 1968), S.28. Vgl. auch Hans Mayers scharfsinnige Überlegungen zum gleichen Thema (zwar in einem anderen Zusammenhang): Hans Mayer, "Kaspar, der Fremde und der Zufall. Literarische Aspekte der Entfremdung", Text + Kritik 24/24a (2. Aufl. 1971), S.32-44.
 7. Christian Kellerer [Anm.6], S.29.
 8. Ebd., S.46/47.
 9. Bertolt Brecht, "Der Messingkauf", in B.B., Gesammelte Werke Bd. 16, werkausgabe edition suhrkamp; Schriften zum Theater 2 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1967, 1973), S.612.
 10. Christian Kellerer [Anm.6], S.47.
 11. Viktor Sklovskij, "Die Kunst als Verfahren",- in Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, hg. und eingel. von Jurij Striedter, UTB 40 (München:Fink 1969, 1971) [Sonderausgabe der deutschen Übersetzungen der zweibändigen russisch-deutschen Ausgabe Texte der russischen Formalisten (München:Fink 1969)], S.15.
 12. Ebd., S.18.
 13. Ebd., S.23.
 14. Jürgen Link, Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis, UTB 305 (München:Fink 1974), S.98ff.
 15. Vgl. z.B. Roman Jakobson, "Linguistik und Poetik", in Strukturalismus in der Literaturwissenschaft, hg. von Heinz Blumensath, Neue Wissenschaftliche Bibliothek (Köln:Kiepenheuer + Witsch 1972) S.130/132.
 16. Rolf Michaelis, "Die Katze vor dem Spiegel oder: Peter

- Handkes Traum von der ANDEREN ZEIT. Rede auf den Preisträger", Jb. der dt. Akademie f. Sprache und Dichtung. (1973), S.55-64.
17. Peter Handke, "Die Geborgenheit unter der Schädeldecke", in P.H., Als das Wünschen noch geholfen hat, st 208 (Frankfurt/M: Suhrkamp, 2.Aufl. 1974), S.76.
18. Peter Handke, "Die offenen Geheimnisse der Technokratie", in ebd., S.34.
19. Christian Kellerer [Anm.6], S.17.
20. Rainer Nägele, "Geht es noch um den Realismus? Politische Implikationen moderner Erzählformen im Roman", in Der deutsche Roman und seine historischen und politischen Bedingungen, hg. von Wolfgang Paulsen, Neuntes Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur (Bern: Francke 1977), S.48.
21. Christian Kellerer [Anm.6], S.47. Das ist genau betrachtet eine illusorische Hoffnung regressiver Art, ein Rückfall auf das Gefühl des Kleinkindes, daß es die Welt beherrsche, weil die Grenzen zwischen subjektivem Erlebnis und objektiver Umwelt (noch) nicht erkannt sind - daher wohl auch die Naivität (Brecht: "Primitivität") der surrealistischen Kunst.
22. Thomas Stearns Eliot, "Donne in our Time", in A Garland for John Donne 1631-1931, ed. by Theodore Spencer (Gloucester, Massachusetts: Peter Smith 1958), S.16.
23. Ich richte mich im folgenden nach W. Kallmeyer u.a., Lektürekolleg zur Textlinguistik Bd.1: Einführung, Fischer Athenäum Taschenbücher Sprachwissenschaft 2050 (Frankfurt/M: Athenäum Fischer 1974), S.177ff.
24. Irena Bellert, "Über eine Bedingung für die Kohärenz von Texten", in W. Kallmeyer u.a. [Anm.23] Bd. 2: Reader, S.214.
25. W. Kallmeyer u.a. [Anm.23], S.217.
26. Die direkte Beziehung zwischen dem ersten Absatz (Empfang des Briefes) und dem zweiten, den z.B. Mixner konstatiert, muß daher bloße Mutmaßung bleiben: Manfred Mixner, Peter Handke, Athenäum Taschenbücher Literaturwissenschaft (Kronberg: Athenäum 1977), S.147.

27. "Wenn aus dem Unsichtbaren auf wer da? ein ich ertönt, dann soll der Empfänger eine persönliche Diakrise vollziehen, ähnlich als wäre ihm ein Eigenname geboten worden. Nun, ein Name ist ein Nennwort und kein Zeitwort; das ich aber ist ursprünglich ein Zeigwort und kein Name [...]" : Karl Bühler, Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Mit einem Geleitwort von Friedrich Kainz (Frankfurt/M, Berlin. Wien: Ullstein 1978 [zuerst ersch. 1934]), S.94.
28. Vgl. dazu jedoch Rossbachers Behauptung, der Ich-Erzähler erhalte "durch viele strukturell ähnliche Rückblenden in Kindheit und Jugend, durch Angaben über Lektüre und Ehefrau, Freundin in den USA und andere Informationen klare Kontur": Karlheinz Rossbacher, "Detail und Geschichte. Wandlungen des Erzählens bei Peter Handke, am Vergleich von Die Angst des Tormanns beim Elfmeter und Der kurze Brief zum langen Abschied", Sprachkunst 6 (1975), S.91.
29. Elisabeth Frenzel, Stoff-, Motiv- und Symbolforschung, Sammlung Metzler 28 (Stuttgart: Metzler 1963), S.33.
30. Goethe, Maximen und Reflexionen, zit. nach Elisabeth Frenzel ebd., S.34.
31. Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, Kröners Taschenausgabe 231 (Stuttgart: Kröner, 5.Aufl. 1969), Vorwort, S.V.
32. Ebd., Stichwort Symbol, S.753. Herbert Seidler begründet seinerseits die "Schwierigkeit, ein Symbol zu erklären" damit, daß das Symbol ein "abhebbares Stück der Tiefe der Welt" enthalte, was als "der tiefere Sinn des Symbols" nicht rational umschreibbar sei: Herbert Seidler, Die Dichtung. Wesen, Form, Dasein, Kröners Taschenausgabe 283 (Stuttgart: Kröner, 2.Aufl. 1965), S.76. Auch Elisabeth Frenzel spricht von der "Unfaßlichkeit, Unaussprechbarkeit und Unbegreiflichkeit des Symbols": Elisabeth Frenzel [Anm.29], S.34.
33. Jürgen Link [Anm.14]; siehe auch: ders., Die Struktur des literarischen Symbols. Theoretische Beiträge am Beispiel der späten Lyrik Brechts, Kritische Information

- 24 (München:Fink 1975).
34. Vgl. Jürgen Link [Anm.14], S.168.
35. Daß sich dieses Schema, wie Link selber erkennt, mit Roland Barthes' Beschreibung des Mythos deckt, ist natürlich kein Zufall, denn beide gehen auf Saussures Modell zurück: Jürgen Link [Anm.33], S.41 und 122.
36. Jürgen Link [Anm.33], S.22.
37. Auf genau diese Schweise scheint der von Rolf Michaelis hervorgehobene Satz aus dem Hausierer gemünzt zu sein: "Die Katze sucht mit den Pfoten hinter dem Spiegel nach sich selber": Rolf Michaelis [Anm.16], S.64.
38. Jürgen Link [Anm.33], S.12.
39. Ebd., S.19.
40. Vgl. dazu Durzak, der diese Episode vor dem Hintergrund der gestörten Kommunikation sieht. Allerdings ist für ihn der amerikanische Kontext das Entscheidende: Manfred Durzak, "Abrechnung mit einer Utopie? Zum Amerika-Bild im jüngsten deutschen Roman", Basis 4 (1973), S.98-121.
41. Roland Barthes, S/Z. Aus dem Französischen von Jürgen Hoch (Frankfurt/M: Suhrkamp 1976), S.24.
42. W. Kallmeyer u.a. [Anm.23], S.164. Hervorhebung im Original. Unter "Geschichte" verstehen die Verf. mit Siegfried J. Schmidt "den Fundierungs- und Vorkommensrahmen für alles, was Gegenstand menschlicher Erfahrung sein kann. Darin einzubeziehen sind also nicht nur solche Erkenntnisobjekte wie Dinge, Eigenschaften oder Sachverhalte, sondern ebenso einzelne sprachliche oder nicht-sprachliche Handlungen": ebd., S.140.
43. Vgl. ebd., S.164.
44. Harald Weinrich, "Die Metapher. Bochumer Diskussion", Poetica 2 (1968), S.118f. Zit. nach W. Kallmeyer u.a., S.164.
45. Kurt Batt, "Leben im Zitat. Notizen zu Peter Handke", Sinn und Form 26 (1974), S.610.
46. Roland Barthes [Anm.41], S.203.
47. Hellmuth Karasek, "Ohne zu verallgemeinern. Ein Gespräch mit Peter Handke", in Über Peter Handke, S.87.
48. Manfred Durzak [Anm.40], S.113.

49. Roland Barthes [Anm.41], S.101.
50. Ebd., S.79.
51. Ebd., S.80.
52. Peter Handke, Der Ritt über den Bodensee, in P.H., Stücke 2, st 101 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1973), S.89/90.

5. Figur

1. Käte Hamburger, Die Logik der Dichtung (Stuttgart: Klett-Cotta, 3.Aufl. 1977), S.247.
2. Siehe das Interview mit Hellmuth Karasek, "Ohne zu verallgemeinern. Ein Gespräch mit Peter Handke", in Über Peter Handke, S.85-90.
3. Penetrant bei Michael Schneider in seinem Aufsatz über den "Grünen Handke", den er sogar mit einer seiner Figuren identisch setzt (dieser "auf sich selbst fixierte Kaspar-Handke") und dessen Kindheitserfahrungen ohne Bedenken für das Wirklichkeitsverständnis des Ich-Erzählers verantwortlich gemacht werden: Michael Schneider, "Das Innenleben des 'Grünen Handke'", in ebd., S.96.
4. Käte Hamburger [Anm.1], S.246.
5. Ebd., S.109.
6. Ebd., S.111.
7. Thomas Mann, Der Zauberberg, Moderne Klassiker 104 (Frankfurt/M: Fischer 1967), S.5.
8. Peter Handke, Wunschloses Unglück, st 146 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1975), S.45.
9. Ebd., S.12.
10. Roland Barthes, S/Z. Aus dem Französischen von Jürgen Hoch (Frankfurt/M: Suhrkamp 1976), S.71.
11. "Dieser Wandel hat sich vollzogen im Erlebnisraum des jungen Mannes, der auszog, ein anderer zu werden und zu sich selbst fand": Bruno Hillebrand, "Auf der Suche nach der verlorenen Identität. Peter Handke - Der kurze Brief zum langen Abschied", in Der deutsche Roman im

20. Jahrhundert. Analysen und Materialien zur Theorie und Soziologie des Romans Bd.2, hg. von Manfred Brauneck (Bamberg: C.C. Buchner 1976), S.112. Vgl. auch: "Auf der langen Fahrt zu diesem endgültigen Abschied findet der Erzähler nicht nur nach der bitteren Phase seines Selbstverlustes, der sich bis zu Denk- und Gehirnkrämpfen steigert, in der Distanz seiner Selbstreflexionen in der fremden Umwelt seine Identität - ein Hauptthema in Handkes Gesamtwerk [...]": Joachim Müller, "Auf der Suche nach der wahren Existenz - Peter Handke und seine Erzählungen", Universitas 33 (1978) H 7, S.685.

12. Man vergleiche dazu folgenden Heidegger-Jargon: "Denn was Kaspar aufsagt [...], bestimmt das ursprüngliche Wesen des Subjekts: nicht als ein Wissen, aber als ein Sein besonderer Art. Der so redet, existiert schon auf dem Sprung oder im Begriffe, etwas oder jemand zu werden; und was immer er schon sein mag, so ist er noch nicht, was er sein kann, ist also zuerst ein (Noch-) Nicht-Sein und insofern Nichts. Dieser Mangel, eine ontologische Defizienz, initiiert faktisch das Werden": Gerhard vom Hofe/Peter Pfaff, Das Elend des Polyphem. Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß (Königstein/Ts: Athenäum 1980), S.61.
13. "We observe, for instance, that in our guilt-culture, individuals and groups, whenever they perceive that their socioeconomic status is in danger, unconsciously behave as if inner dangers (temptations) had really called forth the threatening disaster. As a consequence, not only individual regressions to early guilt feelings and atonements take place, but also a reactionary return to the content and to the form of historically earlier principles of behavior. The implicit moral code becomes more restricted, more magic, more exclusive, more intolerant, etc. What patients persistently describe as their childhood milieu often is the condensation of a few selected periods in which too many simultaneous

- changes resulted in a panicky atmosphere": Erik H. Erikson, "Ego Development and Historical Change. Clinical Notes", in E.H.E., Identity and the Life Cycle. Selected Papers. With a Historical Introduction by David Rapaport, Psychological Issues Vol.I, No.1 (New York: International Universities Press 1959), S.28.
14. Rosalind Coward/John Ellis, Language and Materialism. Developments in Semiology and the Theory of the Subject (London: Routledge + Kegan Paul 1977), S.105.
15. Michael Schneider, Neurose und Klassenkampf. Materialistische Kritik und Versuch einer emanzipativen Neubegründung der Psychoanalyse, das neue buch 26 (Reinbek: Rowohlt 1973, 1977), S.114. Hervorhebung im Original.
16. Erik H. Erikson, "The Problem of Ego Identity", in E.H.E., Identity and the Life Cycle [Anm.13], S.101-164.
17. Ebd., S.122.
18. Ebd., S.125.
19. Ebd., S.126.
20. Ebd., S.129.
21. Käte Hamburger [Anm.1], S.246.
22. Ebd., S.247.
23. "'Und plötzlich wird das Paar wieder denkbar'. Spiegel-Interview mit dem Schriftsteller Peter Handke über Gefahren und Chancen des Alleinlebens", Der Spiegel, 10. 7. 1978.
24. Ebd.
25. Erikson [Anm.16], S.118.
26. Georg Lukács, Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik (Neuwied und Berlin: Luchterhand, 3.Aufl. 1965), S.35.
27. Manfred Pfister, Das Drama. Theorie und Analyse, Information und Synthese 3; UTB 580 (München:Fink 1977), S.221.
28. Ebd.
29. Vgl. z.B.: "Eine literarische Figur kann geradezu dadurch definiert werden, daß ihr ein Bündel

semantischer Merkmale zugeordnet ist, das im Verlaufe des Romans [sic] aufgebaut, entwickelt und (u.U.) variiert wird": Jochen Schulte-Sasse/Renate Werner, Einführung in die Literaturwissenschaft, UTB 640 (München:Fink 1977), S.159. Vgl. ferner: "Als literarische Figur (zu lat. figura = Gestalt) bezeichnen wir fiktive anthropomorphe Individuen, die als isotopiekonstitutive Aktanten literarischer Texte verwendet werden": Jürgen Link, Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis, UTB 305 (München:Fink 1974), S.232.

30. Roland Barthes [Anm.10], S.129. Hervorhebung im Original.
31. So Gero von Wilperts Definition des Realismus in seinem Sachwörterbuch der Literatur, Kröners Taschenausgabe 231 (Stuttgart: Kröner, 5. Aufl. 1969), S.618
32. Roland Barthes [Anm.10], S.190. Hervorhebung im Original.
33. Ebd., S.136.
34. Die Bekenntnisse des Jean-Jacques Rousseau. Nach dem Text der Genfer Handschrift übertr. von Alfred Semerau (Berlin: Propyläen 1920), S.1. Zur bekenntnishaften Literatur des 18. Jahrhunderts siehe auch: Ralph-Rainer Wuthenow, Das erinnerte Ich. Europäische Autobiographie und Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert (München:Beck 1974).
35. Franz K. Stanzel, Theorie des Erzählens, UTB 904 (Göttingen: Vandenhoeck + Ruprecht 1979).
36. Ebd., S.128.
37. Ebd.
38. "Das Erzählen, so kann man auch sagen, ist eine Funktion, durch die das Erzählte erzeugt wird, die Erzählfunktion, die der erzählende Dichter handhabt wie etwa der Maler Farbe und Pinsel": Käte Hamburger [Anm.1], S.113.
39. Manfred Jurgensen, Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch (Bern:Francke 1979). Jurgensens Vorstellung

der dialogischen Struktur ist nicht mit Bachtins Begriff der Dialogizität zu verwechseln (siehe Kapitel 7 der vorliegenden Arbeit).

40. Ebd., S.33.
41. Vgl.z.B.: "Je mehr sich der zeitgenössische Autor von der Vielfalt rollenhaft verfremdeter Ich-Variationen im Ausdruck seines fiktionalen Ich bestimmen läßt, je mehr er im anderen Ich die austauschbare Projektion seines eigenen Ich erkennt, desto mehr formt sich sein Stil am 'vorgefundenen', sozial fiktionalisierten, verlorengegangenen Ich und kann sich als individuelle Ausdrucksgestaltung nur im rollenhaften Spiel eines dialektisch fiktionalen Ich verwirklichen": Ebd., S.40.
42. Die Überlegungen zu Metapher und Metonymie sind dem grundlegenden Aufsatz von Jakobson verpflichtet: Roman Jakobson, "Der Doppelcharakter der Sprache. Die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik", in Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven Bd.1: Grundlagen und Voraussetzungen, hg. von Jens Ihwe, Ars poetica. Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst Bd.8/III (Frankfurt/M: Athenäum, 2.Aufl. 1972), S.323-333. Siehe auch Theodor Lewandowski, Linguistisches Wörterbuch 2, UTB 201 (Heidelberg: Quelle + Meyer, 2.Aufl. 1976), S.448, bzw. S.450. Siehe ferner die Ansätze in dieser Richtung bei Rosmarie Zeller, "Die Infragestellung der Geschichte und der neue Realismus in Handkes Erzählungen", Sprachkunst 9 (1978), S.115-140.
43. Manfred Mixner, Peter Handke, Athenäum Taschenbücher Literaturwissenschaft 2131 (Kronberg: Athenäum 1977), S.219.
44. Auch der Name Hans erscheint mehrfach: als Bruder in Die Hornissen, Das Umfallen der Kegel von einer bäuerlichen Kegelbahn und Über die Dörfer, und als "Vertrauter" in Die Unvernünftigen sterben aus. Im Kurzen Brief ist an einer Stelle (S.151) von "Hans Moser" die Rede.
45. Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner

- technischen Reproduzierbarkeit", in W.B., Lesezeichen. Schriften zur deutschsprachigen Literatur, hg. von Gerhard Seidel (Leipzig: Reclam 1970), S.390.
46. Vgl. die scharfsinnigen Gedanken, die John Coetzee in diesem Zusammenhang anhand eines niederländischen Gedichts entwickelt: John Coetzee, "Achterberg's 'Ballade van de gasfitter': The Mystery of I and You", PMLA (March 1977), S.285-296. Auch Todorov spricht von dem "allgemeinen semiologischen Gesetz", nach dem ich und du "immer zusammen auftreten": Tzvetan Todorov, "Die Kategorien der literarischen Erzählung", in Strukturalismus in der Literaturwissenschaft, hg. von Heinz Blumensath, Neue Wissenschaftliche Bibliothek (Köln: Kiepenheuer + Witsch 1972), S.288.
47. John Coetzee [Anm.46], S.293.
48. Max Frisch, Mein Name sei Gantenbein (Frankfurt/M: Fischer 1968), S.117.
49. So spricht Rossbacher von "Parallelen zum Grünen Heinrich": Karlheinz Rossbacher, "Detail und Geschichte. Wandlungen des Erzählens bei Peter Handke, am Vergleich von Die Angst des Tormanns beim Elfmeter und Der kurze Brief zum langen Abschied", Sprachkunst 6 (1975), S.102. Mixner [Anm.43], S.153 sieht den Grünen Heinrich als "Modell" für den Versuch des Ich-Erzählers, sein Leben zu ändern, während Nägele gleichfalls die Vorbildfunktion von Kellers Roman betont: "Die ausgedehnten Inhaltsangaben über den Grünen Heinrich im Roman sind spiegelbildliche Kommentare zum Geschehen im Roman, reflektieren oft auch die Situation des Erzählers": Rainer Nägele, "Die vermittelte Welt. Reflexionen zum Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit in Peter Handkes Roman Der kurze Brief zum langen Abschied", Jb. der dt. Schillerges. 19 (1975), S.410.
50. Ein interessantes Licht auf diese Deutung von Young Mr. Lincoln wirft eine Bemerkung von Handke an einer anderen Stelle: "Im übrigen würde ich sicher auch als Kinofilm einen literarischen Film schreiben, und die Filme, die ich am liebsten mag, 'Tabu' von Murnau, 'Young Mr.

Lincoln' von John Ford, die Filme von Dreyer und Bresson, alle großen alten Filme, sind literarische Filme, bei denen es nie eine bloß sensible Lust an Bildern und Tönen gibt, sondern dazu eine strenge wißbegierige Erforschung der mit ihnen sich verändernden und wiederum sie verändernden Menschen und ihrer Bedingungen und Möglichkeiten": Peter Handke, Nachwort zu Chronik der laufenden Ereignisse, st 3 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1972), S.130. Hervorhebung von mir.

51. John Coetzee [Anm.46], S.293.
52. Vgl. Roman Jakobson [Anm.42].
53. Diese paradoxe Formulierung korrespondiert mit der Erkenntnis, zu der Jacques Lacan in seinen psychologischen Untersuchungen kommt und die Jean Améry wie folgt zusammenfaßt: "Anstelle des Descartesschen 'Ich denke, also bin ich' setzt Lacan den paradoxen Satz: 'Ich denke, sobald ich nicht bin, ich bin dort, wo ich nicht denke'. Was anders, einfacher ausgedrückt nur heißt: Der Mensch als zugleich denkendes und seiendes Wesen ist nirgendwo; der Mensch, wie wir ihn als solchen bislang verstanden, ist nicht": Zit. nach Günther Schiwy, Der französische Strukturalismus. Mode. Methode. Ideologie, rowohlts deutsche enzyklopädie 310 (Reinbek: Rowohlt 1969,1973), S.72.
54. Vgl. Theo Elm, "Die Fiktion eines Entwicklungsromans: Zur Erzählstrategie in Peter Handkes Roman Der kurze Brief zum langen Abschied", Poetica 6 (1974), S.353-377.
55. Bruno Hillebrand will im "Gerechtigkeitsgedanken", der im Kurzen Brief an dieser Stelle erscheint (S.102: "eine Anordnung und eine Lebensart zu finden, die mir gerecht wäre, und in der auch andere Leute mir gerecht werden könnten"), "das innerste Zentrum des Buches" erkennen: Bruno Hillebrand [Anm.11], S.112.
56. Vgl. Jakobson [Anm.42].
57. Coward/Ellis [Anm.14], S.103.
58. Peter Handke, "Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises", in P.H., Das Ende des Flanierens, st 679 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1980), S.158. Hervorhebung

im Original.

59. Peter Handke, Die Angst des Tormanns beim Elfmeter, st 27 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1974), S.111.
60. Gottfried Keller, Der grüne Heinrich II,16, in G.K., Sämtliche Werke Bd.3-6, hg. von Jonas Fränkel (Erlenbach-Zürich und München: Eugen Rentsch 1926). Hier Bd.4, S.204/205.
61. Ebd., S.205 und 206.
62. Ebd., II,18, S.233.
63. Wolfgang Preisendanz, "Gottfried Keller. Der grüne Heinrich", in Der deutsche Roman vom Barock bis zur Gegenwart: Struktur und Geschichte Bd.2, hg. von Benno von Wiese (Düsseldorf: August Bagel 1963), S.76-127.
64. Ebd., S.94.
65. Der grüne Heinrich II,18 [Anm.59], S.234.
66. Der grüne Heinrich IV,16 [Anm.59] Bd.6, S.316.
67. Vgl. Günter Moltmann, "Die deutschen Auswanderungen nach Nordamerika im Überblick", Zeitschrift für Kulturaustausch 32 (1982), S.307-311. Alle Beiträge in diesem Heft befassen sich mit dem Rahmenthema "Germantown: 300 Jahre in die USA, 1683-1983".
68. Es geht um Heinrichs Verrat an Römer und Judiths Vorwurf, daß Heinrich ein Menschenleben auf dem Gewissen habe: Der grüne Heinrich III,6 [Anm.59] Bd.5, S.65/66.
69. Hellmuth Karasek [Anm.2], S.87.
70. Spiegel-Interview [Anm.23].
71. Ebd.
72. Ebd.
73. Ebd.
74. Ebd.
75. Vgl. Rainer Nägele [Anm.49], S.400.
76. Zunächst ohne Titel in Bild 14 der Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, dann unter dem Titel Die Liebenden in Bertolt Brecht, Gedichte und Lieder aus Stücken, es 9 (Frankfurt/M: Suhrkamp, 6.Aufl. 1974), S.44/45.
77. Manfred Mixner [Anm.43], S.158.
78. Sigrid Mayer, "Im 'Western' nichts Neues? Zu den

Modellen in Der kurze Brief zum langen Abschied", in Handke. Ansätze - Analysen - Anmerkungen, hg. von Manfred Jurgensen, Queensland Studies in Germanic Language and Literature VII (Bern und München: Francke 1979), S.155.

79. Werner Thuswaldner, Sprach- und Gattungsexperiment bei Peter Handke. Praxis und Theorie (Salzburg: Alfred Winter 1976), S.47.

80. Ebd.

81. Charles Sealsfield, Die Prärie am Jacinto (Leipzig: Insel o.J.), S.58.

82. Hellmuth Karasek [Anm.2], S.88.

6. Der Diskurs des Realismus

1. Käte Hamburger, Die Logik der Dichtung (Stuttgart: Klett-Cotta, 3.Aufl. 1977). Siehe bes. S.56-111.

2. Ebd., S.84. Dieser Standpunkt findet ein bedeutsames Echo in Jürgen Link, Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis, UTB 305 (München:Fink 1974), S.296 und 297.

3. Käte Hamburger [Anm.1], S.110.

4. Erich Auerbach, Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur (Bern:Francke 1946), S.20.

5. Johannes Gottfried Schnabel, Insel Felsenburg, hg. von Wilhelm Voßkamp, Texte deutscher Literatur 31 (Reinbek:Rowohlt 1969), S.9.

6. Ebd., S.10.

7. Christoph Martin Wieland, Geschichte des Agathon I,10, in C.M.W., Werke Bd.1, hg. von Fritz Martini und Werner Seiffert [Bd.1 bearb. von Fritz Martini und Reinhard Döh.] (München:Hanser 1964), S.398.

8. Ebd., S.375.

9. Richard Brinkmann, "Zum Begriff des Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts", in Begriffsbestimmung des literarischen Realismus, hg. von

- R.B., Wege der Forschung CCXII (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974), S.225.
10. Vgl. Lucien Goldmann, Der christliche Bürger und die Aufklärung (Neuwied und Berlin: Luchterhand 1968).
 11. Ralph-Rainer Wuthenow, Das erinnerte Ich. Europäische Autobiographie und Selbstdarstellung im 18.Jahrhundert (München:Beck 1974), S.41.
 12. Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, Kröners Taschenausgabe 231 (Stuttgart: Kröner, 5.Aufl. 1969), Stichwort Realismus, S.617-620.
 13. Theodor W. Adorno, "Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman", in T.W.A., Noten zur Literatur I, Bibliothek Suhrkamp 47 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1958, 1971), S.61.
 14. Einen guten Überblick über dieses Problem gibt die Arbeit von Günter Rebing, Der Halbbruder des Dichters. Friedrich Spielhagens Theorie des Romans, Literatur und Reflexion 8 (Frankfurt/M: Athenäum 1972).
 15. Siehe ebd., S.1-15.
 16. Kaysers Darstellung läuft auf die apodiktische Behauptung hinaus: "Der Tod des Erzählers ist der Tod des Romans": Wolfgang Kayser, Entstehung und Krise des modernen Romans (Stuttgart: Metzler 1954), S.34.
 17. Roland Barthes, S/Z. Aus dem Französischen von Jürgen Hoch (Frankfurt/M: Suhrkamp 1976).
 18. Zum sozialhistorischen Hintergrund des Realismus im 19.Jahrhundert siehe Helmut Kreuzer, "Zur Theorie des deutschen Realismus zwischen Märzrevolution und Naturalismus", in Realismustheorien in Literatur, Malerei, Musik und Politik, hg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand, Kohlhammer-Urban-Taschenbücher Reihe 80 (Stuttgart: Kohlhammer 1975), S.48-67.
 19. Zit. nach Wolfgang Preisendanz, "Voraussetzungen des poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19.Jahrhunderts", in Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart, hg. von Hans Steffen, Kleine Vandenhoeck-Reihe 169S (Göttingen: Vandenhoeck + Ruprecht, 2.Aufl. 1967), S.189.

20. Eine ähnliche Überlegung findet sich bei Mukařovský:
 "Immer gibt es im Kunstwerk etwas, das es mit der Vergangenheit verbindet, und etwas, das in die Zukunft weist. In der Regel sind die Aufgaben auf die verschiedenen Gruppen von Elementen verteilt: die einen halten die Normen ein, die anderen lösen sie auf. Zu dem Zeitpunkt, da das Kunstwerk erstmalig vor den Blicken des Publikums erscheint, kann es geschehen, daß an ihm nur das hervortritt, was es von der Vergangenheit unterscheidet; später werden jedoch die Bindungen an das, was in der Entwicklung vorausging, sichtbar": Jan Mukařovský, "Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten", in J.M., Kapitel aus der Ästhetik. Aus dem Tschechischen übers. von Walter Schamschula, es 428 (Frankfurt/M: Suhrkamp, 2.Aufl. 1974), S.48.
21. Reinhard Baumgart, Aussichten des Romans oder Hat Literatur Zukunft? Frankfurter Vorlesungen (Neuwied und Berlin: Luchterhand 1968).
22. "[...] da erzählt Sprache immer wieder sich selbst, hat sich als ihren eigenen Gegenstand angenommen [...]"
 Sprache setzt hier keine Fiktionen mehr, sie besteht aus Fertigteilen, diese collagieren sich zum Muster": ebd., S.45.
23. Auf die stereotypische Beschreibung einer Person in einer seiner Reportagen aufmerksam gemacht, muß Wallraff z.B. zugeben: "Ja. Das ist ein Klischee. Das Schlimme ist nur, daß die Realität sich oft mit diesen Klischees aufdrängt, so daß man ihnen nur sehr schwer widerstehen kann. Die Realität selbst ist dann so klischeehaft, daß die Darstellung - selbst wenn sie ein Klischee benutzt - noch weiter hinter zurückbleibt": Franz Josef Görtz, "Kunst - das wäre das Allerletzte. Ein Gespräch mit Günter Wallraff", in Dokumentarliteratur, hg. von Heinz Ludwig Arnold und Stephan Reinhardt (München: edition text + kritik 1973), S.183.
24. Bertolt Brecht, Gesammelte Werke Bd.18: Schriften zur Literatur und Kunst I (Frankfurt/M: Suhrkamp 1967),

S.161/162.

25. Theodor W. Adorno [Anm.13], S.64. Zu einer vergleichbaren Folgerung kommt übrigens Mukařovský bereits 1934: "Die Abwandlungen der Beziehungen zur Wirklichkeit spielen also eine wichtige Rolle in allen Künsten, die mit einem Stoff arbeiten, doch darf die theoretische Erforschung dieser Künste niemals die wahre Grundlage des Stoffs aus den Augen verlieren, die darin besteht, daß sie die Einheit der Bedeutung ist und keineswegs eine passive Kopie der Realität, auch dann nicht, wenn es sich um ein 'realistisches' oder 'naturalistisches' Werk handelt": Jan Mukařovský, "Die Kunst als semiologisches Faktum", in J.M. [Anm.20], S.144.
26. Dieser zentrale methodische Ansatzpunkt der Formalen Schule war freilich von vornherein nicht unproblematisch, was am Widerstand und Mißverständnis in seiner Rezeption klar zu erkennen ist. Vgl. Jurij Striedter, "Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution", in Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, hg. und eingel. von J.S., UTB 40 (München:Fink 1969, 1971) [Deutsche Sonderausgabe von Bd.1 der zweibändigen russisch-deutschen Ausgabe Texte der russischen Formalisten (München:Fink 1969)], bes. S.LXII-LXXVIII.
27. Theodor W. Adorno [Anm.13], S.63.
28. Theodor W. Adorno, "Rede über Lyrik und Gesellschaft", in T.W.A., Noten zur Literatur I, Bibliothek Suhrkamp 47 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1958, 1971), S.77.
29. Theodor W. Adorno [Anm.13], S.65.
30. Vgl. meinen Aufsatz: "Der Realismus der entfremdeten Welt. Peter Handke, Der kurze Brief zum langen Abschied", AG 14 (1981), S.157-174.
31. Rainer Nägele, "Geht es noch um den Realismus? Politische Implikationen moderner Erzählformen im Roman", in Der deutsche Roman und seine historischen und ^{politischen} Bedingungen, hg. von Wolfgang Paulsen, Neuntes Amherster

- Kolloquium zur deutschen Literatur (Bern: Francke 1977), S.38.
32. Hellmuth Karasek, "Ohne zu verallgemeinern. Ein Gespräch mit Peter Handke", in Über Peter Handke, S.85-90. Auch Aurel Schmidt geht von diesen Worten aus und versucht dann, die Handlung im Kurzen Brief völlig zu leugnen: Aurel Schmidt, "Zeichen und Funktionen. Über Peter Handke und seinen neuen Roman", in ebd., S.101-109.
33. Hellmuth Karasek [Anm.32], S.86.
34. Ebd., S.87.
35. Rainer Nägele, "Die vermittelte Welt. Reflexionen zum Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit in Peter Handkes Roman Der kurze Brief zum langen Abschied", Jb. der dt. Schillerges. 19 (1975), S.390.
36. Sigrid Mayer, "Im 'Western' nichts Neues? Zu den Modellen in Der kurze Brief zum langen Abschied", in Handke. Ansätze - Analysen - Anmerkungen, hg. von Manfred Jurgensen, Queensland Studies in Germanic Language and Literature VII (Bern und München: Francke 1979), S.153.
37. Reinhard Baumgart, "Vorwärts, zurück in die Zukunft", in Über Peter Handke, S.91/92.
38. Henning Falkenstein, Peter Handke, Köpfe des XX.Jahrhunderts 75 (Berlin: Colloquium, 2. Aufl. 1979), S.41. Dieses Urteil kann übrigens nur auf einer oberflächlichen Lektüre des Romans beruhen, denn tatsächlich sind die meisten von Falkenstein angeführten Inhalte im Kurzen Brief zu finden, z.B. Umweltverschmutzung (S.53), Getto (S.29), Vietnamkrieg (S.41 und 55).
39. Michael Schneider, "Das Innenleben des 'Grünen Handke'", in Über Peter Handke, S.98. Hervorhebung im Original.
40. Manfred Mixner, Peter Handke, Athenäum Taschenbücher Literaturwissenschaft 2131 (Kronberg: Athenäum 1977), S.144f. Mixner bezieht sich auf Kurt Batt, "Leben im Zitat. Notizen zu Peter Handke", Sinn und Form 26

- (1974), S.603-623.
41. Manfred Mixner [Anm.40], S.145.
 42. Peter Handke, "Wenn ich schreibe", Akzente 13 (1966) H 5, S.467.
 43. Peter Handke, "Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms", in P.H., Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, st 56 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1975), S.19-28. Eine intelligente Auswertung von Handkes theoretischer Position vom Elfenbeinturm-Aufsatz bis zur Büchnerpreis-Rede gibt Heinz F. Schafroth, "Von der begriffsaflösenden und damit zukunftsächtigen Kraft des poetischen Denkens. Peter Handke, sein Elfenbeinturm und die Wörter 'politisch', 'engagiert', 'poetisch'", Text und Kritik 24/24a (4.Aufl. 1978), S.70-75.
 44. Peter Handke [Anm.43], S.24.
 45. Peter Handke, "Zur Tagung der Gruppe 47 in USA", in ebd., S.30.
 46. Ebd., S.30/31.
 47. Peter Handke, [Anm.43], S.25.
 48. Peter Handke, "Die Literatur ist romantisch", in P.H. [Anm.43], S.50.
 49. Peter Handke, Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 - März 1977) (Salzburg: Residenz 1977), S.192.
 50. Ebd., S.63.
 51. Hellmuth Karasek [Anm.32], S.87.
 52. Erich Fried, und VIETNAM und, Quartheft 14 (Berlin: Klaus Wagenbach 1966, 1981).
 53. So im Gespräch mit Manfred Durzak, "Für mich ist Literatur auch eine Lebenshaltung. Gespräch mit Peter Handke", in M.D., Gespräche über den Roman mit Joseph Breitbach u.a. Formbestimmungen und Analysen, st 318 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1976), S.314-343, bes. S.337f. Siehe auch Hellmuth Karasek [Anm.32], S.86f. und Christian Linder, "Die Ausbeutung des Bewußtseins. Gespräch mit Peter Handke", in C.L., Schreiben und Leben. Gespräche mit Jürgen Becker u.a., pocket 40 (Köln: Kiepenheuer + Witsch 1974), S.43.

54. So hat z.B. Sigrid Mayer überraschende Ähnlichkeiten festgestellt zwischen Handkes Wiedergabe des Besuchs bei John Ford, der nach Handke (siehe Karasek-Interview [Anm.32]) nicht stattgefunden hat, und einem zwei Jahre später (14.9.1973) in Die Zeit erschienenen Bericht von Hans C. Blumenberg über einen tatsächlich stattgefundenen Besuch bei dem Filmregisseur: Sigrid Mayer [Anm.36], S.155-157.
55. Ausgerechnet Nägele geht sogar so weit, die Mutter des Erzählers im Kurzen Brief mit der Mutter, deren Leben und Tod in Wunschloses Unglück beschrieben wird, bedenkenlos gleichzusetzen: Rainer Nägele [Anm.35], S.393. Besonders penetrant ist die naive Identifizierung von Literatur und Leben bei Rudolf Hartung, der nicht nur behauptet, die Figur des Ich-Erzählers sei "mit dem Autor weitgehend identisch", sondern zugleich auch, daß sie "stimmig und plausibel" sei - und das bedeutet offenbar: "sie ist wahr": Rudolf Hartung, "Peter Handke/Der kurze Brief zum langen Abschied", Neue Rundschau 83 (1972), S.337.
56. Im Gespräch mit Christian Linder [Anm.53], S.43.
57. Vgl. die Forderung Friedrich Blanckenburgs in seinem Versuch über den Roman: "Um das Innre irgend eines Menschen wahrhaft zu behandeln, Ursach und Wirkung immer in genauer Verbindung zu zeigen, muß man die äußern Umstände, die auf dies Innre zurück wirken können, und immer darauf wirken, in die genaueste Erwägung ziehen". Zit. nach Dieter Kimpel, Der Roman der Aufklärung (1670-1774), Sammlung Metzler 68 (Stuttgart: Metzler, 2.Aufl. 1977), S.141.
58. Handke: "Natürlich habe ich versucht, die Innenwelt der Leute, die in meiner Geschichte agieren, genau darzustellen. Aber ich habe auch versucht, die Außenwelt möglichst fiktiv darzustellen": Hellmuth Karasek [Anm.32], S.86.
59. Peter Handke [Anm.43], S.25.
60. Michael Schneider [Anm.39], S.100.
61. Peter Handke, "Was soll ich dazu sagen?" in P.H., Als

- das Wünschen noch geholfen hat, st. 208 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1974), S.25.
62. So z.B. im Gespräch mit Manfred Durzak [Anm.53], S.329.
63. Peter Handke, Das Gewicht der Welt [Anm.49], S.306.
64. Peter Handke, Das Umfallen der Kegel von einer bäuerlichen Kegelbahn, in Der gewöhnliche Schrecken. Horrorgeschichten, hg. von P.H. (Salzburg: Residenz 1969), S.120-130.
65. Ebd., S.126.
66. Ebd., S.125.
67. Ebd., S.130.
68. Zit. nach W. Kallmeyer u.a., Lektürekolleg zur Textlinguistik Bd.1: Einführung, Fischer Athenäum Taschenbücher Sprachwissenschaft 2050 (Frankfurt/M: Athenäum Fischer 1974), S.165.
69. Ebd., S.164.
70. Vgl. z.B.: "Und so geht es mit der Welt in der Dichtung: man dachte, mit ihr fertig werden zu können, indem man ihr einen Sinn gab; es war nur eine trügerische Vereinfachung; denn vor allem in ihrem Hiersein steckt ihre Wirklichkeit": Alain Robbe-Grillet, "Für einen Realismus des Hierseins", Akzente 4 (1956), S.318. Siehe dazu auch: Plädoyer für eine neue Literatur. Mit Beiträgen von Wladimir Weidlé, Nathalie Sarraute u.a., hg. von Kurt Neff (München: dtv 1969).
71. Jurij M. Lotman, Die Struktur literarischer Texte. Übers. von Rolf-Dietrich Keil, UTB 103 (München:Fink 1972), S.316.
72. Ebd., S.313. Von der "Dialektik des Draußen in Drinnen" spricht in seiner Poetik des Raumes auch Gaston Bachelard; die phänomenologisch-ontologische Grundlage seiner Untersuchung ist jedoch mit der Methode der vorliegenden Arbeit nicht vereinbar: Gaston Bachelard, Poetik des Raumes (Frankfurt/M, Berlin, Wien: Ullstein 1975). Siehe darin bes. S.242.
73. Peter Handke, "Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt", in P.H., Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt, es 307 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1969), S.131.

74. Peter Handke, "Die offenen Geheimnisse der Technokratie", in P.H. [Anm.61], S.37.
75. Peter Handke, Wunschloses Unglück, st 146 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1972, 1975), S.98.
76. Roland Barthes, Elements of Semiology. Transl. from the French by Annette Lavers and Colin Smith (New York: Hill and Wang 1977), S.42.
77. Roland Barthes [Anm.17], S.12.
78. Ebd.
79. Rosmarie Zeller, "Die Infragestellung der Geschichte und der neue Realismus in Handkes Erzählungen", Sprachkunst 9 (1978), S.124.
80. Roman Jakobson, "Der Doppelcharakter der Sprache. Die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik", in Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven Bd.1: Grundlagen und Voraussetzungen, hg. von Jens Ihwe, Ars poetica. Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst Bd.8/III (Frankfurt/M: Athenäum, 2.Aufl. 1972), S.323-333.
81. In diese Gefahr gerate ich selber in meiner Untersuchung zum Kurzen Brief [Anm.30].
82. Roman Jakobson [Anm.80], S.323.
83. Ebd., S.333.
84. Ebd., S.329.
85. Theodor Lewandowski, Linguistisches Wörterbuch 2, UTB 201 (Heidelberg: Quelle + Meyer, 2.Aufl. 1976), S.45 .
86. Roland Barthes, "The Death of the Author", in R.B., Image, Music, Text. Essays selected and transl. by Stephen Heath, Fontana Communications Series (Glasgow: Fontana/Collins 1977), S.147.
87. Roman Jakobson [Anm.80], S.331/332.
88. Peter Handke, Die Unvernünftigen sterben aus, st 168 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1973, 1974), S.100.
89. Peter Horn, "Die Sprache der Vernünftigen und die Sprache der Unvernünftigen", in Manfred Jurgensen [Anm.30], S.48.
90. Peter Handke, "Leben ohne Poesie", in P.H. [Anm.61], S.12/13.

91. "Was es, für mich, vor zehn Jahren noch für Einschüchterungen gab: 'Die konkrete Poesie', 'Andy Warhol' und dann Marx und Freud und der Strukturalismus, und jetzt sind alle diese Universal-Pictures verfliegen, und nichts soll irgendeinen mehr bedrücken als das Gewicht der Welt": Peter Handke [Anm.49], S.34.
92. Ebd., S.70.
93. Peter Handke, Falsche Bewegung, st 258 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1975), S.28.
94. Ebd., S.51.
95. Ebd., S.28.
96. Ebd., S.52. Hervorhebung von mir.
97. Peter Handke [Anm.49], S.301.
98. Peter Handke, "Die Geborgenheit unter der Schädeldecke", in P.H. [Anm.61], S.76.
99. Ebd., S.77.
100. Michel Foucault, Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France, 2.Dezember 1970. Übers. von Walter Seitter, Anthropologie (Frankfurt/M, Berlin, Wien: Ullstein 1977), S.25 und 34.
101. Peter Handke [Anm.98], S.80.
102. Ebd.
103. Vgl. z.B. Arnold Blumer, "Peter Handkes romantische Unvernunft", AG 8 (1973), S.123-132; Peter Hamm, "Der neueste Fall von deutscher Innerlichkeit: Peter Handke", in Über Peter Handke, S.304-314.
104. Michael Schneider, Neurose und Klassenkampf. Materialistische Kritik und Versuch einer emanzipativen Neubegründung der Psychoanalyse, das neue buch 26 (Reinbek: Rowohlt 1973, 1977), S.189. Hervorhebung im Original.
105. Ebd., S.188. Hervorhebung im Original.
106. Peter Handke [Anm.88], S.101.
107. "Handkes Hoffnung auf die ANDERE ZEIT ist nichts anderes als die Sehnsucht nach der blauen Blume. Seine Utopie ist die Utopie der progressiven Universalpoesie": Arnold Blumer [Anm.103], S.131.
108. Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung. In drei Bänden:

Dritter Band, Wissenschaftliche Sonderausgabe
(Frankfurt/M: Suhrkamp 1970), S.1606.

109. "Handke flieht nicht aus der Zeit, sondern setzt den herrschenden Lebens- und Erlebens-Modellen, unserer eingefahrenen Art zu denken, zu sprechen, zu empfinden eine radikal andere entgegen, eine von utopischer, und darum auch von politischer Qualität": Rolf Michaelis, "Die Katze vor dem Spiegel oder: Peter Handkes Traum von der ANDEREN ZEIT. Rede auf den Preisträger", Jb. der dt. Akademie f. Sprache und Dichtung (1973), S.63. Siehe auch Heinz Schafroth [Anm.43].
110. Ernst Bloch [Anm.108] Zweiter Band, S.879.

7. Intertextualität

1. Ich richte mich im folgenden nach W. Kallmeyer u.a., Lektürekolleg zur Textlinguistik Bd.1: Einführung, Fischer Athenäum Taschenbücher Sprachwissenschaft 2050 (Frankfurt/M: Athenäum Fischer 1974), bes. S.134-143.
2. Ebd., S.142.
3. Ebd., S.142/143.
4. Zu diesem Begriff vgl. Jürgen Link, Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis, UTB 305 (München:Fink 1974), S.282-310.
5. Der Text war mir nur in englischer Übersetzung zugänglich: Jorge Luis Borges, Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, in J.L.B., Fictions. Transl. by Alastair Reid (London: Jupiter Books, J. Nicholls & Co. 1965), S.27/28. Für den Hinweis danke ich Frau Gudrun Grapow.
6. Roland Barthes, S/Z. Aus dem Französischen von Jürgen Hoch (Frankfurt/M: Suhrkamp 1976), S.25. Hervorhebung im Original.
7. Roland Barthes, "The Death of the Author", in R.B., Image, Music, Text. Essays selected and transl. by Stephen Heath, Fontana Communications Series (Glasgow: Fontana/Collins 1977), S.146. Hervorhebung im Original.

8. Julia Kristeva, "Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman", in Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven Bd.1: Grundlagen und Voraussetzungen, hg. von Jens Ihwe, Ars poetica. Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst Bd.8/III (Frankfurt/M: Athenäum, 2.Aufl. 1972), S.348.
9. Siehe Roland Barthes [Anm.6], bes. S.56 und 201.
10. Ich beziehe mich im folgenden weitgehend auf Michail M. Bachtin, "Das Wort im Roman", in M.M.B., Die Ästhetik des Wortes, hg. und eingel. von Rainer Grübel. Aus dem Russischen übers. von Rainer Grübel und Sabine Reese, es 967 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1979), S.154-300.
11. Daß an Bachtins Überlegungen sich im Nachhinein als Subtext ein Angriff auf die zentralistischen Tendenzen des sich etablierenden Stalinismus ablesen läßt, tut seiner These von der Dialogizität des Romans selbstverständlich keineswegs Abbruch.
12. Michail M. Bachtin [Anm.10], S.166.
13. Ebd., S.168, vgl. auch etwa S.247.
14. Julia Kristeva [Anm.8], S.358.
15. Ebd. Hervorhebung im Original.
16. Ebd.
17. Roland Barthes [Anm.6], S.9.
18. Vgl. z.B. Uwe Timm, "Peter Handke oder sicher in die 70er Jahre", Kürbiskern 4 (1970), S.611-621.
19. Julia Kristeva [Anm.8], S.366.
20. Ebd., S.369.
21. Ebd., S.363.
22. Ebd., S.367.
23. Ebd., S.371.
24. Ebd., S.372.
25. Politische Lyrik, Buchproduktion und -vertrieb werden überzeugend dargestellt von Peter O. Chotjewitz, "Ist Lyrik wieder aktuell?" Literatur und Kritik 3 (1968) H 30, S.587-603.
26. Peter Handke, Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 - März 1977) (Salzburg: Residenz 1977), S.31/32. Hervorhebung von mir. Eine intelligente

- Auswertung dieses Passus gibt Astrid von Kotze, "Die Raupe im Schmetterling: Peter Handkes Gewicht der Welt", in Literatur als Dialog. Festschrift zum 50. Geburtstag von Karl Tober, hg. von Reingard Nethersole (Johannesburg: Ravan 1979), S.461-474.
27. Werner Thuswaldner, Sprach- und Gattungsexperiment bei Peter Handke. Praxis und Theorie (Salzburg: Alfred Winter 1976), S.5.
28. Siehe ebd., S.46-48.
29. Vgl. Eckehard Catholy "Karl Philipp Moritz. Ein Beitrag zur 'Theatromanie' der Goethezeit", Euph. 45 (1950), S.100-123.
30. Johann Wolfgang von Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre V, 4, in J.W.v.G., Werke Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd.7: Romane und Novellen II. Textkritisch durchges. und komm. von Erich Trunz (München: dtv 1981, 1982), S.292.
31. Karl Philipp Moritz, Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. Mit Textvarianten, Erläuterungen und einem Nachwort hg. von Wolfgang Martens, Universal-Bibliothek 4813 (Stuttgart: Reclam 1972, 1977), S.197.
32. Gottfried Keller, Der grüne Heinrich I,11, in G.K., Sämtliche Werke Bd.3, hg. von Jonas Fränkel (Erlenbach-Zürich und München: Eugen Rentsch 1926), S.121/122.
33. Kindlers Literatur Lexikon Bd.3 (München: dtv 1974), S.1083.
34. Anton Reiser [Anm.31], S.366. Hervorhebung im Original.
35. Ebd., Vorrede zum 4.Teil, S.383.
36. Wolfgang Preisendanz, "Gottfried Keller. Der grüne Heinrich", in Der deutsche Roman vom Barock bis zur Gegenwart: Struktur und Geschichte Bd.2, hg. von Benno von Wiese (Düsseldorf: August Bagel 1963), S.108. Der "eigentümliche Verknüpfungsmodus von Individuum und Gesellschaft als eine ästhetische Grundstruktur" des Grünen Heinrich bildet auch die Grundlage eines hervorragenden Aufsatzes neueren Datums: Gert Sautermeister, "Gottfried Keller: Der grüne Heinrich. Gesellschaftsroman, Seelendrama, Romankunst", in Romane

- und Erzählungen des Bürgerlichen Realismus. Neue Interpretationen, hg. von Horst Denkler (Stuttgart: Reclam 1980), S.80-123; hier S.81.
37. Wolfgang Preisendanz [Anm.36], S.116.
38. Der grüne Heinrich I,3 [Anm.32] Bd.3, S.30.
39. Anton Reiser [Anm.31], S.254. Hervorhebung im Original.
40. Rainer Nägele, "Geht es noch um den Realismus? Politische Implikationen moderner Erzählformen im Roman", in Der deutsche Roman und seine historischen und politischen Bedingungen, hg. von Wolfgang Paulsen, Neuntes Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur (Bern: Francke 1977), S.46.
41. Raymond Immerwahr, Romantisch. Genese und Tradition einer Denkform, *Republica Literaria* (Frankfurt/M: Athenäum 1972), S.61.
42. August Langen, "Karl Philipp Moritz' Weg zur symbolischen Dichtung", *ZfdPh* 81 (1962), S.183.
43. Ebd., S.189.
44. Raymond Immerwahr [Anm.41], S.154f.
45. Novalis, zit. nach Immerwahr, ebd., S.154.
46. Ebd., S.155.
47. Auf diesen Umstand kommt der Autor in seinem Gespräch mit Karasek unaufgefordert zu sprechen: "In meinem Buch versuche ich, eine Hoffnung zu beschreiben - daß man sich so nach und nach entwickeln könnte. Daß wenigstens auf einer unabhängigen Reise - und der Held ist ja auch, wenigstens für die Reise, durch genügend ökonomische Mittel unabhängig - die Vorstellungen eines Entwicklungsromans aus dem neunzehnten Jahrhundert möglich wären": Hellmuth Karasek, "Ohne zu verallgemeinern. ein Gespräch mit Peter Handke", in Über Peter Handke, S.88.
48. Theodor Lewandowski, Linguistisches Wörterbuch 2, UTB 201 (Heidelberg: Quelle + Meyer, 2.Aufl. 1976), Stichwort performatives Verb, S.511. Das Zitat ist J. L. Austin, "Performative utterances", Philosophical papers (1961) entnommen. Zu diesem Begriff siehe auch Jörg Hennig /Lutz Huth, Kommunikation als Problem der Linguistik. Eine Einführung, Kleine Vandenhoeck-Reihe

- 1406 (Göttingen: Vandenhoeck + Ruprecht 1975), S.112-126.
49. Roland Barthes, "Introduction to the Structural Analysis of Narratives", in R.B. [Anm.7], S.113/114.
50. Peter Handke, Die Stunde der wahren Empfindung (Frankfurt/M: Suhrkamp 1975), S.49/50.
51. Ebd., S.163.
52. Ebd., S.165.
53. Ebd., S.166.
54. Manfred Durzak, "Für mich ist Literatur auch eine Lebenshaltung. Gespräch mit Peter Handke", in M.D., Gespräche über den Roman mit Joseph Breitbach u.a. Formbestimmungen und Analysen, st 318 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1976), S.333.
55. Ebd., S.337.
56. Vgl. dazu: "Als Fernsehfilm ist die 'Chronik der laufenden Ereignisse' so notwendig ein literarischer Film geworden: literarisch, indem er zum Teil methodisch, zum Teil spielerisch spezifische Fernsehbilder beschreibt; literarisch in seiner 'Dann... und dann... und dann' - Struktur einer alten Erzählung; in dem Bewußtsein dieser Erzählung, schon oft erzählt worden zu sein; in der Verwendung fast nur altvertrauter Einstellungsarten, die eher vorgeführt als benutzt werden; literarisch auch in seiner Gesamtstruktur der Allegorie, die mit einer Geschichte von einzelnen Leuten zugleich etwas anderes meint: die Deutung der Geschichte einer politischen Emanzipationsbewegung": Peter Handke, Nachwort zu Chronik der laufenden Ereignisse, st 3 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1971. 1972), S.129/130.
57. Ebd., S.137.

8. Zusammenfassung: Das Ich als Text

1. Peter Handke, Die Unvernünftigen sterben aus, st 168 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1973, 1974), S.96.
2. Ebd., S.99.

3. Christian Enzensberger, "Die Sache mit der Literatur, die Sache mit der Person", Kursbuch 20 (1970), S.15.
4. Ebd., S.14/15.

Literaturverzeichnis

Die Abkürzung Über Peter Handke bezieht sich auf: Über Peter Handke, hg. von Michael Scharang, es 518 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1972).

1. Texte von Peter Handke

Als das Wünschen noch geholfen hat, st 208 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1974).

Die Angst des Tormanns beim Elfmeter, st 27 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1974).

Chronik der laufenden Ereignisse, st 3 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1972).

Das Ende des Flanierens, st 679 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1980).

Falsche Bewegung, st 258 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1975).

Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 - März 1977) (Salzburg: Residenz 1977).

Die Hornissen, rororo 1098 (Reinbek: Rowohlt 1968).

Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, st 56 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1975).

Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt, es 307 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1969).

Der kurze Brief zum langen Abschied, st 172 (Frankfurt/M:

Suhrkamp, 2.Aufl. 1974).

Der Ritt über den Bodensee, in Peter Handke, Stücke 2, st 101 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1973), S.55-154.

Die Stunde der wahren Empfindung (Frankfurt/M: Suhrkamp 1975).

Das Umfallen der Kegel von einer bäuerlichen Kegelbahn, in Der gewöhnliche Schrecken. Horrorgeschichten, hg. von Peter Handke (Salzburg: Residenz 1969), S.120-130.

Die Unvernünftigen sterben aus, st 168 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1973, 1974).

"Wenn ich schreibe", Akzente 13 (1966) H 5, S.467.

Wunschloses Unglück, st 146 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1975).

2. Sonstige Primärliteratur

BORGES, Jorge Luis, Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, in J.L.B., Fictions. Transl. by Alastair Reid (London: Jupiter Books, J. Nicholls & Co. 1965), S.17-34.

BRECHT, Bertolt, Gedichte und Lieder aus Stücken, es 9 (Frankfurt/M: Suhrkamp, 6.Aufl. 1974).

- Gesammelte Werke, werkausgabe edition suhrkamp (Frankfurt/M: Suhrkamp 1967, 1973).

FRIED, Erich, und VIETNAM und, Quartheft 14 (Berlin: Klaus Wagenbach 1966, 1981).

FRISCH, Max, Mein Name sei Gantenbein (Frankfurt/M: Fischer 1968).

GOETHE, Joh ann Wolfgang von, Wilhelm Meisters Lehrjahre in J.W.v.G., Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden Bd.7: Romane und Novellen II. Textkritisch durchges. und komm. von Erich Trunz (München: dtv 1981, 1982).

KELLER, Gottfried, Der grüne Heinrich, in G.K., Sämtliche Werke Bd.3-6, hg. von Jonas Fränkel (Erlenbach-Zürich und München: Eugen Rentsch 1926).

MANN, Thomas, Der Zauberberg, Moderne Klassiker 104 (Frankfurt/M: Fischer 1967).

MORITZ, Karl Philipp, Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. Mit Textvarianten, Erläuterungen und einem Nachwort hg. von Wolfgang Martens, Universal-Bibliothek 4813 (Stuttgart: Reclam 1972, 1977).

Die Bekenntnisse des Jean-Jacques ROUSSEAU. Nach dem Text der Genfer Handschrift übertr. von Alfred Semerau (Berlin: Propyläen 1920).

SCHNABEL, Johannes Gottfried, Insel Felsenburg, hg. von Wilhelm Voßkamp, Texte deutscher Literatur 31 (Reinbek: Rowohlt 1969).

SEALSFIELD, Charles, Die Prärie am Jacinto (Leipzig: Insel o.J.).

WIELAND. Christoph Martin, Geschichte des Agathon, in C.M.W., Werke Bd.1, hg. von Fritz Martini und Werner Seiffert [Bd.1 bearb. von Fritz Martini und Reinhard Döhl] (München: Hanser 1964).

3. Sekundärliteratur

ADORNO. Theodor W., "Rede über Lyrik und Gesellschaft", in T.W.A., Noten zur Literatur I, Bibliothek Suhrkamp 47 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1958, 1971), S.73-104.

- "Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman", in ebd., S.61-72.

AUERBACH, Erich, Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur (Bern: Francke 1946).

BACHELARD, Gaston, Poetik des Raumes (Frankfurt/M, Berlin, Wien: Ullstein 1975).

BACHTIN, Michail M., "Das Wort im Roman", in M.M.B., Die Ästhetik des Wortes, hg. und eingel. von Rainer Grübel. Aus dem Russischen übers. von Rainer Grübel und Sabine Reese, es 967 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1979), S.154-300.

BARTHES, Roland, "The Death of the Author", in R.B., Image, Music, Text. Essays selected and transl. by Stephen Heath, Fontana Communications Series (Glasgow: Fontana/Collins 1977), S.142-148.

- Elements of Semiology. Transl. from the French by Annette Lavers and Colin Smith (New York: Hill and Wang 1977).

- "Introduction to the Structural Analysis of Narratives", in R.B., Image, Music, Text. Essays selected and transl. by Stephen Heath, Fontana Communications Series (Glasgow: Fontana/Collins 1977), S.79-124.

- The Pleasure of the Text. Transl. by Richard Miller, with a Note on the Text by Richard Howard (New York: Hill and Wang 1975).

- S/Z. Aus dem Französischen von Jürgen Hoch (Frankfurt/M:

Suhrkamp 1976).

BATT, Kurt, "Leben im Zitat. Notizen zu Peter Handke", Sinn und Form 26 (1974), S.603-623.

BAUMGART, Reinhard, Aussichten des Romans oder Hat Literatur Zukunft? Frankfurter Vorlesungen (Neuwied und Berlin : Luchterhand 1968).

- "Vorwärts, zurück in die Zukunft", in Über Peter Handke, S.90-94.

BELLERT, Irena, "Über eine Bedingung für die Kohärenz von Texten", in W. Kallmeyer u.a., Lektürekolleg zur Textlinguistik Bd.2: Reader, Fischer Athenäum Taschenbücher 2051 (Frankfurt/M: Athenäum 1974), S.213-245.

BENJAMIN, Walter, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in W.B., Lesezeichen. Schriften zur deutschsprachigen Literatur, hg. von Gerhard Seidel (Leipzig: Reclam 1970), S.373-414.

BLOCH, Ernst, Das Prinzip Hoffnung. In drei Bänden, Wissenschaftliche Sonderausgabe (Frankfurt/M: Suhrkamp 1970).

BLUMER, Arnold, "Peter Handkes 'romantische Unvernunft'", AG 8 (1973), S.123-132.

BRINKMANN, Richard, "Zum Begriff des Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts", in Begriffsbestimmung des literarischen Realismus, hg. von R.B., Wege der Forschung CCXII (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974), S.222-235.

BUCH, Hans Christoph, "Rot, röter, am röttesten. - Gegen den Vulgärmarxismus in der Literaturkritik", in

Literaturmagazin 1. Für eine neue Literatur - gegen den spätbürgerlichen Literaturbetrieb, hg. von H.C.B., das neue buch 38 (Reinbek: Rowohlt 1973), S.24-42.

BÜHLER, Karl, Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Mit einem Geleitwort von Friedrich Kainz (Frankfurt/M, Berlin, Wien: Ullstein 1978) [Zuerst ersch. 1934].

CATHOLY, Eckehard, "Karl Philipp Moritz. Ein Beitrag zur 'Theatromanie' der Goethezeit", Euph. 45 (1950), S.100-123.

CHOTJEWITZ, Peter O., "Ist Lyrik wieder aktuell?" Literatur und Kritik 3 (1968) H 30, S.587-603.

COETZEE, John, "Achterberg's 'Ballade van de gasfitter': The Mystery of I and You", PMLA (March 1977), S.285-296.

COWARD, Rosalind/John Ellis, Language and Materialism. Developments in Semiology and the Theory of the Subject (London: Routledge & Kegan Paul 1977).

DURZAK, Manfred, "Abrechnung mit einer Utopie? Zum Amerika-Bild im jüngsten deutschen Roman", Basis 4 (1973), S.98-121.

- "Epische Existenzprotokolle. Die Prosaarbeiten von Peter Handke", in M.D., Gespräche über den Roman mit Joseph Breitbach u.a. Formbestimmungen und Analysen, st 318 (Frankfurt/M: Suhrkamp 1976), S.344-367.

- "Für mich ist Literatur auch eine Lebenshaltung. Gespräch mit Peter Handke", in ebd., S.314-343.

ELIOT, Thomas Stearns, "Donne in our Time", in A Garland for John Donne 1631-1931, ed. by Theodore Spencer (Gloucester, Mass.: Peter Smith 1958), S.3-19.

ELM, Theo, "Die Fiktion eines Entwicklungsromans: Zur Erzählstrategie in Peter Handkes Roman Der kurze Brief zum langen Abschied", Poetica 6 (1974), S.353-377.

ENZENSBERGER, Christian, "Die Sache mit der Literatur, die Sache mit der Person", Kursbuch 20 (1970), S.10-18.

ERIKSON, Erik H., "Ego Development and Historical Change. Clinical Notes", in E.H. E., Identity and the Life Cycle. Selected Papers. With a Historical Introduction by David Rapaport, Psychological Issues Vol. I, No.1 (New York: International Universities Press 1959), S.18-49.

- "The Problem of Ego Identity", in ebd., S.101-164.

FALKENSTEIN, Henning, Peter Handke, Köpfe des XX.Jahrhunderts 75 (Berlin: Colloquium, 2.Aufl. 1979).

FOUCAULT, Michel, Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France, 2.Dezember 1970. Übers. von Walter Seitter, Anthropologie (Frankfurt/M, Berlin, Wien: Ullstein 1977).

FRENZEL, Elisabeth, Stoff-, Motiv- und Symbolforschung, Sammlung Metzler 28 (Stuttgart: Metzler 1963).

GOLDMANN, Lucien, Der christliche Bürger und die Aufklärung (Neuwied und Berlin: Luchterhand 1968).

GÖRTZ, Franz Josef, "Kunst - das wäre das Allerletzte. Ein Gespräch mit Günter Wallraff", in Dokumentarliteratur, hg. von Heinz Ludwig Arnold und Stephan Reinhardt (München: edition text + kritik 1973), S.174-184.

HAMBURGER, Käte, Die Logik der Dichtung (Stuttgart: Klett/Cotta, 3.Aufl. 1977).

HAMM, Peter, "Der neueste Fall von deutscher Innerlichkeit: Peter Handke", in Über Peter Handke, S.304-314.

HARTMANN, Karl-Heinz, Wiederholungen im Erzählen: Zur Literarität narrativer Texte, Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 17 (Stuttgart: Metzler 1979).

HARTUNG, Rudolf, "Peter Handke/Der kurze Brief zum langen Abschied", Neue Rundschau 83 (1972), S.336-342.

HEINTZ, Günter, Peter Handke, Analysen zur deutschen Sprache und Literatur (München: Oldenbourg 1974).

HEISSENBÜTTEL, Helmut, "Peter Handke", Text + Kritik 24/24a (2.Aufl.1971), S.1-7.

HENNIG, Jörg/Lutz Huth, Kommunikation als Problem der Linguistik. Eine Einführung, Kleine Vandenhoeck-Reihe 1406 (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1975).

HILLEBRAND, Bruno, "Auf der Suche nach der verlorenen Identität. Peter Handke - Der kurze Brief zum langen Abschied", in Der deutsche Roman im 20.Jahrhundert. Analysen und Materialien zur Theorie und Soziologie des Romans Bd.2, hg. von Manfred Brauneck (Bamberg: C.C. Buchner 1976), S.97-117.

HOFER, Gerhard vom/Peter Pfaff, "Peter Handkes weltliche Heilsgeschichte", in G.v.H./P.P., Das Elend des Polyphem. Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß (Königstein/Ts.: Athenäum 1980), S.59-92.

HOFFER, Klaus, "'Allgemeine Betrachtungen' (zu Handkes Kurzem Brief)", in Über Peter Handke, S.212-222.

HORN, Peter, "Die Sprache der Vernünftigen und die Sprache der Unvernünftigen", in Handke. Ansätze - Analysen - Anmerkungen, hg. von Manfred Jurgensen, Queensland Studies in Germanic Language and Literature VII (Bern und München: Francke 1979), S.45-64.

HÜPPAUF, Bernd, "Peter Handkes Stellung im Kulturwandel der sechziger Jahre", in ebd., S.9-43.

IMMERWAHR, Raymond, Romantisch. Genese und Tradition einer Denkform, Respublica Literaria (Frankfurt/M: Athenäum 1972).

JAKOBSON, Roman, "Der Doppelcharakter der Sprache. Die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik", in Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven Bd.1: Grundlagen und Voraussetzungen, hg. von Jens Ihwe, Ars poetica. Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst Bd.8/III (Frankfurt/M: Athenäum, 2.Aufl. 1972), S.323-333.

- "Linguistik und Poetik", in Strukturalismus in der Literaturwissenschaft, hg. von Heinz Blumensath, Neue Wissenschaftliche Bibliothek (Köln: Kiepenheuer + Witsch 1972), S.118-147.

JURGENSEN, Manfred, Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch (Bern: Francke 1979).

KALLMEYER, W. u.a., Lektürekolleg zur Textlinguistik Bd.1: Einführung, Fischer Athenäum Taschenbücher Sprachwissenschaft 2050 (Frankfurt/M: Athenäum Fischer 1974).

KARASEK, Hellmuth, "Ohne zu verallgemeinern. Ein Gespräch mit Peter Handke", in Über Peter Handke, S.85-90.

KAYSER, Wolfgang, Entstehung und Krise des modernen Romans (Stuttgart: Metzler 1954).

KELLERER, Christian, Objet trouvé, Surrealismus, Zen. Zur Psychologie der modernen Kunst, rowohlts deutsche enzyklopädie 289 (Reinbek: Rowohlt 1968).

KIMPEL, Dieter, Der Roman der Aufklärung (1670-1774), Sammlung Metzler 68 (Stuttgart: Metzler, 2.Aufl. 1977).

Kindlers Literatur Lexikon in 25 Bänden (München: dtv 1974).

KOTZE, Astrid von, "Die Raupe im Schmetterling: Peter Handkes Gewicht der Welt", in Literatur als Dialog. Festschrift zum 50. Geburtstag von Karl Tober, hg. von Reingard Nethersole (Johannesburg: Ravan 1979), S.461-474.

KREUZER, Helmut, "Zur Theorie des deutschen Realismus zwischen Märzrevolution und Naturalismus", in Realismustheorien in Literatur, Malerei, Musik und Politik, hg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand, Kohlhammer-Urban-Taschenbücher Reihe 80 (Stuttgart: Kohlhammer 1975), S.48-67.

KRISTEVA, Julia, "Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman", in Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven Bd.1: Grundlagen und Voraussetzungen, hg. von Jens Ihwe, Ars poetica. Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst Bd.8/III (Frankfurt/M: Athenäum, 2.Aufl. 1972), S.345-375.

LAEMMLE, Peter, "Von der Außenwelt zur Innenwelt. Das Ende der deutschen Nachkriegsliteratur: Peter Handke und die Folgen", in Positionen im deutschen Roman der sechziger Jahre, hg. von Heinz Ludwig Arnold und Theo Buck (München:

edition text + kritik 1974), S.147-170.

LANGEN, August, "Karl Philipp Moritz' Weg zur symbolischen Dichtung", ZfdPh 81 (1962), S.169-218 und S.402-440.

LEWANDOWSKI, Theodor, Linguistisches Wörterbuch 1-3, UTB 200, 201 und 300 (Heidelberg: Quelle + Meyer, 2.Aufl. 1976).

LINDER, Christian, "Die Ausbeutung des Bewußtseins. Gespräch mit Peter Handke", in C.L., Schreiben und Leben. Gespräche mit Jürgen Becker u.a., pocket 40 (Köln: Kiepenheuer + Witsch 1974), S.33-45.

LINK, Jürgen, Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis, UTB 305 (München: Fink 1974).

- Die Struktur des literarischen Symbols. Theoretische Beiträge am Beispiel der späten Lyrik Brechts, Kritische Information 24 (München: Fink 1975).

LOTMAN, Jurij M., Die Struktur literarischer Texte. Übers. von Rolf-Dietrich Keil, UTB 103 (München: Fink 1972).

LUKÁCS, Georg, Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik (Neuwied und Berlin: Luchterhand, 3.Aufl. 1965).

MARSCH, Edgar, "Gegenstände als Instrumente erzählerischer Verkettung", LiLi Beiheft 6: Erzählforschung 2 (1977), S.85-97.

MAYER, Hans, "Kaspar, der Fremde und der Zufall. Literarische Aspekte der Entfremdung", Text + Kritik 24/24a (2.Aufl. 1971), S.32-44.

MAYER, Sigrid, "Im 'Western' nichts Neues? Zu den Modellen in Der kurze Brief zum langen Abschied", in Handke. Ansätze - Analysen - Anmerkungen, hg. von Manfred Jurgensen, Queensland Studies in Germanic Language and Literature VII (Bern und München: Francke 1979), S.145-164.

MICHAELIS, Rolf, "Die Katze vor dem Spiegel oder: Peter Handkes Traum von der ANDEREN ZEIT. Rede auf den Preisträger", Jb. der dt. Akademie f. Sprache und Dichtung (1973), S.55-64.

- "Ohrfeigen für das Lieblingskind. Peter Handke und seine Kritiker. Eine Beispielsammlung", Text + Kritik 24/24a (4. Aufl. 1978), S.115-131.

MIXNER, Manfred, Peter Handke, Athenäum Taschenbücher Literaturwissenschaft 2131 (Kronberg: Athenäum 1977).

MOLTMANN, Günter, "Die deutschen Auswanderungen nach Nordamerika im Überblick", Zeitschrift für Kulturaustausch 32 (1982), S.307-311.

MUKAŘOVSKÝ, Jan, Kapitel aus der Ästhetik. Aus dem Tschechischen übers. von Walter Schamschula, es 428 (Frankfurt/M: Suhrkamp, 2.Aufl. 1974).

MÜLLER, Joachim, "Auf der Suche nach der wahren Existenz - Peter Handke und seine Erzählungen", Universitas 33 (1978) H 7, S.683-692.

NÄGELE, Rainer, "Geht es noch um den Realismus? Politische Implikationen moderner Erzählformen im Roman", in Der deutsche Roman und seine historischen und politischen Bedingungen, hg. von Wolfgang Paulsen, Neuntes Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur (Bern: Francke 1977), S.34-53.

- "Die vermittelte Welt. Reflexionen zum Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit in Peter Handkes Roman Der kurze Brief zum langen Abschied", Jb. der dt. Schillerges. 19 (1975), S.389-418.

NÄGELE, Rainer/Renate Voris, Peter Handke, Autorenbücher 8 (München: Beck; edition text + kritik 1978).

PAKENDORF, Gunther, "Der Realismus der entfremdeten Welt. Peter Handke, Der kurze Brief zum langen Abschied", AG 14 (1981), S.157-174.

PFISTER, Manfred, Das Drama. Theorie und Analyse, Information und Synthese 3; UTB 580 (München: Fink 1977).

Plädoyer für eine neue Literatur. Mit Beiträgen von Wladimir Weidlé, Nathalie Sarraute u.a., hg. von Kurt Neff (München: dtv 1969).

PREISENDANZ, Wolfgang, "Gottfried Keller: Der grüne Heinrich", in Der deutsche Roman vom Barock bis zur Gegenwart: Struktur und Geschichte Bd.2, hg. von Benno von Wiese (Düsseldorf: August Bagel 1963), S.76-127.

- "Voraussetzungen des poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19.Jahrhunderts", in Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart, hg. von Hans Steffen, Kleine Vandenhoeck-Reihe 169 S (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2.Aufl.1967), S.187-210.

PÜTZ, Peter, "Peter Handke, Die Angst des Tormanns beim Elfmeter", in Deutsche Bestseller - deutsche Ideologie. Ansätze zu einer Verbraucherpoetik, Literaturwissenschaft - Gesellschaftswissenschaft 15 (Stuttgart: Klett 1975), S.145-156.

REBING, Günter, Der Halbbruder des Dichters. Friedrich Spielhagens Theorie des Romans, Literatur und Reflexion 8 (Frankfurt/M: Athenäum 1972).

ROBBE-GRILLET, Alain, "Für einen Realismus des Hierseins", Akzente 4 (1956), S.316-318.

ROSSBACHER, Karlheinz, "Detail und Geschichte. Wandlungen des Erzählens bei Peter Handke, am Vergleich von Die Angst des Tormanns beim Elfmeter und Der kurze Brief zum langen Abschied", Sprachkunst 6 (1975), S.87-103.

SAUTERMEISTER, Gert, "Gottfried Keller: Der grüne Heinrich. Gesellschaftsroman, Seelendrama, Romankunst", in Romane und Erzählungen des Bürgerlichen Realismus. Neue Interpretationen, hg. von Horst Denkler (Stuttgart: Reclam 1980), S.80-123.

SCHAFROTH, Heinz F., "Von der begriffsaflösenden und damit zukunfts mächtigen Kraft des poetischen Denkens. Peter Handke, sein Elfenbeinturm und die Wörter 'politisch', 'engagiert', 'poetisch'", Text + Kritik 24/24a (4. Aufl.1978), S.70-75.

SCHIWY, Günther, Der französische Strukturalismus. Mode, Methode, Ideologie, rowohlts deutsche enzyklopädie 310 (Reinbek: Rowohlt 1969, 1973).

- Strukturalismus und Zeichensysteme, Beck'sche Schwarze Reihe 96 (München: Beck 1973).

SCHMIDT, Aurel, "Zeichen und Funktionen. Über Peter Handke und seinen neuen Roman", in Über Peter Handke, S.101-109.

SCHNEIDER, Michael, "Das Innenleben des 'Grünen Handke'", in ebd., S.95-100.

- Neurose und Klassenkampf. Materialistische Kritik und Versuch einer emanzipativen Neubegründung der Psychoanalyse, das neue buch 26 (Reinbek: Rowohlt 1973, 1977).

SCHULTE-SASSE, Jochen/Renate Werner, Einführung in die Literaturwissenschaft, UTB 640 (München: Fink 1977).

SEIDLER, Herbert, Die Dichtung. Wesen, Form, Dasein, Kröners Taschenausgabe 283 (Stuttgart: Kröner, 2.Aufl. 1965).

SILMAN, Tamara, Probleme der Textlinguistik. Einführung und exemplarische Analyse. Aus dem Russischen übers. und mit einem Nachtrag von Theodor Lewandowski, Grundlagen der Sprachdidaktik; UTB 326 (Heidelber: Quelle + Meyer 1974).

ŠKLOVSKIJ, Viktor, "Die Kunst als Verfahren", in Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, hg. und eingel. von Jurij Striedter, UTB 40 (München: Fink 1969, 1971) [Sonderausgabe der deutschen Übersetzung der zweibändigen russisch-deutschen Ausgabe Texte der russischen Formalisten (München: Fink 1969)], S.3-35.

STANZEL, Franz K., Theorie des Erzählens, UTB 904 (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1979).

STRIEDTER, Jurij, "Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution", in Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, hg. und eingel. von J.S., UTB 40 (München: Fink 1969, 1971) [Sonderausgabe der deutschen Übersetzung der zweibändigen russisch-deutschen Ausgabe Texte der russischen Formalisten (München: Fink 1969)], S.IX-LXXXIII.

SUMMERFIELD, Ellen, "Die Kamera als literarisches Mittel. Zu Peter Handkes Die Angst des Tormanns beim Elfmeter", Modern Austrian Literature 12 (1979) 1, S.95-112.

THUSWALDNER, Werner, Sprach- und Gattungsexperiment bei Peter Handke. Praxis und Theorie (Salzburg: Alfred Winter 1976).

TIMM, Uwe, "Peter Handke oder sicher in die 70er Jahre", Kürbiskern 4 (1970), S.611-621.

TODOROV, Tzvetan, "Die Grammatik der Erzählung", in Strukturalismus als interpretatives Verfahren, hg. von Helga Gallas, collection alternative 2 (Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1972), S.57-104.

- "Die Kategorien der literarischen Erzählung", in Strukturalismus in der Literaturwissenschaft, hg. von Heinz Blumensath, Neue Wissenschaftliche Bibliothek (Köln: Kiepenheuer + Witsch 1972), S.263-294.

"'Und plötzlich wird das Paar wieder denkbar'. Spiegel-Interview mit dem Schriftsteller Peter Handke über Gefahren und Chancen des Alleinlebens", Der Spiegel, 10.7.1978.

WALSER, Martin, "Über die Neueste Stimmung im Westen", Kursbuch 20 (1970), S.19-41.

WILPERT, Gero von, Sachwörterbuch der Literatur, Kröners Taschenausgabe 231 (Stuttgart: Kröner, 5.Aufl. 1969).

WUTHENOW, Ralph-Rainer, Das erinnerte Ich. Europäische Autobiographie und Selbstdarstellung im 18.Jahrhundert (München: Beck 1974).

ZELLER, Rosmarie, "Die Infragestellung der Geschichte und der neue Realismus in Handkes Erzählungen", Sprachkunst 9 (1978), S.115-140.