

Sonderdruck aus:

ZEITSCHRIFT FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE
(ZfdPh)

Herausgegeben von
Norbert Otto Eke, Udo Friedrich, Eva Geulen,
Monika Schausten und Hans-Joachim Solms

139. Band 2020 · Viertes Heft

ZEITFIGUREN DES EPISCHEN

Peter Handkes „Die Obstdiebin“
als Theorie des Erzählens im Erzählen

von Claudia Keller, Zürich

Abstract

Der Beitrag begreift Peter Handkes „Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere“ (2017) gleichzeitig als eine Erzählung und eine Meta-Erzählung über das Erzählen. Nicht nur ist hier ein alternder Ich-Erzähler auf der Suche, nämlich nach der „Obstdiebin“ Alexia, die zugleich Figur und Erzählung ist; auch Alexia ist auf der Suche nach ihrem eigenen Stil, der zugleich der Stil der Erzählung sein soll. Der Text stellt damit die Frage, wie in der Gegenwart erzählt werden kann und was die Konturen und Gebärden eines solchen Erzählens sein könnten. Die Stil-Frage erweist sich an den Liniengebilden, die die Protagonistin auf ihrer Wanderung durch die Landschaft zieht und die als Zeitfiguren des Textes gelesen werden können. Anhand der Zickzack- und der Schlangenlinie, anhand des Mahlstroms sich zusammenziehender Kreise und der Bewegung der ausgreifenden Spirale in die Unendlichkeit, die allesamt die Bewegungen der Protagonistin wie der Erzählung bezeichnen, stellt der Text verschiedene Erzählmodi und Gattungen einander gegenüber und integriert das Drama, das Märchen, den (Bildungs-)Roman und das epische Erzählen in seine Theorie des Erzählens im Erzählen.

This article understands Peter Handke's "Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere" ('The Fruit Thief or A Simple Trip into the Interior', 2017) both as a narrative and as a meta-narrative about narration. An aging first-person narrator is looking for the 'fruit thief' Alexia, who is both a character and a story, while Alexia is searching for her own style, meant to be also the style of the narrative. The text thus investigates the possibilities of present-day narration and asks what the contours and gestures of such a narrative could be. The question of style becomes apparent in the lines which the protagonist draws as she wanders through the landscape and which can be read as figures of time. Using the zigzag and serpentine lines, the maelstrom of constricting circles and the movement of the expansive spiral into infinity, all of which denote the movements of the protagonist and the narrative, the text juxtaposes various narrative modes and genres, integrating drama, fairy tales, the novel (Bildungsroman) and epic storytelling in its theory of narrative in a narrative.

Im Zentrum von Peter Handkes 2017 erschienener epischer Erzählung „Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere“ steht die Frage nach dem Stil. Die zumeist nur „Obstdiebin“ genannte Alexia bricht zu einer dreitägigen Reise in die Picardie auf. Sie ist eine Vielgereiste, aber diese Reise ist „ihre erste wirkliche Reise, von welcher irgendwo geschrieben stand, man erfahre daran,

„was der eigene Stil sei“.¹ Dabei ringt hier keineswegs lediglich eine „blutung[e]“² Protagonistin um ihre persönliche Entwicklung. Die Frage nach dem „eigenen Stil“ ist vielmehr ein Metakommentar zur Erzählung, die sich auszubilden im Begriff ist. Deutlich wird dies spätestens mit Alexias selbstapostrophierte rhetorischer Frage: „[B]in ich den anderen nur noch ein Medium?“³ Die Obstdiebin als Protagonistin ist eine Personifikation der Erzählung und „Die Obstdiebin“ als Erzählung eine Metaerzählung über das Erzählen selbst. Der Text stellt die Frage: Wie kann in der Gegenwart erzählt werden? Welches ist der ihr angemessene Ausdruck, was sind ihre Konturen und Gebärden?

Handkes Name fehlt in den Verzeichnissen der aktuell Konjunktur erfahrenden Poetikvorlesungen, weil er eine solche Vorlesung immer schon geschrieben hat.⁴ Seit 1966 fordert er eine Literatur, die Erzählen und Reflexion vereint. Gegenüber den „Sprachspielarten“ der Wiener Gruppe hält er an der Möglichkeit des Erzählens auch in der Gegenwart fest, während er auf der anderen Seite in Princeton eine Integration der Reflexion in die Literatur mit scharfen Worten einfordert.⁵ In der Folge entwickelt Handke ein Erzählen, das konkret und abstrakt, bildlich und reflexiv zugleich ist – das *theōria* als Anschauung praktiziert.⁶ „Die Obstdiebin“ kann als Erzählung einer ‚einfachen Fahrt ins Landesinnere‘ gelesen werden, sie funktioniert als eine zwar programmatisch ereignisarme, doch stringent erzählte Handlung. Gleichzeitig kann, so die These, jede Episode, jede Figur, jedes Bild „unterschwellig“ als poetologischer Kommentar gelesen

¹ Peter Handke: Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere, Berlin 2017, S. 142. Im Folgenden wird die Sigle DO mit Seitenzahl verwendet. Für die weiteren verwendeten Siglen vgl. <https://handkeonline.onb.ac.at/node/1686> (zuletzt 20. 1. 2020). Alexia wurde bereits in „Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos“ als verschollene Tochter der Bankfrau eingeführt; dort bereits auch die Erwägung, „Die Obstdiebin“ als Titel zu verwenden (BV 439).

² DO 312.

³ Ebd., S. 488.

⁴ Entsprechend hat Handke auch seine Nobelpreisrede vom 7. Dezember 2019 nicht dazu genutzt, um – statt der erwarteten Stellungnahme zur Jugoslawien-Debatte – seine Poetik neu zu kommentieren, sondern hat sich weitgehend auf Selbstzitate beschränkt.

⁵ Zu den „Sprachspielarten“ der Wiener Gruppe und einem sich bei Konrad Bayer wieder andeutenden Erzählen vgl. Peter Handke: Die Wörter als Wirklichkeit, in: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur 79, 2012, S. 86 f., hier: S. 86. Zur Rede in Princeton vgl. bspw. Karl Wagner: Der Popstar im Elfenbeinturm. Kontext zu Handkes ‚Auftritt‘ in Princeton, in: Dichterdarsteller. Fallstudien zur biographischen Legende des Autors im 20. und 21. Jahrhundert, hg. v. Robert Leucht, Magnus Wieland, Göttingen 2016, S. 175–190.

⁶ Vgl.: „‚Konkret‘ sein ist leicht. ‚Abstrakt‘ sein vielleicht noch leichter. Das schwierige ist die Abstraktion, das Konkret-Abstrakte, das gerade so weit Abstrahierte, daß es vom anderen, in seinem Bereich, wieder konkretisierbar ist“ (GB 186). Karl Wagner bezeichnet Handkes Texte als „großangelegten Versuch einer erzählenden Erzählforschung“ und als „Literaturliteratur“ (Karl Wagner: Weiter im Blues. Studien und Texte zu Peter Handke, Bonn 2010, S. 118, 122).

Zeitfiguren des Epischen

werden.⁷ Diese zweite Ebene systematisiert mit Bezügen auf die Geschichte der Ästhetik, mit exzessiven intertextuellen Verknüpfungen und mit enormem Gattungsbewusstsein die Problematik eines epischen Erzählens in der Gegenwart.

Der Stil – und stets mit ihm verbunden: der Rhythmus – verknüpft beide Ebenen und legitimiert sie in ihrer Gleichzeitigkeit: Als Ausdruck von Subjektivität in Form eines Personalstils und als Ausdruck künstlerischer Objektivität in Form eines Kollektiv- bzw. Zeitstils ermöglicht es dieser Begriff, das Verhältnis von Individualitäts- und Allgemeinheitsprinzip auszuloten.⁸ Mit seiner Anknüpfung an einen Stilbegriff, der für „hochgradige Abstraktion“ und für eine „Abkürzung komplizierter Sachverhalte“ steht, vermag Handke den Krisen subjektivistischer Innerlichkeit, von denen seine Erzähler-Figuren immer wieder heimgesucht werden, ein objektivierendes, auf die Außenwelt bezogenes Moment entgegenzuhalten.⁹ Dabei etabliert er mit dieser Kategorie auch ein Verhältnis zwischen Welt und Erzählung, das die Möglichkeiten der Darstellung im Vollzug der Erzählung auslotet. Stil betont die „Form der Ausführung“ und nie das – auch direkter zu erreichende – dargestellte Ziel und fasst damit bereits *in nuce*, worum es der Handke'schen Prosa der Abweichung immer geht.¹⁰ Gemäß seiner etymologischen Herkunft von *stilus* als Spur einer Bewegung über eine Fläche wird Stil in der folgenden Lektüre der „Obstdiebin“ zunächst als Form der Bewegung begriffen, mit welcher die Protagonistin die Landschaft auf ihrer Wanderung durchquert.¹¹ Es sind dies Bewegungen, die als charakteristischer Ausdruck ihres Personalstils gelesen werden können, wie dies etwa auch für den Hinweis auf ihren Musikgeschmack (Eminem, „8 Mile“) gilt.¹² Indem sich mit ihren Bewegungen die Erzählung allmählich verfertigt, ist die von ihr gezogene Spur gleichzeitig auch der *stilus* der Textbewegung selbst. Diese Dimension führt über einen Personalstil hinaus, so wie sich auch ihr Musikgeschmack unschwer als Ortsangabe für die – „8 Meilen weg vom Zen-

⁷ Vgl. den Journal-Eintrag: „Die Wiederholung: Ich erzähle, unterschwellig, das Erzählen.“ (AF 330).

⁸ [Art.] „Stil“, in: Ästhetische Grundbegriffe. Ein historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. v. Karlheinz Bark u.a., Bd. 5, Stuttgart, Weimar 2010, S. 641–702, hier: S. 642 (Abschn. verf. von Rainer Rosenberg). Zur Objektivierung in klassischer Tradition vgl. ebd. S. 653, 676 (Abschn. verf. von Wolfgang Brückle).

⁹ Rosenberg [Anm. 8], S. 642, 645.

¹⁰ Ebd., S. 642.

¹¹ Ebd., S. 648. Zur poetologischen Dimension des Spaziergangs bei Handke vgl.: Volker Georg Hummel: Die narrative Performanz des Gehens. Peter Handkes „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ und „Der Bildverlust“ als Spaziergängertexte, Bielefeld 2007. Zum Zusammenfall von „temporaler Form der Form“ und „Form der Schrift“ vgl.: Uwe C. Steiner: Das Glück der Schrift. Das graphisch-graphematische Gedächtnis in Peter Handkes Texten: Goethe, Keller, Kleist („Langsame Heimkehr“, „Versuch über die Jukebox“, „Versuch über den gegliückten Tag“), in: DVjs 70, 1996, H. 2, S. 256–289, hier: S. 259. Vom „Spazierengehen im Text und als Text“ spricht Wagner [Anm. 6], S. 64.

¹² DO 212.

Claudia Keller

trum¹³ – in den Peripherien angesiedelten Erzähltexte Handkes zu erkennen gibt. Stil entsteht in Form von Körpergesten und Sprachgebärden als Ausdrucksbewegung. So soll im Folgenden aufgezeigt werden, wie die vom Text gezogenen Spuren poetologisch als in Zeit versetzte Figuren, als Zeitfiguren der Erzählung gelesen werden können: Das Hin und Her der Zickzack- und Schlangenlinie sowie die weit ausgreifende Spirale bilden ornamentale Muster, in denen die Theoretisierung des Erzählens zur Anschauung gebracht wird.

I.

Zunächst zur Erzählanlage der „Obstdiebin“: Ein Ich-Erzähler bricht an einem Hochsommertrag von seinem Haus in einem Vorort von Paris in die Picardie auf.¹⁴ Verschiedentlich nimmt er Zeichen der „Obstdiebin“ – fortan zu verstehen als Figur und Erzählung – wahr. Er hört ihre Stimme,¹⁵ vermeint sie in einer Mitreisenden zu erkennen,¹⁶ erheischt einmal aus dem Zugfenster einen Blick auf sie durch ein Fernglas. Das Fernglas trägt die Markenbezeichnung „LEGEND“¹⁷, die impliziert, dass hier also auch eine Legende erzählt wird. Die bevorzugt „unter der Stiege“¹⁸ schlafende Alexia ist die weibliche Version des unerkant unter der Treppe lebenden Alexius von Edessa, der in der Folge von Hofmannsthals „Der Dichter und diese Zeit“ für eine epische Erzählhaltung steht, der gemäß der Erzähler hinter all den aufgenommenen Dingen und Ereignissen verschwindet, und der niemanden etwas, den aber alles angeht.¹⁹ Gleichzeitig ist die Ansage in Großbuchstaben wörtlich zu nehmen: Der Erzähler erspäht durch das Fernrohr das zu Lesende. Er ist seiner Geschichte auf den Fersen und löst sich, sobald sie Gestalt annimmt, in der Landschaft auf.²⁰ Die Schritte, die der Erzähler durch die Landschaft unternimmt, bevor die „Obstdiebin“ sich vermeintlich selbst zu erzählen beginnt, werden als „[e]pische Schritte“, als „Schritte, die einbezogen“, bezeichnet: „Ich ging nicht allein unterm Himmel. Ich ging mit.“²¹ Dass Schritte

¹³ Ebd.

¹⁴ Handke wohnt in Chaville und er besitzt ein Landhaus in der Picardie. So inszeniert sich auch dieser Text sogleich als Autofiktion; vgl. hierzu zuletzt: Alexander Honold: *Der Erd-Erzähler. Peter Handkes Prosa der Orte, Räume und Landschaften*, Stuttgart 2017, S. 122.

¹⁵ DO 16.

¹⁶ Ebd., S. 107.

¹⁷ Ebd., S. 24.

¹⁸ Ebd., S. 426.

¹⁹ Zur Alexius-Legende bei Handke, vgl. bspw. Martina Kurz: *Bild-Verdichtungen. Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke*, Göttingen 2003, S. 105 f.; Carsten Rohde: „Träumen und Gehen“. Peter Handkes geopoetische Prosa seit „Langsame Heimkehr“, Hannover 2007, S. 23; Wagner [Anm. 6], S. 86; sowie Honold [Anm. 14], S. 165 f.

²⁰ Das Verschwinden des Erzählers: DO 124. Zu diesem Ideal vgl. auch den „Nachmittag eines Schriftstellers“ und dazu: Monika Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens*, München 1995, S. 270.

²¹ DO 55.

Zeitfiguren des Epischen

‚episch‘ sein können, erklärt sich wiederum dann, wenn darin nicht der Ausdruck eines Personalstils, sondern ein Hinweis auf die literarische Form als Textbewegung gesehen wird. Der Erzähler geht hinter der Geschichte her, er geht mit ihr mit und wird von ihr mitgetragen. Im Rhythmus wie im Stil des epischen Erzählens liegt das Versprechen einer Entgrenzung der eigenen Subjektivität.²²

Mit der dreitägigen Wanderung der „Obstdiebin“ wird das epische Voranschreiten entfaltet. Städtische und ländliche Topographien verwandeln sich unter ihren Augen und Füßen in einen symbolisch-märchenhaften Raum von Zeichen und Zusammenhängen. An abgelegenen Orten, in Bahnhöfen zwischen den Gleisen findet sie Früchte, und die Wunder geschehen dort, wo man sie nicht erwartet. Sie ereignen sich an den Randzonen und in den Zwischenzeiten. Es gibt für die Figur wie die Geschichte – so Handkes charakteristische Umschreibung des traditionellen Epos zu einem Epos des Alltäglichen – kein großes Ereignis, Sehenswürdigkeiten werden links liegen gelassen, Begegnungen finden punktuell statt, um sich sogleich wieder aufzulösen. Es handelt sich – hierin der Tradition entsprechend –, um ein höchst episodisches Erzählen, dessen unverbunden heterogen nebeneinanderstehende Ereignisse während der Wanderung allein durch die Bewegungen von Figur und Erzählung verbunden werden. Die verschiedenen Linien, die die „Obstdiebin“ durch die Topographie zieht, haben ihre Gemeinsamkeit darin, immer von der Geraden abzuweichen. Sie läuft auf Diagonalen, Schlangen- und Zickzacklinien „hin und her“ und „kreuz und quer“ – so die immer wiederkehrenden Sprachfiguren – und wandert in der Form sich zusammenziehender Kreise und ausgreifender Spiralen.²³ Als die „Essenz“ des Epischen bezeichnet Handke denn auch in einem Notat aus „Vor der Baum-schattenwand nachts“ „das Abweichen und Ausweichen weitestmöglich, immer-

²² Die Ankündigung des Textes lautet: „Als das ‚Letzte Epos‘ (mit großem ‚L‘) hat Peter Handke seinen neuen Roman bezeichnet.“ (https://www.suhrkamp.de/buecher/die_obstdiebin_oder_einfache_fahrt_ins_landesinnere-peter_handke_42757.html (zuletzt 20.1.2020)). Gleichwohl trägt der Text selbst keine Gattungsbezeichnung. Handkes ‚Wiederbelebung‘ des Epos ist eine zentrale Forschungsfrage, vgl.: Thorsten Carstensen: Romanisches Erzählen. Peter Handke und die epische Tradition, Göttingen 2013; Werner Michler: Teilnahme. Epos und Gattungsproblematik bei Peter Handke, in: Peter Handke. Poesie der Ränder, hg. v. Klaus Amann, Fabjan Hafner, Karl Wagner, Wien, Köln, Weimar 2006, S. 117–134; Heiko Christians: Der Roman vom Epos. Peter Handkes „Poetik der Verlangsamung“, in: Hofmannsthal Jahrbuch. Zur europäischen Moderne 10, 2002, S. 357–389.

²³ Die Formulierung „hin und her“ bzw. „kreuz und quer“ und „auf und ab“ kann als eine Sprachgebärde gelesen werden, deren ästhetische Tradition eigens herauszuarbeiten wäre; zu Goethe vgl.: Claudia Keller: Lebendiger Abglanz. Goethes Italien-Projekt als Kulturanalyse, Göttingen 2018, Kap. „Das gebrochene Symbol der Weltgeschichte“; Claudia Keller: Hin und Her. Utopie lebendiger Gemeinschaft in Goethes „Märchen“ und die Folgen („Wanderjahre“, Keller, Handke), in: DVjs 94, 2020, H. 2, S. 161–179. Sowie: Inka Müller-Bach: Die Prosa der Gesellschaft. Literarische Form und soziale Bindung in Goethes „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“, in: Prosa schreiben. Literatur – Geschichte – Recht, hg. v. ders., Jens Kersten, Martin Zimmermann, Paderborn 2019, S. 225–248, bes. S. 243–248.

Claudia Keller

zu“²⁴ – dies gilt sowohl auf der inhaltlichen Ebene als Aneinanderreihung von Episoden, die sich einer kohärenten Handlung entziehen, als auch auf der Ebene ihrer Realisierung in den stets von der Geraden abweichenden Schritten.

Der so etablierte *discours*, der zugleich Darstellung des Erzählens und dessen Reflexion ist, kann im Sinne Roland Barthes beschrieben werden, wie er ihn am Anfang seiner „Fragmente einer Sprache der Liebe“ darlegt:

Dis-cursus – das meint ursprünglich die Bewegung des Hin- und Her-Laufens, das ist Kommen und Gehen, das sind „Schritte“, „Verwicklungen“. Der Liebende hört in der Tat nicht auf, in seinem Kopf hin und her zu laufen, neue Schritte zu unternehmen und gegen sich selbst zu intrigieren. Sein Diskurs existiert immer nur in Gestalt von Sprach-„Anwandlungen“, die ihm nach Maßgabe geringfügiger, aleatorischer Umstände zustoßen.²⁵

Barthes' Überlegungen können verallgemeinert werden, um das Verfahren der „Obstdiebin“ zu erfassen, wonach aus den mehr oder weniger verwickelten Schritten der Protagonistin solche „Figuren“ werden, die Barthes, „nicht im rhetorischen Sinne [...], sondern eher im gymnastischen oder choreographischen“ versteht, d.h. er begreift darunter „die Gebärde des in Bewegung erfaßten [...] Körpers“.²⁶ Handkes Figuren sind keine psychologisch schwach ausgestalteten Protagonisten, sondern sie sind – Figuren im doppelten Wortsinn – ihrer Herkunft nach ‚plastische Gebilde‘, deren gekrümmte Schritte nach Quintilian ‚anmutige Abweichungen der Rede vom Gewöhnlichen‘ sind.²⁷ Wenn die Spuren dieser Figuren in Form verschiedenartiger Liniengebilde im Folgenden als Zeitfiguren des Erzählens bezeichnet werden, dann geschieht dies im Sinne von Barthes Gebärden, die Zeichen und Bild zugleich sind.²⁸ Dabei verhandeln die von den Schritten gezeichneten Figuren als Textbewegungen nicht allein die Grundfrage des Erzählens, nämlich diejenige, auf welche Weise im Voranschrei-

²⁴ VB 272.

²⁵ Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen, 16. Aufl., Frankfurt/Main 2014, S. 15. Vgl. David E. Wellbery: *Zwei Sprachgebärden in Goethes Liebeslyrik*, in: *Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leidenschaft um 1800*, hg. v. Carsten Rohde, Thorsten Valk, Berlin 2013, S. 203–221.

²⁶ Barthes [Anm. 25], S. 16.

²⁷ Erich Auerbach: *Figura*, in: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern, München 1957, S. 55–92, hier: S. 55 (plastisches Gebilde) und S. 63 (Quintilian). Alexander Honold deutet in einer Fußnote eine solche Perspektive am Rande an, indem er in der „Bucht“ ein „Form-Paradigma“ in einem so verstandenen Figuren-Begriff andeutet (Honold [Anm. 14], S. 434, FN 86).

²⁸ Für eine vergleichbare Auffassung von Zeitfigur bzw. Figur, vgl. Caroline Torra-Mattenklott: *Poetik der Figur. Zwischen Geometrie und Rhetorik: Modelle der Textkomposition von Lessing bis Valéry*, Paderborn 2016. Das Wissen von Linien und Formen ist für die Philosophie und Kunst ein aktuelles Forschungsfeld, vgl. den Forschungsbericht ebd., S. 40–48 und bes.: *Linienwissen und Liniendenken*, hg. v. Sabine Mainberger, Esther Ramharter, Berlin, Boston 2017; vgl. auch das Konzept der „Toposformel“: Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, 2. Aufl., Freiburg/Breisgau, Berlin, Wien 2013, bes. S. 355.

Zeitfiguren des Epischen

ten Ereignisse und Episoden verknüpft werden. Die Schlangen- und Zickzacklinien sowie die Spiralen, die sich aus dem Hin und Her des Barthes'schen Diskursus ableiten, bringen als Zeitfiguren das Formwissen der Literatur im Vollzug zur Anschauung – und dies wird im Drama, im Roman oder im Epos höchst unterschiedlich ausfallen.

Nach einem Jahrhundert abstrakter Kunst geht es darum, „eine grundandere Spielart“ des Erzählens zu finden, einen Ausdruck jenseits von Motiven und eine Sprachhandlung jenseits des Ausbuchstabierens. Dies verdeutlicht die Stelle, an der der Ich-Erzähler kurz vor der Abreise noch einen Moment lang vor seinem Haus unter den Bäumen ruht und sich in seiner „Vorstellung“ so da-sitzen sieht wie den Gärtner Vallier auf einem der Porträts aus Paul Cézannes letzten Lebensjahren (Abb. 1). Er zeigt



Abb. 1: Paul Cézanne: Le Jardinier Vallier, ca. 1906, Öl auf Leinwand,
Tate Collection London. Photo © Tate. CC-BY-NC-ND 3.0.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/cezanne-the-gardener-vallier-n04724>
(zuletzt 20. 1. 2020).

Claudia Keller

kaum ein Gesicht, oder eins, bilde ich mir ein, ohne Augen, auch Nase und Mund wie weggewischt. Nichts als den Umriss habe ich von dem Gesicht des da Hockenden jetzt im Sinn. Doch was für einen Umriss. Eine Kontur, kraft deren die von ihr umgebene Fastleerfläche des Gesichts etwas verkörpert, ausdrückt und aussendet, was über das hinausgeht, was je eine detailtreu gezeichnete Physiognomie vermitteln könnte – oder zumindest etwas anderes ist und übermittelt, etwas vom Grunde auf anderes – eine grundandere Spielart.²⁹

Indem sich der Erzähler über die Analogie mit einem Cézanne-Porträt selbst von außen betrachtet, wird das Bild als poetologische Reflexion auf die Darstellungsform des Erzählens lesbar. Das Gesicht als Kennzeichen des Individuums wird zur „Fastleerfläche“; erkennbar ist ein Umriss, der die Figur mit einer Leerstelle im Zentrum entstehen und diese als Zwischenraum sichtbar werden lässt. Es findet eine Verschiebung von der zu bezeichnenden Physiognomie zur Linie als einer „[K]raft“ statt, die eine „grundandere Spielart“ der Darstellung impliziert, indem sie sich vom Paradigma der mimetischen Nachahmung löst. Der damit verbundene Abstraktions- als Stilisierungsprozess wird im darauffolgenden Abschnitt durch die Umdeutung des Namens „Vallier“ zu „Vaillier“ expliziert. Diese Wortneuschöpfung, die sich an das Adjektiv *vaillant* (tapfer, wehrhaft) anlehnt, wird vom Ich-Erzähler dazu benutzt, um sich selbst als „Achtgeber“, „Wachender“ und „Wacher“ zu bezeichnen. In der Umdeutung des Eigennamens zu einer überindividuellen Bedeutung findet eine Enthebung von der persönlichen Physiognomie statt, sodass die Bezeichnung nun „auf sämtliche Konterfeis des Gärtners Vaillier passen“ würde. Aus dem charakteristischen Zustand eines „anderen Schlafes“, eines wachenden Schlafes, der in der Passivität höchste Aufmerksamkeit ausdrückt,³⁰ realisieren sich bei Cézanne die Dinge und realisiert sich bei Handke die Erzählung, die als Stimme der „Obstdiebin“ im nächsten Abschnitt „angeflogen“ kommt.³¹ In diesem Moment findet die Verwandlung desjenigen, der hier vor dem Haus sitzt, in den Erzähler der Obstdiebin-Geschichte statt, ganz so, wie es Maurice Merleau-Ponty in „Das Auge und der Geist“ als Geburt des Malers Cézanne beschrieben hat: „Die Welt liegt nicht mehr durch eine Repräsentation vor ihm. Vielmehr ist es der Maler, der in den Dingen geboren wird wie durch eine Konzentration und ein Zu-sich-Kommen des Sichtbaren“.³² Wo es bei Cézanne nicht um ein Abbild der Phänomene, sondern um deren Hervorbringung geht, wird in Handkes „Ekphrasis“ die Entstehung einer nicht auf Repräsentation zugerichteten Erzählweise beschrieben. Entscheidend für die „grundandere Spielart“ der Darstellung ist die

²⁹ Hier und im Folgenden: DO 15 f.

³⁰ Vgl. Handkes „Versuch über die Müdigkeit“ (VM). Zu dieser Tradition: Helmut Pfotenhauer, Sabine Schneider: Nicht völlig wachen und nicht ganz ein Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur, Würzburg 2006.

³¹ DO 16.

³² Maurice Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist, in: Ders.: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, hg. v. Christian Bermes, Hamburg 2003, S. 275–318, hier: S. 305.

Zeitfiguren des Epischen

Emanzipation von der „prosaische[n] Auffassung der Linie als positives Attribut“³³ der Bezeichnung. Die Linie, die die „Fastleerfläche“ umschließt, imitiert im Sinne Paul Klees nicht das Sichtbare, sondern macht „sichtbar“.³⁴ In diesem Vorgang erhält auch die „Obstdiebin“ ihren eigenen semiotischen Zwischenstatus, der zugleich Erzählen und dessen Reflexion ist.

In der „Lehre der Sainte-Victoire“ bezeichnet Handke Cézannes Werk als einen einzigartigen „Ding-Bild-Schrift-Strich-Tanz“³⁵ und umschreibt mit dieser Reihe einen Prozess zunehmender Entmaterialisierung und eine Überführung von Form in Bewegung. Wenige Seiten nach der Nennung des Vallier-Porträts wird in der „Obstdiebin“ genau dieser Prozess vollzogen, um die Darstellungsweise nun nicht mehr mit Blick auf den Erzähler, sondern für die Protagonistin und damit für die eigene Erzählweise anschaulich zu machen. Die „Obstdiebin“ erscheint dem Erzähler wie der Gärtner Vallier „ohne Gesicht“ – in diesem Fall sogar „überhaupt ohne Bild, nichts als eine Bewegung“ oder, „wenn ein Bild, so ein Schriftbild, wie das einer Notenschrift“.³⁶ Wenn sie sich für ihre Tätigkeit des Obstdiebstahls „in der Luft die Finger lockerte“, dann sieht er weder Figur noch Finger, sondern „einzig deren Tanz im Leeren, ein Strecken, ein Spreizen, ein Krümmen, ein Auseinanderfalten, Sichverschlingen“.³⁷ Der vom Vallier-Porträt induzierte Abstraktionsvorgang als Verschiebung von der Bezeichnung zu den Darstellungsverfahren wird hier weitergeführt und in der Transformation von Ding in Tanz der Statik des Bildes enthoben. Auch die „Obstdiebin“ hat kein Gesicht, doch aus der ‚Leere‘ heraus entsteht hier der Tanz einer Gebärde; es gibt keine Bedeutung, sondern Bewegung.

So ist auch die der „Obstdiebin“ gemäße Darstellungsform nicht das Bild, sondern die Bildlichkeit der Schrift, eine „Notenschrift“, die die Verhältnisse der Töne zueinander und ihr Voranschreiten sichtbar macht. Zu denken ist hierbei auch an Notationsformen der Tanzchoreographie, die die Bewegungsspuren nachzeichnen: Im 1725 erschienenen „Maître à Danser“ des französischen Choreographen Pierre Rameau werden die Schritte der Füße über den Boden und der Schwung der Hände durch die Luft in Worten beschrieben und gleichzeitig

³³ Ebd., S. 306.

³⁴ Paul Klee: Beitrag für den Sammelband „Schöpferische Konfession“ (1920), in: Ders.: Schriften: Rezensionen und Aufsätze, hg. v. Christian Geelhaar, Köln 1976, S. 118–122, hier: S. 118.

³⁵ DLS 79. Vgl. dazu: Ines Barner: „Nie wieder will ich Masken sehen“. Zur Entstehung von Peter Handkes Erzählung „Langsame Heimkehr“ (1979), in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 58, 2014, S. 355–385, hier: S. 372.

³⁶ DO 57.

³⁷ Ebd. Die Bedeutung des Tanzes für Handke wäre gesondert herauszuarbeiten. Vgl. am Rande „Zeit ist Rhythmus, ist Tanz“: Boris Previšić: Handkes Weltentdeckung in topographischen Palimpsesten. „Der Bildverlust“ und der Rhythmus, in: Schreiben als Weltentdeckung. Neue Perspektiven der Handke-Forschung, hg. v. Anna Estermann, Hans Höller, Wien 2014, S. 245–255, hier: S. 251.

Claudia Keller

als Linien nachgezeichnet (Abb. 2). Gabriele Brandstetter zeigt u.a. anhand dieses Beispiels, wie ein Graph des Tanzes als Hybrid zwischen Zeiteinteilung und Körperspur geschaffen wird. Die Darstellungen sind Karten bestimmter Raum-Zeit-Aufteilungen und Wegmuster zwischen Schrift und performativer Praxis.³⁸ Auch wenn in der „Obstdiebin“ solche graphischen Darstellungen fehlen, wie sie in anderer Form auch als *plotlines* aus Laurence Sternes „Tristram Shandy“ bekannt sind, so kann doch die ornamentale Struktur entschlüsselt werden, anhand welcher der Text, seine eigene Bewegung, seinen Rhythmus und seinen Stil zur Anschauung bringt. Es gilt also jede Bewegung und jeden Schritt der

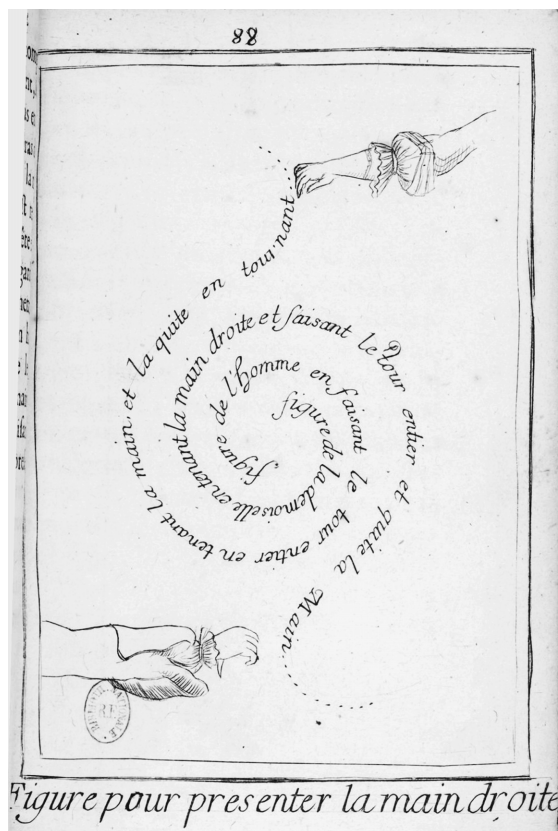


Abb. 2: Pierre Rameau: *Le Maître à danser*, Paris 1725 (Bibl. de l'Opéra), Abb. 88.

³⁸ Gabriele Brandstetter: *Schriftbilder des Tanzes. Zwischen Notation, Diagramm und Ornament*, in: *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, hg. v. Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum, Rainer Totzke, Berlin 2012, S. 61–77, bes. S. 64, 70f.

Zeitfiguren des Epischen

„Obstdiebin“ ernst zu nehmen. Es wird nun untersucht, wie sich das Hin und Her der ‚epischen Abweichung‘ in Schlangen- und Zickzacklinien sowie in Spiralen materialisiert und sich in diesen Figuren die verschiedenen Zeitlichkeiten des Erzählens ausbilden.

II.

Als die „Obstdiebin“ mit ihrem zeitweisen Begleiter, der nach Walther von der Vogelweide den Namen Valter erhält, in einer Herberge Halt macht, bemerkt deren Besitzer an ihnen

zwei Gemeinsamkeiten: erst einmal den unregelmäßigen Scheitel im Haar, zwei stark unregelmäßige, wenn nicht wirre Zickzacklinien, die einander dafür „aufs Haar“ glichen, und dann die ebenfalls aufs Haar einander gleichenden Adern an den Schläfen, sie auf der rechten, der Jüngling auf der rechten, oder umgekehrt, in Schlangenlinien, mehreren dicht über- und untereinander, aus der Schläfenhaut hervortretend.³⁹

Zwar wird hier ein Bild der „Obstdiebin“ skizziert, aber wiederum eines, das gegenüber ihrer individuellen Physiognomie viel eher den ästhetischen Modus des Textes anzeigt. Dies geschieht, indem sich Handke präzise in einen umfangreichen ästhetisch-anthropologischen Diskurs über solche Linienformen einschreibt, wie er sich im ausgehenden 18. Jahrhundert etabliert. Im Titelkupfer von Johann Caspar Lavaters zweitem Band der „Physiognomischen Fragmente“ etwa werden verschiedene Formen von Linien in Hinblick auf den menschlichen Charakter systematisiert (Abb. 3).⁴⁰ Drei Klassen von Menschen werden unterschieden: Die erste, personifiziert durch den rechts stehenden Putto, zeichnet sich durch „Lockerheit, Lässigkeit, absichtsloses Hin- und Herschwanken“ aus. Die zweite, verkörpert vom Putto auf der linken Seite, steht für „Steifheit, Gespanntheit, Anstrengung, Kunstkraft“. Diese beiden stellen die „unerträgliche[n] Extreme“ dar, die von der dritten Klasse, der „Freyheit und Richtigkeit“, aufgehoben werden. Die Schnur des dritten Puttos hängt gerade und senkrecht im Lot. Auf der linken Seite hingegen bildet die Schnur eine zwar ebenfalls gerade, jedoch schräge Linie, und rechts wird die Lockerheit durch eine Schnur in Form einer Schlangenlinie ausgedrückt. Während William Hogarth in seiner „Analysis of Beauty“ ungefähr zeitgleich die Schlangenlinie zur Schönheitslinie schlechthin erhebt und damit ihre reiche künstlerische Tradition in die theoretische Ästhetik einführt,⁴¹ wird sie hier mit dem Imperativ moralischer Lebens-

³⁹ DO 460.

⁴⁰ Hier und im Folgenden: Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, Zweyter Versuch, Leipzig, Winterthur 1776, S. 72. Vgl. hierzu: Régine Bonnefoit: Von der Bedeutung der Schlangen- und Zickzacklinie in Klees Kunsttheorie. Eine Geschichte zweier Kontrahenten, in: Paul Klee. Kein Tag ohne Linie, hg. v. Zentrum Paul Klee, Bern mit Tilman Osterwold, Ostfildern-Ruit 2005, S. 50–59, hier: S. 53.

⁴¹ Vgl. Mainberger, Ramharter [Anm. 28], S. 352–355.

Claudia Keller

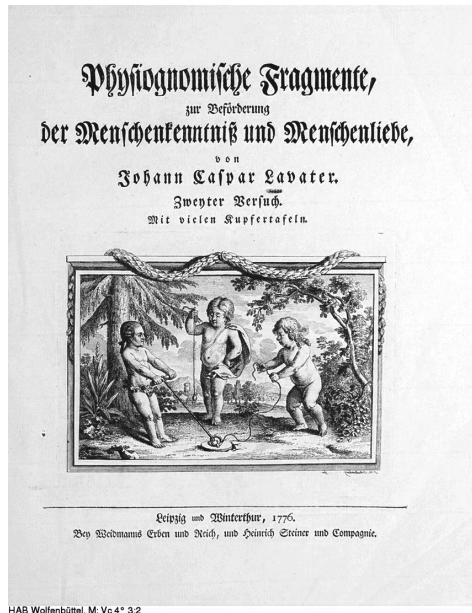


Abb. 3: Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, Zweyter Versuch, Leipzig, Winterthur 1776, Frontispiz.

führung abgewertet. Ihre von der Geraden abweichenden Bewegungen verweisen auf die Überschüssigkeit der zweckfreien Phantasie und damit auf die Gefahren einer stets schwankenden Lockerheit.

Die moralische Beurteilung der Linien zeigt, dass sie mit affektiven Gehalten, mit bestimmten psychischen Zuständen und Verhaltensweisen verbunden sind. Dass neben der ästhetischen Tradition auch diese Dimension für Handke relevant ist, erweist sich am Detail des zickzackförmigen Scheitels seiner beiden Figuren: Auch bei Lavater stehen die Frisuren der Putti in Übereinstimmung mit ihrem Charakter – der Strenge hat eine steife Perücke, die Haare des Lockeren fallen in wilden Locken und der Mittlere trägt einen auffällig akkuraten Mittelscheitel. Wenn Handke seinen beiden Protagonisten nun einen ‚wirren‘ Zickzack-Scheitel und eine Schlangenlinien-Schläfenader verpasst, dann ist offensichtlich weniger „Steifheit“ ihr Problem, als dass sie den Gefährdungen einer mit psychischer Inkonsistenz einhergehenden überschüssigen Phantasie ausgesetzt sind. Dabei wird wiederum das, was in Lavaters anthropologischer Kategorisierung als Frage individueller Lebensführung erscheint, in der „Obstdiebin“ zugleich auf den Modus der literarischen Erzählung übertragen. Hier werden nicht allein Menschen, sondern literarische Gattungen über die Linien-

Zeitfiguren des Epischen

formen kategorisiert.⁴² Es geht, wie nun gezeigt werden soll, darum, von der Wirrnis im Erzählen zur ordnenden Kraft der Phantasie zu gelangen und das Hin und Her als Ausdruck der Unbeständigkeit in einen beständigen freischwingenden Rhythmus zu überführen. Dafür steht bei Handke die Abfolge von Zickzacklinie, Schlangenlinie und Spirale.

Zunächst dominiert in den Gebärden der „Obstdiebin“ die Verwirrung. Noch auf der Suche nach ihrem Stil reagiert sie „panisch“, als sie nicht in einen dichten Wald eindringen kann: „Vor dem Inselwald ein Auf- und Abgehen, aus dem ein Laufen, hin und her, ein Rennen wurde“.⁴³ Anstatt sich gelassen auf die Um- und Abwege zu begeben, hält sie noch an der Vorstellung eines zu erreichenden Ziels fest und verfällt in eine schwankende Bewegung. Solche Panik kehrt immer wieder zurück, etwa als „[d]ramatische Unschlüssigkeit“ von Alexia und ihrem Begleiter, die dem Anspruch einer souveränen Platzwahl im Restaurant nicht zu genügen vermögen. Statt zielstrebig auf den besten Tisch zuzugehen, „das Hin und Her des einen hier, der andern dort kreuz und quer durch das ‚Café de l’Univers‘.“⁴⁴ Die beiden Figuren bewegen sich aufgrund ihres Mangels an „Freyheit und Richtigkeit“ auf wirren Wegen zwischen den Tischen hindurch. Mit ihnen läuft der Text – nach der Legende und dem Epos wird hier eine weitere literarische Gattung eingeführt – Gefahr, in den Verwicklungen des Dramas gefangen zu bleiben und als Tragödie enden. Dabei macht der sprechende Name des Cafés deutlich, dass es sich um eine durchaus existenzielle Situation handelt: In diesem Universum können die Figuren keinen Platz in den kosmologischen Konstellationen finden, vielmehr umreißen sie, mit Handkes Vorbild Friedrich Hölderlin gesprochen, „exzentrische Bahn[en]“, die den vorgezeichneten Weg verabschieden.⁴⁵ Angesichts der Unzugänglichkeit von Inselwäldern und der kosmologischen Obdachlosigkeit müssen die Figuren und muss der Text Auswege aus der Logik des dramatischen Hin und Her finden. Die Aufgabe, die sich der Text mit den Bewegungen seiner Protagonisten stellt, besteht darin, zu einem alternativen rhythmischen Stil und zu anderen Zeitfiguren zu gelangen.

⁴² Werner Michler hat gezeigt, dass literarische Gattungen sich „in das Ensemble der klassifikatorischen und produktivierenden Praktiken einer Gesellschaft“ eingliedern und sich an ihnen „Probleme von Repräsentation und Klassifikation, von Inklusion und Exklusion studieren“ lässt (Michler [Anm. 22], S. 118) und vgl. grundsätzlich: Ders.: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950*, Göttingen 2015.

⁴³ DO 126.

⁴⁴ Ebd., S. 312.

⁴⁵ So in der Vorrede zum „Fragment von Hyperion“: Friedrich Hölderlin: *Hyperion, Empedokles, Aufsätze, Übersetzungen*, hg. v. Jochen Schmidt in Zusammenarbeit mit Katharina Grätz, Frankfurt/Main 2008, S. 177. Vgl. hierzu: Alexander Honold: *Hölderlin und die Astronomie der „exzentrischen Bahn“*, auf: <http://www.warburg-haus.de/en/tagebuch/holderlin-und-die-astronomie-der-exzentrische-bahn/> (zuletzt 20. 1. 2020).

Claudia Keller

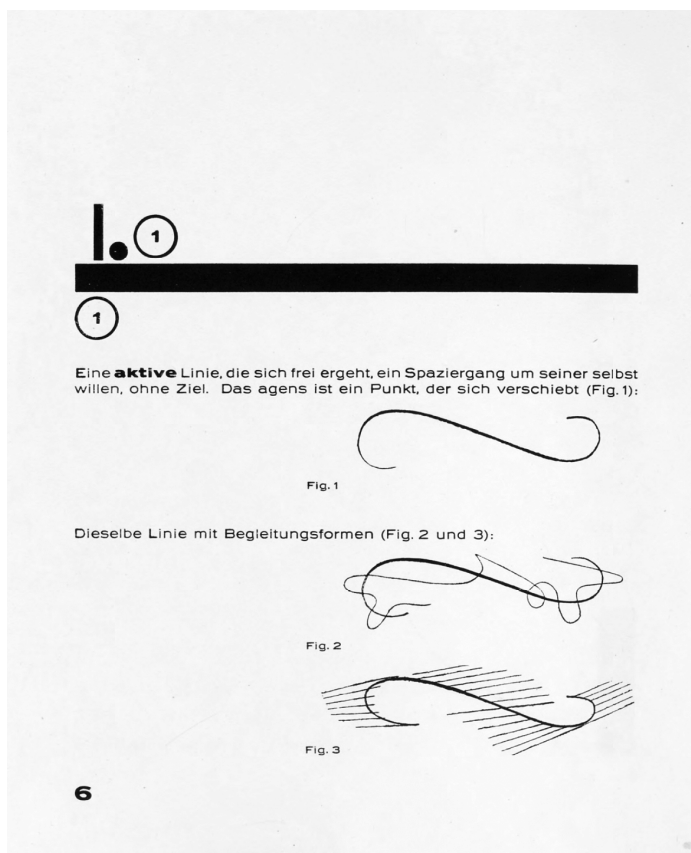


Abb. 4: Paul Klee: Pädagogisches Skizzenbuch, München 1925, S. 6.

Mit der Schlangenlinie gelingt es, das Hin und Her positiv zu wenden und die ‚exzentrischen Bahnen‘ so zu gestalten, dass sie, statt in der Katastrophe zu enden, Räume öffnen. Der Text befolgt dafür den Rat des Vaters der „Obstdiebin“, der ein aus der Wirrnis herausführendes ‚Aufatmen‘ konstatiert, „sooft eine dramatische Geschichte unterbrochen [wird] mit einem ‚in der Zwischenzeit‘“. Die Zwischenzeiten können geformt werden, denn, so sagt er zur Tochter, „sie stehen in deiner Macht“.⁴⁶ Die Zwischenräume und Zwischenzeiten sind seit jeher der erotische Ort, woraus der „Dis-kursus“ der Handke’schen Prosa hervorgeht. Entsprechend stellt sich in dem Moment als die „Obstdiebin“ „einmal nichts tat, als bloß die Zehen zu krümmen“, eine wundersame Begegnung mit

⁴⁶ DO 153.

Zeitfiguren des Epischen

einer Wasserschlange ein, deren bewegte Umrisslinie sie als „Geschlängel“ auf der Wasseroberfläche beobachtet.⁴⁷ Ganz im Sinne Hogarths, der die Zickzack-Linie mit einem „Geschäftsgang“ assoziiert, in dem man über mehrere Geraden „möglichst rasch nach 1 dann nach 2 und 3“ kommen möchte, zeigt sich die Schlangenlinie der „Obstdiebin“ „nicht bei jeder Handlung“, sondern „nur gelegentlich und mehr in den Mußestunden“.⁴⁸ Sie bildet, in einer breiten diskursiven Tradition, die Linie des Spaziergängers – eine „aktive Linie“, die, wie es Paul Klee im „Pädagogischen Skizzenbuch“ prägnant formulieren wird, ohne Ähnlichkeitsrelation, „sich frei ergeht, ein Spaziergang um seiner selbst willen, ohne Ziel“ (Abb. 4).⁴⁹ Da die „Obstdiebin“ die Schlangenlinie nicht nur im Wasser sieht, sondern eine solche auch auf ihre Schläfe gezeichnet ist, lässt sie sich wiederum als Charakterisierung ihrer Figur wie auch als Zeitfigur der Erzählung lesen. In Goethes „Märchen“, einem für Handke zentralen Intertext, werden die freischwingenden Bewegungen eines Spaziergangs zum poetologischen Anstoß für die Phantasie und die Hervorbringung des Erzählens: Der Alte, der zum Erzählen des „Märchens“ ansetzt, müsse erst auf einem Spaziergang „die sonderbaren Bilder wieder in [s]einer Seele lebendig werden“ lassen, die ihn „in frühen Jahren oft unterhielten“.⁵⁰ Dabei setzt er die von einem zweck- und richtungslosen Spaziergang gezeichneten Linien direkt in Analogie mit den Bahnen, die die Phantasie im Prozess dieser Verlebendigung der Bilder beschreitet: „Sie [die Phantasie, C. K.] macht keine Plane, nimmt sich keinen Weg vor, sondern sie wird von ihren eigenen Flügeln getragen und geführt, und indem sie sich hin und her schwingt, bezeichnet sie die wunderlichsten Bahnen, die sich in ihrer Richtung stets verändern und wenden.“⁵¹ Im „Märchen“ selbst ist es am Schluss die aus dem Selbstopfer der Schlange gebildete Brücke, die ein lebendiges Hin und Her zwischen den vormals getrennten Ländern ermöglicht und die so die neue Ordnung symbolisiert. Im Gegensatz zum Drama können hier die Wirrnisse überwunden werden und das Hin und Her führt zur Etablierung eines symbolischen Zusammenhangs.

⁴⁷ Ebd., S. 291.

⁴⁸ William Hogarth: *Analyse der Schönheit*, aus dem Engl. v. Jörg Heininger, mit einem Nachwort von Peter Bexte, Dresden, Basel 1995, S. 193. Vgl. hierzu: Bonnefoit [Anm. 40], S. 52. Handke knüpft damit u.a. an seinen „Versuch über den geglückten Tag“ an, an dessen Anfang eine ausführliche Auseinandersetzung mit Hogarths Schönheitslinie steht, und die er sodann mit den Textbewegungen nachzuzeichnen bestrebt ist. Zu Hogarth und Handke vgl. bspw.: Steiner [Anm. 11], bes. S. 264 ff., sowie Honold [Anm. 14], S. 299.

⁴⁹ Paul Klee: *Pädagogisches Skizzenbuch*, München 1925, S. 6.

⁵⁰ Johann Wolfgang Goethe: *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. v. Friedmar Apel u.a., Abt. I, Bd. 9: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung/Wilhelm Meisters Lehrjahre/Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, hg. v. Wilhelm Voßkamp, Herbert Jaumann unter Mitwirkung von Almuth Voßkamp, Frankfurt/Main 1992, S. 993–1114, hier: S. 1081. [Frankfurter Ausgabe, im Folgenden als FA].

⁵¹ Ebd.

Claudia Keller

Entsprechend wird das Hin und Her in der „Obstdiebin“ zur märchen- und zauberhaften Bannformel, die einen Übergang in den Raum der Phantasie bildet. Im „letzte[n] Blick im Nachsehen“, den der Erzähler zurück auf eine Kassiererin wirft, mit der er eine Zeit lang still im Park gesessen hat, erscheint ihr Hin- und Her-Rücken des Gürtels als „Versuch eines Zauberers, sich unsichtbar zu machen“ und sich so gegen den hektischen, von Funktionslogik determinierten Alltag im Supermarkt zu schützen.⁵² Die Frau wird durch ihre Geste verwandelt; vor den Augen des Erzählers erlebt sie einen „Umschwung ins Höhere und Offene, ein Schwingen weg von all dem Definierten ins Undefinierbare“.⁵³

Die von der Geste des Hin und Her ausgehende schützende Kraft beweist sich auch am dramatischen Höhepunkt der „Obstdiebin“, als eine sich androhende Katastrophe, die durch den Tanz verhindert und ebenfalls ins Märchenhafte gewendet wird: In besagter Herberge tanzt Alexia mit dem Besitzer so vehement „kreuz und quer durch den Saal“, dass man vermeint, „viele andere, ähnliche Paare, in ebensolchen Kreisen, Spiralen, Sphären“ durcheinander tanzen zu sehen. Der Begleiter Valter, der sich als Mensch auf der Flucht in einer existenziellen Krise befindet, steht abseits und nur weil sie ihn gerade zum richtigen Zeitpunkt in den Tanz einbezieht, vermag sie ihn vom Vorhaben abzuhalten, Selbstmord und mit ihm einen terroristischen Akt zu begehen.⁵⁴ In beiden Beispielen brechen die märchenhaft-wunderbaren Geschehnisse nicht als utopische Momente und kontingente Epiphanien unmotiviert in das Geschehen ein, sondern sie werden von der Hin- und Her-Bewegung herbeigeführt, sie ergeben sich folgerichtig aus den Mustern der Kreise und Spiralen.⁵⁵ Poetologisch verdichtet wird dieses Verfahren in einer Szene ganz zu Beginn, in welcher der Erzähler ein „Pärchen von Balkanschmetterlingen“ beobachtet:⁵⁶

Es war das ein Tanz, auf und ab, kreuz und quer, dabei jeweils eine Zeitlang so ziemlich an Ort und Stelle (bis dann an anderer Stelle ebenso weitergetanzt wurde), bei dem die zwei, in einem fort durcheinanderwirbelnd, eine Dreigestalt bildeten. Man konnte sich die Augen aus dem Kopf schauen, um diese Dreiheit auseinanderzuhalten und in ihr, was man ja wußte, die tatsächlichen zwei da ineinander umtanzen zu sehen: unmöglich; es blieb bei den untrennbaren drei.⁵⁷

⁵² DO 87f. Vgl. ausführlicher: „Der letzte Blick im Nachsehen zeigte, wie sie an dem Gürtel um ihre Hüfte zog, wieder und wieder, auf und ab, hin und her, mit kaum merklichen Bewegungen, wie nur mit den Fingerspitzen.“ Aufschlussreich für die poetologische Dimension ist, dass der Erzähler „[e]bensolche zauberische Bewegungen“ an der „Obstdiebin“ erblickt hat (ebd.).

⁵³ Ebd., S. 84.

⁵⁴ Zum rettenden Moment des Tanzes, der für Zusammenhalt steht, vgl.: LSV, S. 77; Jürgen Wolf: Visualität, Form und Mythos in Peter Handkes Prosa, Opladen 1991, S. 185.

⁵⁵ Vgl. Christoph Bartmann: Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß, Wien 1984, Kap. „Epiphanie und Form: Die ästhetische Konfliktlösung“.

⁵⁶ DO 25.

⁵⁷ Ebd.

Zeitfiguren des Epischen

Die wunderbare Verwandlung, die die Kassiererin und Valter durchmachen, wird hier als dritter Schmetterling ins Bild gerückt, der – im gleichen absichtslosen Auf und Ab, Kreuz und Quer – aus der Bewegung der beiden anderen hervorgeht. Der Erzähler beharrt auf der phänomenologischen Wahrnehmung und wehrt die verstandesgemäße Einordnung dieser Erscheinung als Augentäuschung ab. Die Veränderung der Wirklichkeit durch die Phantasie wird nicht als Hirngespinnst abgetan, sondern erscheint als Konsequenz einer vorurteilslosen Betrachtung der Welt. Wie im wachenden Schlaf des Gärtner-Erzählers „Vaillier“ folgt aus der Wahrnehmung der Übergang in die Eigentätigkeit der Phantasie und damit die Möglichkeit eines anderen Ausdrucks. In dem Zwischenraum eines aus dem Hin und Her entstehenden „Dritten“, der mit Goethe auch als der Raum des Symbolischen gefasst werden könnte, vermag die „Obstdiebin“ letztlich ihren Ort und ihren Stil zu finden.⁵⁸

Die Überwindung des Dramas durch das Märchenhafte, das sich in den Zwischenräumen und Zwischenzeiten ereignet, äußert sich auch in einer Zeitlichkeit, deren Zyklizität sich gegen Fortschritt und Kausalitätsverhältnisse wendet. Die existenzielle Krisensituation im „Café de l'Univers“ wird am Ende dadurch aufgehoben, dass ein alter Fremder die beiden Umherirrenden in eine solche märchenhafte Zeitordnung einführt. Er hält eine Schale, an der an einem feinen Faden eine Haselnuss – die Märchenfrucht schlechthin – hängt. Ihr Pendeln vollzieht eine Steigerung des Hin und Her zur poetologischen Faltung:

Und siehe da, aus dem Baumeln wird ein Pendeln, vollkommen gleichmäßig, hin und her, her und hin, ohne ein Zutun. Lassen Sie's pendeln, eine kleine Zeit lang. Es ist nicht das Pendeln einer Uhr. Verdammte Uhrzeit. Ich verfluche euch Uhren. Aber das Pendeln, schaut hin, hat auch sonst nichts zu bedeuten. Ah, du Pendeln, schönes, gutes, liebes!⁵⁹

Das gleichmäßige Pendeln, das noch weniger an ein Ziel kommt als das schlangelinienförmige Schlendern, steht für einen Rhythmus des Lebendigen gegenüber der mechanischen Normalzeit der Uhren – und damit für eine Zeitvorstellung, in welcher der lineare Fortschritt zugunsten der Wiederholung verabschiedet wird. In einer solchen Zeitlichkeit, in der sich Anfang und Ende, Vergangenheit und Gegenwart nicht unterscheiden lassen, wird wie im Tanz der Schmetterlinge die Übermacht des Verstandes außer Kraft gesetzt und eindeutige Bedeutungszuschreibungen werden zugunsten der Wahrnehmung der Bewegung aufgehoben.

⁵⁸ Vgl. zum „Dritten“ bei Goethe als symbolischer Raum: Keller [Anm. 23], S. 298–304. Karl Wagner macht mit Blick auf „Die Wiederholung“ darauf aufmerksam, dass die Täuschung „Prozeß und Resultat des Erzählens“ ist und das „Neunte Land“ ein „mythisches Analogon zur Totalität des Epos“ darstellt, „das selbst den Sturz in die transzendente Obdachlosigkeit“ rückgängig macht (Wagner [Anm. 6], S. 97).

⁵⁹ DO 324 f.

Claudia Keller

ben. So wie Goethes „Märchen“ „an nichts und an alles“⁶⁰ erinnert und „bedeutend und deutungslos“ zugleich ist,⁶¹ hat das Pendeln „nichts zu bedeuten“ und verbürgt damit die Zweckfreiheit der Phantasie. Mit der Zickzack- und der Schlangenlinie sowie dem Tanz und dem Pendeln als verschiedene Realisierungsformen des Hin und Her werden die affektiven Zustände der Wirrnis bzw. der Öffnung in der Phantasie nicht abgebildet, sondern hervorgebracht und ‚sichtbar‘ gemacht. Indem die Zeitfiguren zudem mit bestimmten Gattungen verbunden und einander gegenübergestellt werden, bringen sie die verschiedenen Modi des Erzählens zur Anschauung.

III.

Eine Reflexion auf das Formwissen der Literatur anhand von Gattungen und ihren affektiven Gehalten geschieht in der „Obstdiebin“ neben der Gegenüberstellung von Drama und Märchen im Hin und Her zusätzlich durch ein weiteres Bewegungspaar. Die sich wahlweise zusammenziehenden und ausweitenden Spiralen hinterlassen in Handkes Werk überall ihre Spuren und füllen als Zeichnung nicht zufällig die Doppelseite eines Notizhefts vom März 1987, auf welcher der Anspruch formuliert wird, die Dinge nicht zu malen, sondern „sie sich abzeichnen zu lassen in Worten“ (Abb. 5).⁶² Der unentrinnbare Sog des Strudels in ein leeres Zentrum auf der einen und die sphärenerweiternde Drehbewegung in die Unendlichkeit auf der anderen Seite stehen für die stockende Inspirationslosigkeit und die mit Stummheit einhergehende „Unzeit“ des modernen krisenhaften Individuums im (Bildungs-)Roman und deren Überwindung im Epischen.

In einer Episode der Erzählung gelangt die „Obstdiebin“ „mehr und mehr, in immer engere[] Spiralen“. Sie wird verstrickt in eine Dynamik, in der „auch die Abzweigungen, die sie nahm, um der Spirale zu entkommen, [...] sich ihrerseits alsbald in Spiralen [krümmten]“ bis zuletzt auch „aus der letzten und engsten Spirale“ kein Ausweg mehr gefunden werden kann, da sie „wie all die Abzwei-

⁶⁰ Goethe [Anm. 50], S. 1081. Handke verwendet dies als Motto von „Die Lehre der Sainte-Victoire“.

⁶¹ Johann Wolfgang Goethe an Wilhelm von Humboldt, 27.5.1796, in: FA Abt. I, Bd. 9, S. 1531 (Kommentarteil).

⁶² Im „Nachmittag eines Schriftstellers“ wird eine fiktionalisierte Entstehungsgeschichte dieser Zeichnungen erzählt in der Begegnung des Schriftstellers mit einem Betrunkenen in einer Bar und dabei sogleich eine Verbindung zu Figuren des Tanzes hergestellt: „Und schließlich nahm er [der Betrunkene, C. K.] das fremde Notizbuch und bekritzelte im Handumdrehen die noch freien Seiten mit einem Gewirr von Punkten und Spiralen, worauf er sich erhob und auf der Stelle zu tanzen anging, mit Figuren, die seinen Stricheleien zu gehorchen schienen wie einer Partitur.“ (NS 73 f.). Vgl. zu den Notizheften und auch zu ebendieser Seite: Ulrich von Bülow: „Sprachreflexe“. Notizbücher von Peter Handke, in: Ders.: Papierarbeiter. Autoren und ihre Archive, Göttingen 2018, S. 165–188, hier: S. 184.

Zeitfiguren des Epischen

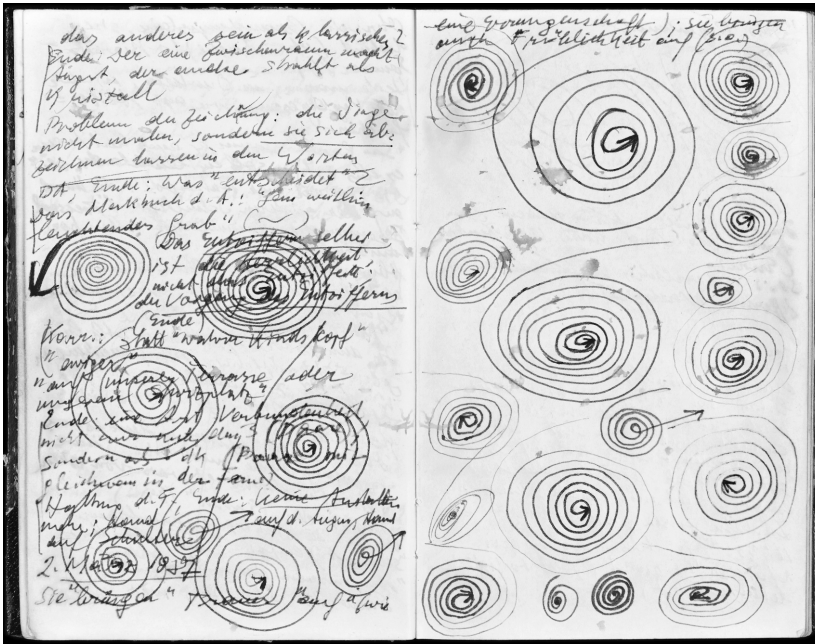


Abb. 5: Peter Handke: Notizbuch 10.02.1987 bis 27.05.1987, Eintrag vom 1. März 1987.
© DLA Marbach. Mit freundlicher Genehmigung von Peter Handke.

gungen von einer Hauptspirale, zur Sackgasse wurde“.⁶³ Im Nullpunkt der Spirale sinkt sie beinahe ohnmächtig zusammen und weiß nicht mehr weiter, bis ein „Bilderschwarm“, ein Schwarm „aufspring- und aufschnellbereite[r] Ortsbilderdelphine“, ihr aus der Not hilft. Wiederum ist es Klee, der in seinem „Pädagogischen Skizzenbuch“ die hier aufscheinende existenzielle Dimension der Spiralförmigkeit beschreibt: „Die Frage heißt Leben oder Tod, und die Entscheidung hierüber liegt an dem kleinen Pfeil“, der die Bewegungsrichtung angibt. Während die periphere Bewegung nach außen ‚unendlich‘ und ‚immer freier‘ ist, findet in der Bewegung nach innen eine Verengung statt, „bis das schöne Schauspiel im Punkte ruckartig stirbt“.⁶⁴ Damit ist nicht nur die Krise der „Obstdiebin“ deutlich in eine Formel gebracht, die insgesamt auf die Problematik des modernen (Bildungs-)Romans übertragen werden kann.⁶⁵ Die sich zusammenziehende Spirale begleitet diese Gattung als omnipräsente Figur für

⁶³ DO 266 f.

⁶⁴ Klee [Anm. 49], S. 43.

⁶⁵ Vgl. Gerhart Mayer: *Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1992.

Claudia Keller

das Versinken des einsam umherirrenden Subjekts in den Strudeln einer allein auf sich selbst bezogenen Innerlichkeit: So betrachtet Goethes Werther, wie „die wühlenden Fluthen“ von dem Felsen herunter „wirbeln“ und sehnt sich „hinab! hinab“ in den Strudel hinein, um sein „Leiden da hinab zu stürmen, dahin zu brausen wie die Wellen!“⁶⁶ In „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ sieht sich Lenardo mitten in dem „Wirbel von Verschlingungen“ umhergetrieben, wenn auch mit der Hoffnung, dass dies „nicht ohne Leitstern“ geschehe.⁶⁷ Eine solche Hoffnung ist, um lediglich ein weiteres Beispiel anzuführen, für Gottfried Kellers „Der grüne Heinrich“ bereits in der Eingangsszene zunichte. Der junge Heinrich lässt am Tag seiner Abreise eine hoffnungsvolle Primel als Orakel in ein Brunnenrohr gleiten, worin sie zunächst geraden Wegs dem teleologischen Fortschritt von Heinrichs vorgesehenem Lebenslauf folgt, dann jedoch in den Brunnen gelangt, wo sie sich „einsig in dem Wirbel unter dem Wasserstrahle herum[dreht]“ und „nicht hinauskommen“ kann.⁶⁸ Heinrich schaut in den Spiralstrudel, in dem er sich schon bald selber wiederfinden und in dem das Scheitern des Bildungsromans offenbar wird. Walter Benjamin hat die Konsequenz solcher Strudel als das Ende des Erzählens in der „Geburtskammer“ des „Individuum[s] in seiner Einsamkeit“ formuliert.⁶⁹ Im Essay „Zum Bild Prousts“ bringt er die radikale „Selbstversenkung“ der „Recherche“ in genau dieses Bild: Sie „hat in ihrer Mitte eine Einsamkeit, die mit der Kraft des Maelstroms die Welt in ihren Strudel hinabreißt. Und das überlaute und über alle Begriffe hohle Geschwätz, das uns aus Prousts Romanen entgegenbraust, ist das Dröhnen, mit welchem die Gesellschaft in den Abgrund dieser Einsamkeit hinabstürzt.“⁷⁰ Der Strudel lässt den Raum des Individuums auf einen Punkt in einem vermeintlichen, aber leeren Zentrum zusammenschrumpfen und reißt die Gesellschaft in eine Einsamkeit hinab, wo kein Erzählen mehr möglich ist. Die Ohnmachtsszene der „Obstdiebin“, die einem solchen Muster folgt, reflektiert mit der Zeitfigur der Spirale den Bildungsroman als denjenigen Modus des Erzählens, in dem sich die ganze Welt auf den Standpunkt eines verlorenen Subjekts

⁶⁶ Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werthers, in: FA Abt. I, Bd. 8, S. 194.

⁶⁷ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden (1829), in: FA Abt. I, Bd. 10, S. 512.

⁶⁸ Gottfried Keller: Der grüne Heinrich. Erste Fassung, hg. v. Thomas Böning, Gerhard Kaiser, Frankfurt/Main 1985, S. 17. Vgl. hierzu Torra-Mattenklott [Anm. 28], S. 169 f.

⁶⁹ Walter Benjamin: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows, in: Ders.: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Alexander Honold, Frankfurt/Main 2007, S. 103–128, hier: S. 107.

⁷⁰ Walter Benjamin: Zum Bilde Prousts, in: Ders.: Medienästhetische Schriften, mit einem Nachwort von Detlev Schöttker, Frankfurt/Main 2002, S. 9–20, hier: S. 18. Zur Bedeutung des Wirbels bei Hofmannsthal und Valéry mit Blick auf den Tanz, vgl.: Gerhard Neumann: „Tourbillon“. Wahrnehmungskrise und Poetologie bei Hofmannsthal und Valéry, in: Etudes germaniques 53, 1998, H. 2, S. 397–424.

Zeitfiguren des Epischen

zusammenzieht. In dieser Szene sind denn auch die in Handkes Texten immer wieder ausgestellten Gefahren des Erzählens verdichtet: Das Aus-dem-Bild-Fallen und der damit einhergehende Weltverlust, die Auflösung des Rhythmus und das damit einhergehende Verstummen, das Zurückgeworfenwerden auf das eigene Ich, das nicht nur äußerlich einsam ist, sondern auch die Vorstellung einer Beziehung zu anderen verloren hat.⁷¹

Dagegen ist nun der epische Erzählgestus der „Obstdiebin“ gerichtet, der die Bewegung der einengenden Spirale einfach umdreht. Für Figur wie Geschichte erscheint die vom leeren Zentrum in die Unendlichkeit kreisende Spirale als die erlösende Figur: „Nicht kreuz und quer ging die Obstdiebin über das Plateau, sondern in sich weitenden Spiralen, als eine Art Wiederholung, unten auf dem Boden, der oben im Himmel einander umkurvenden und dabei sich doch stetig fort- und vorwärts bewegenden Milane.“⁷² Damit hat die „Obstdiebin“ ihren Stil gefunden und ihre „Umherirrensperiode“⁷³ ist mit dieser Zeitfigur zumindest vorübergehend beendet. Mit ihrer Drehrichtung nach außen ermöglicht die Spirale, den Blick von sich weg in die Welt und darüber hinaus zu wenden. Sie ist die Figur eines epischen Erzählens, dessen Hauptanliegen eine Erweiterung und Öffnung im Sinne der bereits erwähnten ‚epischen‘, da ‚einbeziehenden‘ Schritte darstellt.

Der poetologische Status auch dieser Zeitfigur geht aus einer Episode fast zum Schluss der Erzählung hervor. Durch den ganzen Text hindurch sieht die Protagonistin immer wieder eine sich verfertigende, jedoch nicht lesbare Handschrift vor ihren Augen, d.h. die Figur der Obstdiebin sieht die sich durch ihre Handlungen und Bewegungen konstituierende Erzählung. So auch am Schluss:

Sie tat die Arme um sich; drückte sich selber an sich. Bei geschlossenen Augen waren die Schriftzüge frisch zurück, helle Handschrift auf schwarzem Grund, Wiederholung der Milchstraße bei offenen Augen. Dann sprangen die Schriftzüge um in Schwarz, während der Grund weiß wurde: viel leerer Platz, in Gestalt von hellen Buchten um die unentzifferbaren Worte.⁷⁴

⁷¹ Zur Panik und Sprachstörung bereits in „Die Hornissen“: Wagner [Anm. 6], S. 18 f.

⁷² DO 474.

⁷³ Ebd., S. 270.

⁷⁴ Ebd., S. 558 f.

Claudia Keller

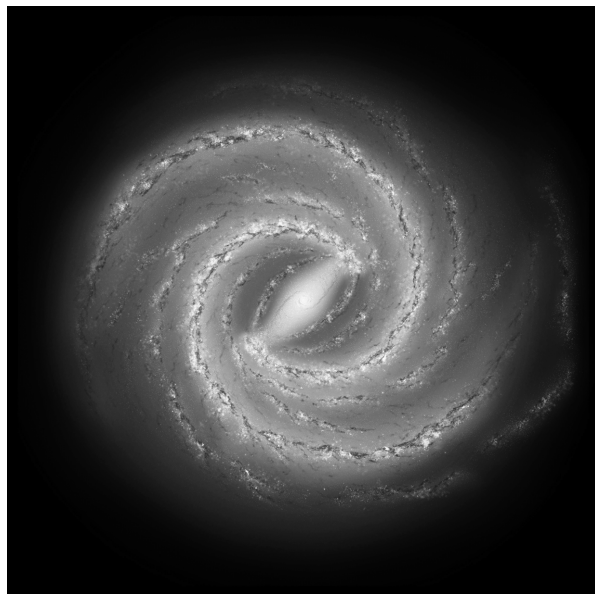


Abb. 6: Künstlerische Darstellung der Milchstraße basierend auf Infrarotaufnahmen der NASA. © NASA/JPL-Caltech/R. Hurt (SSC/Caltech) / <http://www.spitzer.caltech.edu/images/1927-ssc2008-10a1-The-Milky-Way-Galaxy> (zuletzt 20. 1. 2020).

Die ikonisch-ornamentale Qualität der Schrift, wie sie oben mit dem Verweis auf die „Notenschrift“ angeklungen ist, kehrt hier wieder, indem das Bild der Schrift mit dem Bild der Milchstraße verknüpft wird (Abb. 6). Beide stehen zunächst als helle Flecken auf schwarzem Grund und erst in einem zweiten Schritt springt die Schrift vom Negativ ins Positiv um, wobei die Bildlichkeit erhalten bleibt, ist doch im „leere[n] Platz“ des Zwischenraumes die „Gestalt von hellen Buchten“ erkennbar. Zu den vielfältigen Kontexten, die hier evoziert werden, gehört Mallarmés „Coup de dés“ und damit ein Umgang mit Schriftbildlichkeit,⁷⁵ der dazu veranlasst, die Unmöglichkeit der Entzifferung wiederum als Anleitung zur Betrachtung zu begreifen. Anhand der Bildlichkeit der Milchstraße wird auch hier die Form der Spirale zum Vor-Bild der Textbewegung. Die Krümmungen der Spiralarme der Galaxis entsprechen den Krümmungen der Buchstaben-Buchten und die konvexen Formen können – ist doch das „Buch“ als figura etymologica in den „Buchten“ bereits enthalten – wiederum auf die Erzählung insgesamt übertragen werden, die in stets gekrümmten Abweichungen von der

⁷⁵ Bei ihm findet Handke ein Vorbild bezüglich der Gestaltung von Zwischenräumen jenseits der Transparenz sprachlicher Zeichen und im Figur-Grund-Verhältnis, vgl. Schmitz-Emans [Anm. 20], S. 162–170.

Zeitfiguren des Epischen

Geraden und vorzugsweise in spiralisierenden Drehungen voranschreitet. Die Verschränkung der Spiralform der Milchstraße mit den gekrümmten Buchten der Buchstaben und den Bewegungen des Textes wird durch die klassisch phänomenologische Geste der Selbstberührung unterstrichen, die die Unterscheidung von Innen und Außen ebenso aufhebt, wie hier insgesamt Mikro- und Makrokosmos aufeinander bezogen sind. Episches Erzählen ist bei Handke gemäß den Gattungskonventionen des Epos ein kosmologisches Erzählen, das von dem einsamen Subjekt abzusehen versucht, indem es durch Ausrichtung an Naturphänomenen zu einer raumgreifenden Perspektive gelangt. So findet die „Obstdiebin“ ihren eignen Stil, indem sie „in sich weitenden Spiralen“ über das Plateau des Vexins schreitet und damit ebenso „eine Art Wiederholung“ der am Himmel kreisenden Milane vollzieht,⁷⁶ wie hier die Schrift eine „Wiederholung der Milchstraße“ darstellt. Doch es geht diesem epischen Erzählen nicht darum, etwa wie Raul Schrotts „Erste Erde Epos“ die Entstehung des Kosmos und der Erde zu schildern und an den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen über die Welt als objektiv gültigen Gesetzen auszurichten. Vielmehr soll auch hier eine epische Textbewegung hervorgebracht werden: Die „grundandere Spielart“ ‚wiederholt‘ die Bauprinzipien des Universums und überträgt die Bewegungen der Natur in einer mimetischen Ansteckung auf die Darstellung. Eine Analogie gelingt für Handke dann, wenn sie nicht ein bekanntes Verhältnis abbildet, sondern wie die Metapher ein neues Verhältnis herstellt und so steht die Spirale letztlich auch für den Übergang von der Naturordnung in die Ordnung der Phantasie, wie ihn Roland Barthes in seinen autobiographischen Schriften beschrieben hat: „Auf der Laufbahn der Spirale kehren alle Dinge wieder, jedoch auf einem anderen, höheren Platz: das ist dann die Wiederkehr des Unterschieds, der Weg der Metapher; es ist die Fiktion.“⁷⁷ So wie in der Szene mit den Schmetterlingen zeigen die mimetischen Analogien von Milane-Obstdiebin und Milchstraße-Schrift, wie aus der Beobachtung der Naturphänomene die Eigentätigkeit der Phantasie und sodann die Fiktion des literarischen Textes entsteht. Diese Bewegung ist wohl gemeint, wenn Handke von der ordnenden Kraft der Phantasie spricht, die erwärmt, was schon da ist.⁷⁸

Ähnlich wie bereits beim „Märchen“ lässt sich auch hier anhand von Goethe zeigen, weshalb die Spirale Handkes bevorzugte Zeitfigur des Epischen ist. Sie wird für Goethe in den letzten Jahren zu einer der „letzten Formeln“, zu denen er als „ethisch-ästhetischer Mathematiker“ stets hindringe, weil durch sie „ganz

⁷⁶ DO 474.

⁷⁷ Roland Barthes: *Über mich selbst*, aus dem Französischen von Jürgen Hoch, Berlin 2010, S. 103.

⁷⁸ So in „Die Geschichte des Bleistifts“: „Durch die Phantasie ordneten sich die Phänomene ein ins Sein“ (GB 214) und mit Ludwig Hohl: „Die Phantasie ist ein Erwärmen dessen, was schon da ist.“ (GB 278).

allein [ihm] die Welt noch faßlich und erträglich“ bleibe.⁷⁹ In der „Spiralendenzenz der Vegetation“ erkennt er im Jahr 1829 eine Verdichtung all dessen, wofür seine lebenslange Beschäftigung mit der Morphologie und dem Lebendigen steht. Die Spirale bringt die formauflösende *vis centrifuga* und die formbewahrende *vis centripeta* in ein Bild, macht die wechselseitige Bezogenheit der Gegensätze sichtbar, ohne ihre Spannung zu nivellieren. Über die morphologische Pflanzenbildung hinaus wird sie zu einer grundsätzlichen Figur für eine Weltauffassung, die gegenüber den Alternativen von Zyklichkeit versus Fortschritt für Variation und Wiederholung zugleich einsteht, indem sie das Hin und Her, Vor und Zurück betont.⁸⁰ Wie Juliane Vogel gezeigt hat, rekurriert Handke bereits in „Mein Jahr in der Niemandsbucht“ auf eine Goethe'sche Spiralform, indem er die in der Welt verstreuten Freunde des Erzählers auf kosmologische Umlaufbahnen schickt, die diejenigen der Makarie in „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ entsprechen, die sich „seit ihrer Kindheit um die Sonne [bewegt], und zwar [...] in einer Spirale, sich immer mehr vom Mittelpunkt entfernend und nach den äußeren Regionen hinkreisend.“⁸¹ So wie Goethe mit den „Wanderjahren“ das vereinzelte Individuum aus dem „Wirbel der Verschlingungen“ befreit und damit auch an einer Transformation des zielgerichteten Bildungsromans zum Epischen arbeitet,⁸² entsteht in Handkes „Niemandsbucht“ wie auch in der „Obstdiebin“ durch die spiralisierende Textbewegung diejenige „Sphänerweiterung“,⁸³ die als Hauptanliegen von Handkes epischem Erzählverfahren angesehen werden kann. Mit einer der Logik der Spiralform gehorchenden Organisation der Raum-Zeit-Verhältnisse realisiert sich ein Erzählen, wie es Goethe und Schiller bereits Mitte der 1790er Jahre als epische Ausweitung gegenüber der dramatischen Einheit von Zeit, Ort und Handlung sowie als Verabschiedung einer linear voranschreitenden Zeitlichkeit diskutieren. Episch ist die in alle Richtungen ausgreifende Spirale, weil sie die Haupteigenschaft des Epos, „immer vor und zurück“ zu gehen, visuell umsetzt. Dass es bei dieser Gattung nach Goethe weniger um den Inhalt als um das „Wie“ des Erzählens geht, nimmt Handke wörtlich: Die nach Goethe stets „retardierende[n] Motive“ und die „retrograde Bewegung“ epischen Erzählens äußern sich bei ihm als beständige Abweichung von der Geraden in den Textbewegungen einer ge-

⁷⁹ Johann Wolfgang Goethe an Sulpiz Boisserée, 3. November 1826, in: FA Abt. II, Bd. 10, S. 427.

⁸⁰ Vgl. Keller [Anm. 23], Kap. „Das gebrochene Symbol der Weltgeschichte“.

⁸¹ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden, in: FA Abt. I, Bd. 10, S. 734. Vgl. Juliane Vogel: „Wirkung in der Ferne“. Handkes „Mein Jahr in der Niemandsbucht und Goethes Wanderjahre“, in: Peter Handke. Poesie der Ränder, hg. v. Klaus Amann, Fabjan Hafner, Karl Wagner, Wien, Köln, Weimar 2006, S. 167–180, hier: bes. S. 179. Vogel beschreibt jedoch die Umlaufbahnen nicht als Spirale.

⁸² Zu den „Wanderjahren“ als eine Form des Epos vgl.: Matthias Buschmeier: Epos, Philologie, Roman. Wolf, Friedrich Schlegel und ihre Bedeutung für Goethes „Wanderjahre“, in: Goethe-Jahrbuch 125, 2008, S. 69–79, hier: S. 76–79.

⁸³ Vogel [Anm. 81], S. 169.

Zeitfiguren des Epischen

krümmten Spirale.⁸⁴ So ermöglicht diese Figur, in die eigentlich kleinteilige Welt der „Obstdiebin“ fernste räumliche und zeitliche Welt, ja sogar kosmologische Zusammenhänge hineinzubringen und heterogen neben- und nacheinander Stehendes in einer raumgreifenden Bewegung zu verbinden. In der Erzählung einer dreitägigen Wanderung durch die französische Provinz ist die Vergangenheit Parzivals⁸⁵ oder Goethes ebenso präsent wie Spuren historischer Ereignisse, etwa in Form von Bombenkratern aus dem Zweiten Weltkrieg, in den Wäldern sichtbar sind. Die französische Landschaft verwandelt sich bisweilen in die sibirische Steppe oder ein dichter Wald transformiert sich zum undurchdringlichen japanischen Tempelbezirk. In die reale Geographie werden imaginäre Topographien eingelagert und sie verbinden sich zu Zusammenhängen, die im Zeichen des Wunderbaren stehen.

Dabei ist es bezeichnend, dass auch hier das Wunderbare nicht als Gegenwelt zur Realität behauptet, sondern wiederum aus der Analyse der Strukturen der Gegenwart hergeleitet wird. Die Kopräsenz räumlich und zeitlich heterogener Elemente in der Erzählung entspricht der phänomenologisch-vorurteilslosen Betrachtung der Vorstadtgegenden, die selbst als „Phantasielandschaft“ erscheinen. Das Grundprinzip solcher Landschaften, die Handke an die mittelalterlichen Epen Wolfram von Eschenbachs oder Chrétien de Troyes erinnern, besteht darin, „daß du von einem Einkaufszentrum frei hinaustrittst und in einen Urwald kommst, und vom Urwald kommst du in den Hafen, neben dem Hafen liegt dann ein Concorde-Flughafen, und vom Concorde-Flughafen kommst du in eine Oase“.⁸⁶ Diese Ordnungsmuster ohne geschlossene Form gehorchen weder der Logik der Kausalität noch der Linearität. Sie stehen damit wiederum in Analogie mit der Ordnungsstruktur des Universums, in dem seit der kopernikanischen Wende und nach Einsteins Relativitätstheorie absolute Ordnungen zugunsten von Relationen verabschiedet wurden. In dieser Galaxie wurde der Mensch aus dem Zentrum in die Peripherie katapultiert; die Erde befindet sich auf einem Seitenarm einer Spirale, in deren Mitte kein göttlicher Ursprung, sondern ein Gravitationszentrum liegt, das alles aufrisst, was in seine Nähe gelangt. Es gibt keine absolute Ordnung, sondern korrelierende Raum-Zeit-Verhältnisse. Wenn Handkes Texte leere Zentren scheuen und in den Peripherien situiert sind, wenn die Protagonisten im „Cafe de l’Univers“ exzentrische Bah-

⁸⁴ Johann Wolfgang Goethe an Friedrich Schiller, 19. April 1797 und 22. April 1797, in: FA Abt. II, Bd. 4, S. 320 f.

⁸⁵ Auch für „Die Obstdiebin“ sind die mittelalterlichen Epen, v. a. „Parzival“ wieder zentrale Bezugspunkte, vgl.: Helmut Moysich: Zauberbische Bewegungen. Aufgelesenes in Peter Handkes neuer Erzählung „Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere“, in: manuskripte 219, 2018, S. 126–129; und insgesamt: Katharina Pektor: „Schütteln am Phantom Gottes“. Handkes Wiederholung von Wolframs „Parzival“, Originalbeitrag Handkeonline, auf: <http://handkeonline.onb.ac.at/node/2305> (zuletzt 20. 1. 2020).

⁸⁶ Peter Handke, Peter Hamm: Es leben die Illusionen. Gespräche in Chaville und anderswo, Göttingen 2006, S. 39 f.

Claudia Keller

nen umschreiben, dann ziehen sie die Konsequenzen aus dieser Diagnose: Es geht nicht um Ähnlichkeit als Ursprung/Abbild, sondern um Relationen. Das Erzählen ist folglich weniger auf die geschlossene Form als auf in Zeit und Bewegung versetzte Figuren und die mit ihnen verbundenen Modi der Verknüpfung ausgerichtet.⁸⁷ Ihrer Grobstruktur nach ist die „Obstdiebin“, wie auch die anderen epischen Großtexte Handkes, ein Nach- und Nebeneinander von Episoden, die durch eine sich krümmende Abweichung von der Geraden einer linearen Handlung gebildet wird. Kausalität wird zunächst durch das Erzählprinzip der Addition – die bei Handke omnipräsente Konjunktion „und“ – verabschiedet und sodann in die spiralisierende Textbewegung überführt, die Verbindungen im Hin und Her, Vor und Zurück schafft. Während das Universum sich stets weiter ausdehnt, greift auch die Spirale immer weiter in die Unendlichkeit aus – sie ist Form im Vollzug.

Die Herstellung von Verbindungen und Verknüpfungen verbleibt nicht im Bereich poetologischer Verfahren, sondern die Frage nach den Möglichkeiten des Erzählens in der Gegenwart wird auch vom Verhältnis von Individuum und Gesellschaft umgetrieben. Während die modernen Subjekte nach Benjamins Diagnose im Maelstrom der Einsamkeit versinken, ist Handkes Umkehrung der Drehbewegung der Spirale auch als Ausrichtung auf die Gemeinschaft zu lesen.⁸⁸ In der „Obstdiebin“ ist diese Ausrichtung wiederum wörtlich zu nehmen, läuft sie doch am Ende ihrer Wanderung auf ein Fest zu, in dem die überall zerstreute Familie für einen Moment zusammentrifft. In diesem großen Fest, an dem auch der – in Form einer „wir“-Perspektive plötzlich zurückkehrende – Erzähler teilhat,⁸⁹ wird gegenüber dem staatlich und sozial verordneten Zwang zum Kollektiv eine vorübergehende Gemeinschaft vereinzelter Randfiguren und homerischer Heimatloser gebildet. Die große Festrede des Vaters spricht die „Staatenlosen“ an, adressiert die „Zeitflüchtlinge, Helden auf der Flucht“, die „Kreis- und Spiralgeher“ sowie die „Randerscheinungen“.⁹⁰ Gemeinsam ist ihnen, dass sie als „Idioten“ im griechischen Wortsinn abseits staatlicher Strukturen das Dissidententum leben und die Formel „sans domicile fixe“ zum Ideal einer Lebensform auf den Trampelpfaden abseits der Hauptstraßen der Moderne

⁸⁷ So Karl Wagner: „In dem Maße, wie die Formen des ‚emplotments‘ wegfallen, werden die Mittel der narrativen Verknüpfung umso wichtiger“ (Wagner [Anm. 6], S. 232). Zu dieser Frage weiterhin grundsätzlich: Bartmann [Anm. 55].

⁸⁸ Damit revidiert Handke sein früheres „isolationistisches Glückskonzept“ und führt die „Epik als friedensstiftende Form“ gegenüber „katastrophischen Erzählmustern“ weiter (Wagner [Anm. 6], S. 33 f., 163). Vgl. auch Michler [Anm. 22], S. 127. Zu Vorstellungen von Gemeinschaft anhand von „Die morawische Nacht“ vgl. Honold [Anm. 14], Kap. „Jugoslawische Ökumene“. Ebd., S. 373 am Rand ein Hinweis auf die „ikonische Evidenz“ der Spirale für die Idee von Jugoslawien als Europa im Kleinen.

⁸⁹ Vgl. DO 549.

⁹⁰ Ebd., S. 551 f.

Zeitfiguren des Epischen

wird.⁹¹ Ihr Zeichen ist etwa „das internationale Blau der Arbeitshosen, das interkontinentale“, das als Alternative zur Globalisierungsgeschichte des Mainstreams gefeiert wird: „Solche Internationalitäten: mehr davon!“⁹² Der Erzähler, der sich zu Beginn von der Leere und Einsamkeit seines Hauses aufmacht, bemerkt die „nicht in Prozenten auszudrückende[n] Mehr- wie Überzahl“ von Personen, die aufgrund ihrer inneren Haltung „unerreichbar“ erscheinen.⁹³ Er hingegen verfolgt mit dem Gehen von Anfang an einen Leitsatz, der diese Haltung ins Gegenteil verkehrt: „Alle gehen sie mich in meinen Augen an, die soundsoviel Milliarden unerreichbarer Zweibeiner, jeder einzelne von denen, bis an die Grenzen des Erdkreises.“⁹⁴ ‚Epische Schritte‘, die ‚einbeziehen‘, sind sphäreerweiternde Bewegungen, die für Begegnungen wie diejenige mit der Kassiererin öffnen. Indem solche Momente mit der Gattung des Märchens assoziiert sind, eignet ihnen eine utopische Dimension. Doch so wie der Raum der Phantasie aus der vorurteilslosen phänomenologischen Betrachtung der Schmetterlinge heraus entsteht, stellen sich auch diese Begegnungen als Folge solcher Bewegungen dar. Die Spirale lässt die Zwischenräume entstehen, die eine Beziehung – als Relation im Sinne von hin- und zurücktragen – formal überhaupt erst ermöglichen. Wenn Handke nicht müde wird, zu betonen, dass er „nur von den Zwischenräumen“ lebe,⁹⁵ fokussiert er den Raum, aus dem etwas hervorgehen kann. Das Hin und Her als Grundstruktur all der hier verhandelten Zeitfiguren ist eine Geste, die den Raum zwischen den Polen betrachtet, als das, um mit Hannah Arendt zu sprechen, „was ‚inter-est‘, was dazwischen liegt und Bezüge herstellt“.⁹⁶ Der Zwischenraum markiert das Gegenüber als das Andere und stellt, ohne die Andersheit zu nivellieren, eine Verbindung her. Dass an der Entstehung einer solchen Beziehung aus dem Zwischenraum die Phantasie ihren wesentlichen Anteil hat, ist eine in Handkes Texten ausgesprochene Grundüberzeugung: Persönliche Beziehungen wie auch soziale und politische Gemeinschaften entstehen, wenn – wie der dritte Schmetterling – aus dem Hin und Her des Zwischenraums etwas hervorgeht, was vorher nicht da war. Handkes Texte sind in einem grundsätzlichen Sinn politisch, insofern sie mit der Reflexion auf die Möglichkeiten des Erzählens die Frage verbinden, wie politische Handlungsräume entstehen und dabei die Integration der Vorstellungskraft einfordern.

⁹¹ Ebd., S. 182. Zur Heimatlosigkeit gegenüber (österreichischen) Nationalvorstellungen vgl. Wagner [Anm. 6], S. 89–103.

⁹² DO 531.

⁹³ Ebd., S. 77.

⁹⁴ Ebd., S. 80.

⁹⁵ So im programmatischen Buchtitel: Peter Handke: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper, Zürich 1987.

⁹⁶ Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. Stuttgart 1969, S. 172. Vgl. zu Arendts „Konzeption des Zwischen“: Kumiko Yano: [Art.] „30. Politischer Raum/Zwischen“, in: Arendt Handbuch. *Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Wolfgang Heuer, Bernd Heiter, Stefanie Rosenmüller, Stuttgart 2011, S. 309 ff.

Claudia Keller

IV.

Auf der Suche nach ihrem Stil mäandert die „Obstdiebin“ hin und her, mit Zickzack- und Schlangenlinien sowie mit Spiralen, die affektive Zustände der Protagonisten ausdrücken, Landschaften und Figuren verbinden und die als Zeitfigur das Formwissen der Literatur reflektieren und realisieren. Sie berührt dabei die Legende, das Märchen, das Drama, den (Bildungs-)Roman und das Epos. Sie grenzt die Gattungen voneinander ab, setzt sie in Beziehung zueinander und leitet daraus ein gattungstranszendierendes Programm epischen Erzählens her. Dem Zickzack des Dramas, dessen Verwicklungen in der tragischen Katastrophe zu enden drohen, wird die zyklische Pendelbewegung des Märchens gegenübergestellt und die in sich kreisende Struktur wird sodann in die Spirale des Bildungsromans und des epischen Erzählens überführt. Das der „Obstdiebin“ stilgemäße Erzählen durch die sich nach außen öffnende Spirale hat sich von der teleologischen Ausrichtung des Dramas, der geschlossenen Naturordnung des Märchens, der subjektivistischen Innerlichkeit des Romans befreit. Doch im Gegensatz zu früheren Erzähltexten, in denen sich Handke an ganz bestimmten Gattungen abarbeitet,⁹⁷ würde es zu kurz greifen, in seinen jüngeren Werken eine affirmative Wiederbelebung der Gattung des Epos sehen zu wollen. Es ist vielmehr ein hybrides Erzählen, das die Gattungen anhand der Zeitfiguren analysiert, auf ihren Ort und ihre Funktion in der Gegenwart hin befragt und sie in das epische Erzählen integriert.⁹⁸

In dem exzessiv ausgestellten selbstreflexiven Gestus kommt zudem ein leiser ironischer Unterton hinzu, der diese Fragen immer auch als *Topoi* und *mythes personelles* einer Autorschaftsinszenierung zu erkennen gibt und kommentiert. So bleibt die Subjektivität dem epischen Erzählen eingeschrieben und die Gefahren, die die „Obstdiebin“ durchläuft, erscheinen in der autofiktionalen Erzählanlage immer auch als Gefahren des eigenen Schreibens. Der drohenden Wirrnis durch das beständige episodische Abweichen wird regelmäßig die Formel „Es ist Zeit“ – Zeit, weiterzugehen – entgegengehalten.⁹⁹ Der Text gibt sich immer wieder einen „Ruck“,¹⁰⁰ treibt sich selbst vorwärts und kommentiert so

⁹⁷ Vgl. bspw. „Die Abwesenheit“ oder „Mein Jahr in der Niemandsbucht“, die die Gattungsbezeichnung „Märchen“ tragen. Vgl. zum Durchspielen von Gattungsmustern: Wagner [Anm. 6], S. 228.

⁹⁸ Bereits Werner Michler bezeichnet das Epos als „Chiffre des Erzählens überhaupt“, auch wenn er mit Recht darauf verweist, dass Handke in einigen Texten durchaus versuche, „so ehrlich wie möglich von einer Gattung zu sein“ (Michler [Anm. 22], S. 126, 131). Zur Frage der Mischgattung, vgl. auch: Claudia Albes: Erzählen – Argumentieren – Beschreiben. Zur Theorie und Interpretation moderner Prosatexte am Beispiel von Peter Handkes „Lehre der Sainte-Victoire“, Trier 2013; sowie Honold [Anm. 14], S. 180; ebd. S. 397 f. zur Positionierung gegenüber dem Roman.

⁹⁹ DO 263.

¹⁰⁰ Vgl. zum „Ruck“: Peter Pütz: Handke und Nietzsche, in: Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt, hg. v. Gerhard Fuchs, Gerhard Melzer, Graz, Wien 1993, S. 63–80, bes. S. 71.

Zeitfiguren des Epischen

mit einer gewissen Heiterkeit die eigene Tendenz, sich im „Dickicht“ zu verlieren.¹⁰¹ Die „Obstdiebin“ baut einen rhythmisch komponierten Erzählbogen von Anfang bis Ende aus, in dem die einzelnen Episoden mit den Zeitfiguren strukturiert und verbunden werden. Durch die Selbstkommentierung im Erzählen, die große Dichte an Selbstzitat und die Wiederholung wie Variation immer gleicher Themen entsteht gleichzeitig eine Textur, die die einzelnen Texte – als heterogene Elemente einer „Phantasielandschaft“ – untereinander verknüpft und jedes einzelne Werk über die abgeschlossene Form hinausgehen lässt.¹⁰² Die Spirale ist auch die Figur, in der sich Handkes Gesamtwerk strukturiert und dabei die Vorstellung eines Anfangs und Endes mit dazwischenliegendem linearem Fortschritt auflöst. Der Gestus dieses „nicht für seine Bescheidenheit“ berühmten Erzählens besteht darin, mit jedem Text an den Anfang zurück und weiter in die Unendlichkeit hinauszugehen.¹⁰³ Dabei bleibt aber das Erzählen, auch dasjenige der „Obstdiebin“, stets konkret. Der Text weigert sich, die Ebenen so zu trennen, wie es die hier vorgelegte Analyse heuristisch vorgenommen hat. Doch so wie in der variierenden Wiederholung von Themen einseitige Festschreibungen vermieden werden, so öffnet sich auch im Hin und Her zwischen den beiden Ebenen von Erzählen und Reflexion ein Zwischenraum. Und diesen, wie auch die Zwischenzeiten, gilt es zu gestalten, denn, wie der Vater der „Obstdiebin“ weiß, „sie stehen in deiner Macht“.¹⁰⁴

*Dr. Claudia Keller
Universität Zürich
Deutsches Seminar
Schönberggasse 9
8001 Zürich
Schweiz
claudia.keller@ds.uzh.ch*

¹⁰¹ DO 373. Helmut Moysich bezeichnet zu Recht die „Obstdiebin“ als ein gegenüber dem „Bildverlust“ ebenso ‚gelichtetes‘ wie ‚verdichtetes‘ Erzählen (Moysich [Anm. 85], S. 127).

¹⁰² Zur Verflechtung der Handke'schen Texte untereinander vgl. Honold [Anm. 14], S. 246 ff. und Wagner [Anm. 6], bspw. S. 150; Bartmann [Anm. 55]; sowie jüngst: Oliver Kohns: Werkimmanente Intertextualität bei Peter Handke. Selbstzitat, -fortschreibung, -kommentar und -parodie, in: Die tägliche Schrift. Peter Handke als Leser, hg. v. Thorsten Carstensen, Bielefeld 2019, S. 231–242 und Alexander Honold: Bruder Wolfram und die aventure. Peter Handkes „Die Obstdiebin“ als Zeitreise ins eigene Werk, in: ebd., S. 243–248.

¹⁰³ Wagner [Anm. 6], S. 26.

¹⁰⁴ DO 153.