

Claudia Keller

Schattenlehre

Goethe'sche Nachbild-Poetik bei Peter Handke

In der Journalpublikation *Vor der Baumschattenwand nachts* (2016) formuliert Peter Handke das Desiderat einer „Schattenlehre“:

Die Schattierungen, 1001 Schattierungen, des Schattens: eine „Schattenlehre“. Aber wahrscheinlich gibt es die schon längst? Nur seit wann? Wo? Von wem? Und: Jedes Licht auch ist anders: das Licht im Buchenwald; das Licht auf dem Asphalt der Landstraße; das Licht im Bushalt. Es gibt keine objektive Lichtgestalt? Es gibt nur den Abglanz, den Schimmer, da! dort! dort! Tanz den Schimmer, tanz den Abglanz! (VB, 394)¹

Handke versucht, die Vielfalt der Erscheinungen festzuhalten: Es gibt nicht einfach Licht, sondern ganz verschiedene Formen von Licht und, damit einhergehend, von Abglanz; das Licht im Buchenwald schimmert anders als der Abglanz auf dem Asphalt. Und ebenso unterschiedlich wie die Lichterscheinungen sind auch die Schatten. Sie bilden Schattierungen, die in der Variation so reich sind wie die *Märchen aus tausendundeiner Nacht*. Der Absatz endet mit einem Aufruf an sich selbst, dem Tanz des Schimmerns und des Abglanzes zu folgen – die Erscheinungen sind in Bewegung und sie setzen in Bewegung, sie fordern dazu auf, sich ihnen ähnlich zu machen.

Wie meistens bei Handke handelt es sich um eine äußerst dichte Passage, die von einer genauen Wahrnehmung ausgeht und verschiedene philosophische und ästhetische Traditionen mit ihr verknüpft. So greift sie einen klassischen Topos der Ästhetiktheorie auf: Die objektive Lichtgestalt, die Platon im Höhlengleichnis analog gesetzt hat mit der Idee des Guten als der höchsten Idee, wird durch die Vielfalt der Erscheinungen und eine Phänomenologie des Abglanzes ersetzt. Bei Platon gelten die Erscheinungen als Täuschungen, hier werden sie zur Richtlinie. Sie sind, wie der Tanz, höchst flüchtig, in ständiger Variation und Verwandlung begriffen, sie können kaum erhascht werden. Nur punktuell erfahren sie eine Materialisierung, nehmen in verschiedenen Momenten an unterschiedlichen Orten – „da! dort! dort!“ – eine Gestalt an. Handkes Literatur ist in doppelter Weise mit dem Anspruch einer solchen Schattenlehre verbunden: Sie ist eine Poetik des Abglanzes und des Nachbilds, weil in ihr diese Erscheinungen aufgehoben und weitergegeben werden können. Sie ist darüber hinaus auch eine Schattenlehre,

¹ Dieser und ein zweiter im Beitrag öfters zitierter Handke-Text werden mit einer Sigle bezeichnet.

weil sie dem im Journal formulierten Aufruf folgt, sich dem Abglanz ähnlich zu machen, indem sie die eigenen poetologischen Verfahren nach dem Verfahren des Abglanzes bildet. Dabei setzt sie, wie der vorliegende Beitrag anhand von zwei Stellen aus *Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere* (2017) zeigt, die körperliche, sinnliche Erfahrung an die Stelle eines epistemologischen Zugangs zur Welt, indem sie die medialen Transformationen im Übergang von der Wahrnehmung in das Nachbild, in die Phantasie und von dort in die Schrift nachvollzieht und damit auch auf eine Wirkungsästhetik zielt, die mehr von einer Übertragung als von einer Vermittlung von Sinn ausgeht.

Mit seiner Schattenlehre und Poetik des Nachbilds knüpft Handke an eine der zentralen Unternehmungen Goethes – seine über Jahrzehnte hinweg betriebene Farbenlehre – an. Die Verschiebung von der Farbe zum Schatten erscheint dabei nur auf den ersten Blick als ein Konkurrenzvorhaben, ist doch auch Goethes Farbenlehre genau besehen eigentlich eine Schattenlehre. Ebenfalls gegen die Tradition Platons und gegen den rationalistischen Zugang Newtons gerichtet, nimmt Goethe eine Aufwertung der Farberscheinungen und der Phänomene des Abglanzes und des Nachbilds vor. Nach Goethe entstehen Farben in der Trübung des Lichts durch die Finsternis, also in Verbindung mit den Schatten: „Die Farbe selbst ist ein Schattiges [...]; und wie sie mit dem Schatten verwandt ist, so verbindet sie sich auch gern mit ihm, sie erscheint uns gern in ihm und durch ihn, sobald der Anlaß nur gegeben ist“ (FA I 23.1, 52). Goethe untersucht das breite Spektrum an Phänomenen von den farbigen Schatten über den Abglanz bis zu den verschiedenen Formen der im Auge erzeugten Nachbilder. Dabei interessieren ihn besonders die unter dem Stichwort ‚physiologische Farben‘ summierten Farberscheinungen, die bislang als „Täuschung und Gebrechen betrachtet“ wurden und die man, „weil man ihre Flüchtigkeit nicht haschen konnte“, gerne „in das Reich der schädlichen Gespenster“ verbannt hatte (FA I 23.1, 31). Demgegenüber betrachtet er solche Farben als integrativen Teil jeden Sehens, ja als dessen „notwendige[] Bedingungen“, weil sie auf das „lebendige[] Wechselwirken“ des Auges „in sich selbst und nach außen“ hindeuten (FA I 23.1, 31). Und noch der Anhang zu den „pathologischen Farben“, der diesen Abschnitt der *Farbenlehre* beendet, zeugt von der Haltung, in der Farbenblindheit keine Krankheit zu sehen, sondern eine Anomalie, die gerade das Charakteristische des Farbensehens sichtbar werden lässt, indem auch sie einem „Gesetz“ in der „Gesetzwidrigkeit“ folgt (FA I 23.1, 64).

Die Erkenntnisse der Farbenlehre gehen verschiedentlich in Goethes literarisches Spätwerk ein, worin er eine Poetik des ‚lebendigen Abglanzes‘ entwickelt.² In *Wilhelm Meisters Wanderjahren* etwa wird die Thematik der Entsagung in der Lago-Maggiore-Szene mit einem solchen Abglanz überblendet:

Und so schwammen die Freunde auf zierlichem Nachen von Ufer zu Ufer, den See in jeder Richtung durchkreuzend. In der schönsten Jahreszeit entging ihnen weder Sonnenaufgang noch Untergang und keine der tausend Schattierungen, mit denen das Himmelslicht sein Firmament und von da See und Erde freigebigst überspendet und sich im Abglanz erst vollkommen verherrlicht. (FA I 10, 499)

Das Leben wird in den Passagen am Lago Maggiore zunehmend in die Kunst verschoben: Die Freunde sind auf den Spuren der verstorbenen Mignon, halten ihre Orte in Zeichnungen fest und Hilarie wandelt sich von der Dilettantin zur Künstlerin. Dieser Prozess spiegelt sich in der Umgebung, ist begleitet von der Wahrnehmung des stets wiederkehrenden Auf- und Untergangs der Sonne, der sich in Form von „tausend Schattierungen“ am Himmel zeigt. Erst im Abglanz „verherrlicht“ sich das Licht und es wird „vollkommen“, indem es sich über die Spiegelungen des Sees und von da über die Erde erstreckt. Goethes Erkenntnis, dass „nichts hinter den Phänomenen“, sondern alles in diesen selbst liege (FA I 25, 114), äußert sich auch hier in der Ersetzung einer ‚objektiven Lichtgestalt‘ durch die vielfältigen Schattierungen. Die Trauerarbeit und Entsagungspoetik ist mit der Lebendigkeit des Abglanzes verbunden und erscheint als Arbeit an der Kunst.

Dass es dabei im eingangs zitierten Handke-Notat genau eine Schattierung mehr ist als die von Goethe genannten, macht deutlich, wie selbstbewusst sich Handke als Goethe-Epigone positioniert, der sein Vorbild weiterschreibt und dabei übertrifft. Ein solches Fort- und Umschreiben von Goethes Farben- bzw. Schattenlehre ist insgesamt in Handkes Journal *Vor der Baumschattenwand nachts* zu beobachten. Er zitiert zahlreiche Passagen von Goethe, die sich um die Thematik der Farbenlehre drehen;³ vor allem aber verfolgt er – auch dies durchaus im Sinne Goethes – von seiner eigenen ‚Farbenblindheit‘ ausgehend eine alternative Farbenlehre: „Ich ‚farbenblind‘? Ich habe den Blick für die Andere(n) Farbe(n)“ (VB, 199),⁴ heißt es an einer Stelle, und an einer weiteren:

² So der Titel meiner Dissertation, Keller (2018), vgl. dort. Kap. IV.3: „Verheißung der Lebensfülle: Farbe“ sowie das Schlusswort.

³ Vgl. bspw.: „Ich habe diese Zeit nur im Lichte und in reinen Farben gelebt“ (an Carl August, Jan. 1791)“ (VB, 354).

⁴ Vgl. auch: „Ich kann die Farben nicht unterscheiden? Doch: Ich sehe die jeweils andere, die unterschiedliche Farbe“ (VB, 399).

„Nasses Herbstblattschwarz färbt sich im Vorbeigehen blau: Andere Farbenlehre“ (VB, 161).⁵ Diese ‚andere‘ Farbenlehre wird zu einer grundsätzlichen Wahrnehmungslehre ausgeweitet, die den Fokus auf den Abglanz und das Nachbild legt. Die „Silhouetten hinter den bedunsteten Scheiben der Vormorgenbusse herausgehoben aus der Nacht“ werden entsprechend als „ein Wert, ‚mein‘ Wert“ bezeichnet, und das darauf folgende Notat schließt an mit: „Und: Das Nachbild der Kerzenflamme hinter den geschlossenen Lidern, und die Vorstellung, der Gedanke, das Wort: ‚Erzgebirge‘.“ (VB, 174–175) Während zunächst die Silhouetten der Passagiere als Schatten auf den ‚bedunsteten‘ Fensterscheiben erscheinen, beschreibt die zweite Stelle den Übergang von der Wahrnehmung in ein Nachbild. Bei letzterer handelt es sich um eine doppelte Goethe-Rekurrenz, erstens weil die Beobachtung des Nachbilds nach dem Blick in die Kerzenflamme einer Goethe’schen Versuchsanordnung entspricht und zweitens, weil das zeitgleich mit diesem Nachbild entstehende Wort „Erzgebirge“ unübersehbar ein Goethe-Wort ist – aufgelesen bei der intensiven Lektüre seiner Texte zu dieser Zeit.⁶ Der Zusammenhang zwischen Kerzenflamme und Erzgebirge ist, zumal auf der Gegenstandsebene nicht gegeben, nicht unmittelbar erschließbar. Es handelt sich um eine assoziative Verknüpfung, die auf der Erfahrung des Nachbilds beruht: Ähnlich wie die Kerzenflamme ein sinnliches Nachbild im Auge produziert, schweben Wörter als Nachbilder in der Vorstellung.

So betreibt das Journal nicht nur eine Phänomenologie der verschiedenen Formen von Nachbildern – vom „Nachbild des Schneiens“ bis zum „Nachbild der weißen Jet-Spur im Himmel“ (VB, 19 und 32) –, es untersucht auch die damit verbundene Wirkungsästhetik: „Laß (nur) gelten, was Abglanz ausstrahlt. Nichts sonst prägt sich dir ja so ein“ (VB, 243). Von einem Phänomen, dies kann ein Ding oder ein Wort sein, geht ein ‚lebendiger Abglanz‘ aus, der sich als Nachbild ‚einprägt‘ und so weiterwirkt. Dass in der ‚Einprägung‘ vor allem das Potenzial zur Weitergabe enthalten ist, zeigt sich an einer Stelle im Journal, die direkt auf die berühmte Stelle aus dem zweiten Teil von Goethes *Faust* Bezug nimmt, als sich dieser geblendet von der Sonne abwendet und den Regenbogen im Wasserfall betrachtend konstatiert: „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.“ (FA I 7.1,

⁵ Vgl. auch: „Eine andere Farbenlehre, frei nach Goethe: die (notwendige, fruchtbare) Trübe in mir fruchten lassen, und so zum klar und rein sich auffächernden syntaktischen, bildsamen, rhythmischen, epischen, zusammenspielenden und zugleich jede einzelne der Farben auseinanderhaltenden Spektrum zu gelangen“ (VB, 381).

⁶ Die Untersuchung von Handkes Notizbüchern im DLA Marbach zeigt, dass Handke in der Zeit der Entstehung des Journals sich wieder intensiv der Goethe-Lektüre zuwendet, so liest er bspw. den gesamten Briefwechsel vom Anfang bis zum Ende und beschäftigt sich mit dem *West-östlichen Divan*.

206) Die Stelle in Handkes Journal lautet sodann: „Am ‚Abglanz‘ die ‚Welt‘: Ja, und am Weiterleiten des Lichts – an der Folge – am Folgeraum“ (VB, 353). Im Abglanz ist das Verschwindende weiterhin als Nachbild präsent, das ‚Licht‘ wird weitergeleitet, es hat eine Folge, öffnet Räume und diese Räume – oft auch als ‚Zwischenräume‘ bezeichnet – schaffen eine neue Erfahrung.⁷ Die für Handkes Poetik zentrale Frage lautet folglich, wie Abglanz und Nachbild in den Folgeraum der Literatur eingehen und dort ihre Wirkung entfalten können. Seit Langem beschäftigt sich Handke sowohl in den Notizbüchern als auch in den literarischen Texten mit Schraffuren, die die Textur von Naturgegenständen direkt auf das Papier übertragen,⁸ sowie mit verschiedenen Bilderschriften und Notationsformen. Zudem entwickelt er metaphorische Zusammenhänge, die solche Folgeräume bildlich auf die körperliche Erfahrung übertragen: So erscheint öfters die Erzählung als ein ‚Fahrzeug‘, das Fahrt aufnimmt und mit dem Ende wieder zum Stillstand kommt, wie etwa in *Der Bildverlust* (2002), wo der letzte Satz lautet: „Ein Gefährt hielt an seinem Ziel, am Ende einer langen langen Fahrt und schwankte im Stehen noch nach. Und dieses Schwanken hörte nicht so bald auf; wird nicht so bald aufgehört haben.“ (Handke 2002, 759) Mit dem Schwanken – auch dies eine genuin Goethe'sche Vorstellung (vgl. Geulen 2016) – ist zunächst einmal die Bewegung des Busses nach dem Stopp gemeint, aber durch den Wechsel ins Futur II wird nicht ein Ausschwingen, sondern eine Verstärkung beschrieben, die in eine lange Dauer übergeht und in der sich eine Übertragung der Schwingungen auf die Leser*innen vollziehen soll. Das Gefühl, dass die bei der Lektüre empfangenen Eindrücke als Nachbilder im Inneren noch lange weiterwirken, ganz so wie das Schwanken, das man noch in den Gliedern verspürt, nachdem man ein Gefährt verlassen hat, wird hier in den Blick genommen.

Die Frage, wie sich das „Weiterleiten“ des Abglanzes und des Nachbilds in die bzw. in der Schrift vollzieht, wird im Journal *Vor der Baumschattenwand nachts* am titelgebenden Gegenstand materialisiert: In den Notizbüchern ist immer wieder eine Wand in Handkes Haus in Chaville beschrieben, auf der sich tagsüber wie auch nachts die Sonnen- und Schattenflecken der Bäume draußen abzeichnen. Es ist anzunehmen, dass es auch diese Wand ist, die auf der von Sophie Sémin aufgenommenen Fotografie auf dem Cover des Journals zu sehen ist (Abb. 1). Dass diese verschwommen träumerische Fotografie damit spielt, ob es sich hier um ein Negativ oder ein Positiv, ob es sich um Schatten- oder Lichtflecken handelt, verweist programmatisch auf Handkes Reflexion der Spezifika dieses Me-

7 Vgl. den Eintrag in das Notizbuch vom 7. März 1986: „Der Zeitruck der Dauer umgibt mich mit einem beschreiblichen Raum, und das Beschreiben schafft den Folgeraum (Zwischenräume)“, zit. nach: <https://handkeonline.onb.ac.at/node/542> [10. April 2020].

8 Vgl. hierzu Schmitz-Emans 1995, dort das Handke-Kapitel auf den Seiten 235 – 294.

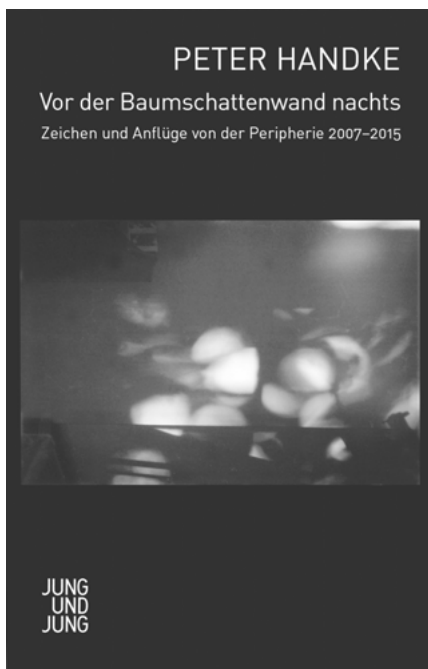


Abb. 1: Peter Handke: *Vor der Baumschattenwand nachts. Zeichen und Anflüge von der Peripherie 2007–2015*, Salzburg bei Jung und Jung, 2016. Cover unter Verwendung einer Fotografie von Sophie Sémin.

diums: „Photographieren könnte auch ein Schreiben mit Licht sein. Und was ist es oft (geworden)? ein Ab-Lichten“ (VB, 354). Nicht die abgebildeten Gegenstände stehen im Zentrum, sondern der Übertragungsvorgang selbst, der im Falle der Fotografie nicht nur ikonisch, sondern indexikalisch funktioniert, d.h. als direktes ‚Einprägen‘ einer Spur in ein Medium. Handke hält diese Licht- und Schattenflecken auch zeichnerisch in vielen Variationen fest und verbindet sie mit Vorstellungen und Ideen zu Texten – so steht auch die eingangs zitierte Überlegung zu einer „Schattenlehre“ in direktem Zusammenhang mit einer solchen Zeichnung. Bild und Schrift, Wahrnehmung und Vorstellung rücken so zusammen (Abb. 2). Der Übergang in die Schrift ist bereits dadurch markiert, dass Handke die Licht- und Schattenspiele in einem Eintrag vom 30. März 2015 als eine von links nach rechts laufende „jagende Baumschattenschrift“ bezeichnet;⁹ hinzukommt, dass jener Ort auch derjenige ist, an dem, wie es im Untertitel heißt, als „Zeichen und Anflüge von der Peripherie“ die literarischen Nachbilder entstehen.

⁹ Peter Handke: Notizbuch vom 21. Januar – 13. Mai 2015, Eintrag vom 30. März. Zitate aus den Notizbüchern hier und im Folgenden mit freundlicher Genehmigung von Peter Handke.



Abb. 2: Peter Handke: Zeichnungen. Mit einem Essay von Giorgio Agamben. Aus dem Italienischen von Marianne Schneider, München 2019, Seite 125.

1 Sonnenblick und Lichtkreis: Nachbild zwischen Wirklichkeit und Phantasie

Handkes epische Groß Erzählung *Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere* steht sowohl werkgenetisch als auch inhaltlich in engem Zusammenhang mit dem Journal *Vor der Baumschattenwand nachts*. Anhand zweier Stellen aus dieser Erzählung soll nun gezeigt werden, wie diese Schatten- und Abganzlehre in einem literarischen Text in (Nach-)Bildern verdichtet wird, die sowohl ihre performative Umsetzung als auch eine poetologische Kritik der eigenen ästhetischen Verfahren darstellen. *Die Obstdiebin* handelt von einem Ich-Erzähler, der auf der Suche nach der Obstdiebin – als Protagonistin mit dem Namen Alexia wie auch als Allegorie der Erzählung – in die Picardie aufbricht, sich sodann, als sie Kontur angenommen hat, in der Landschaft auflöst und ihr als auf der dreitägigen Wanderung folgt. Am Schluss treffen sich Alexia und ihre zuvor überall verstreuten Familienmitglieder sowie die anderen Figuren aus der Geschichte zu einem Fest und auch der Erzähler gesellt sich wieder *in personam* dazu, indem die

Erzählperspektive, wie so oft bei Handke, zu einem plötzlichen ‚wir‘ übergeht. Gemeinsam treten alle vor das Festzelt zur Betrachtung des Sonnenuntergangs:

Man brauchte dazu die Augen nicht abzuschirmen. Die Sonne, im Versinken am hinteren Plateaurand, wurde dabei halb verdeckt durch ein fernes Filigran von Bäumen. Die Augen von uns Zuschauern konnten so offenbleiben und weiteten sich im Betrachten womöglich noch, ohne ein Blinzeln. Dabei war gerade so, durch den Baumkronenfilter davor, die Rundung des Sonnenballs umso offener. Das Blatt-, Zweig- und Astwerk der Bäume davor brachte das Licht der letzten Sonne zum Flimmern. Es flirtete nur so von tiefgelbem, dann orangem, dann rotem Sonnenlicht hinter dem Laub, mit einem Glitzern, auf und ab, hin und her, wie von einem Widerschein auf einem fernen Gewässer. Im Abwenden und Zurückkehren ins Zelt hatten wir alle noch eine Zeitlang, kreuz und quer hüpfend, einen Lichtkreis vor Augen, das Nachbild der Sonne größer als zuvor ihr Anblick. (DO, 546–547)

Es wird hier ein Wahrnehmungsprozess beschrieben, der vom Blick in die Sonne über den Abglanz der Farben bis zum Nachbild vor dem inneren Auge führt. Der Vorgang teilt sich in zwei Phasen: Zunächst geht es um die Erscheinung der Wirklichkeit beim Betrachten der Sonne, sodann wird mit der Entstehung des Nachbilds der Übergang in die Phantasie dargestellt. Im ersten Teil des Vorgangs wird ein Bild geschildert, wie es Handke wiederum in Zeichnungen aus der Picardie in seinen Notizbüchern festhält – und die diese Stelle zunächst in der realen Erfahrungswelt des Autors verorten lassen (Abb. 3): Zu sehen sind dunkle Silhouetten von Bäumen, und durch die Zwischenräume ihrer Äste und Blätter leuchtet der Abendhimmel in den Farben, Gelb, Orange, Rot, Violett und Blau; an anderer Stelle werden diese leuchtenden Zwischenräume als „Baum,glas‘fenster“ bezeichnet (Handke 2019, 57). Zumindest bei der oberen Zeichnung, die auf einer Seite des Briefwechsels zwischen Goethe und Schiller entstanden ist, handelt es sich um eine doppelte Form von *Goethe medial*, wenn Goethe auf dem Material über-schrieben, wie er auch hinsichtlich der Farbwahrnehmung fort-geschrieben wird.¹⁰ Sowohl in diesen Zeichnungen als auch in der obigen Textstelle sind zwei Elemente zentral: Die Wahrnehmung der Sonne und der Farben des Abglanzes wird durch den Filter des Baumes ermöglicht, der als Teil der Natur erscheint. Gleichzeitig wird er durch die Worte ‚Baumglasfenster‘ bzw. ‚Filigran‘ in eine kulturelle bzw. künstlerische Perspektivierung einbezogen, und stellt so die Überlagerung der Wahrnehmung durch ästhetische Traditionen heraus.

So handelt es sich bei dieser Passage nicht einfach um die Beschreibung eines Sonnenuntergangs, sondern auch sie ist wiederum vielfältig an eine Geschichte

¹⁰ Handke benutzt stets die Frankfurter Klassiker-Ausgabe. Zu entziffern sind die Worte „die in der Erde unter dem Schnee liegt“, die aus Goethes Brief an Schiller vom 6. März 1799 stammen, vgl. FA II 4, 648.

dert, wie ein ‚Zwischenraum‘ entsteht, aus dem sodann ein ‚Folgeraum‘ hervorgehen kann.

Bereits an der Gegenüberstellung von *Faust* und den *Wanderjahren* zeigt sich, dass in diesem Abschnitt die Tradition der Überwältigungsästhetik und ihre Kritik aufgerufen und eine eigene Position gefunden wird. So verweist das Schauen „ohne ein Blinzeln“ bei weit geöffneten Augen auf eine überwältigende Seherfahrung, wie sie Heinrich von Kleist mit Blick auf Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* (1808–1810) beschrieben hat. Die fehlende Unterscheidung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund in diesem Bild hebt jegliche Begrenzung und damit jegliche Distanzierung auf, eine Entrahmung des panoramatischen Blicks nach sich ziehend, die Kleist mit dem Gefühl beschreibt, „als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären“ (Kleist 1980, 47).¹¹ Hugo von Hofmannsthal variiert das Bild der lidlosen Augen, in dem für Handke – gerade für die *Obstdiebin* – nachweislich zentralen Essay *Der Dichter und diese Zeit* (1906), wo der unerkannt „unter der Stiege“ im eigenen Haus lebende Alexius von Edessa zum Beispiel eines Dichters wird, der alles aufnimmt und von allem betroffen ist, der jedoch auch keine Sortierung vornehmen kann:

Er kann nichts auslassen. Keinem Wesen, keinem Ding, keinem Phantom, keiner Spukgeburt eines menschlichen Hirns darf er seine Augen verschließen. Es ist als hätten seine Augen keine Lider. Keinen Gedanken, der sich an ihn drängt, darf er von sich scheuchen, als sei er aus einer anderen Ordnung der Dinge. (Hofmannsthal 1906, 67)

Indem die Zuschauer*innen in Handkes Sonnenuntergangsszene ebenfalls ohne Blinzeln in die Sonne schauen, wird das von Hofmannsthal formulierte Ideal eines unbedingten Aufnehmens auch hier zum Vorbild. Zum Kleist'schen Schwindel kommt es bei diesem schrankenlosen Blick in die Sonne nicht, weil bereits eine mediale Vermittlung durch den „Baumkronenfilter“ sich dazwischen geschoben hat. Indem er von den Bäumen herrührt, ist dieser Filter natürlich; er hat aber zugleich auch eine kulturelle bzw. künstlerische Dimension, wird doch mit „Filigran“ der gekörnte Draht einer Goldschmiedearbeit bezeichnet. Auch hier lässt sich eine Verbindung zur Überwältigungsästhetik herstellen, namentlich zu Benvenuto Cellini, dessen Autobiographie von Goethe übersetzt und auch von Hofmannsthal rezipiert wurde. Letzterer beschreibt im Essay *Über Charaktere im Roman und im Drama* (1902), wie Cellini mit gebrochenem Bein, ausfallenden Zähnen und „seit Tagen ohne Nahrung“ im Kerker liegt, zu sterben meint, sich ihm aber dann plötzlich „seine qualvollen Delirien zu einem schönen tröstenden Traum [verdichten], er sieht die Sonne, aber ohne blendende Strahlen, als ein Bad

¹¹ Vgl. hierzu Schneider 2006, 45–46.

des reinsten Goldes“, und die Figuren Christus und Maria entstehen daraus. „Er lag“, so heißt es weiter, „in der Agonie, aber er war der größte Goldschmied seines Jahrhunderts, und die Vision [...] war die Vision einer Goldschmiedearbeit. Auf der Schwelle des Todes hingekrümmt, waren seine Träume aus keinem anderen Material als aus dem, in welchem seine Hände ein Kunstwerk zu schaffen vermochten.“ (Hofmannsthal 1902, 488 – 489)¹² Durch die Einstrahlung der Sonne in den trüben Kerker transformiert sich das Licht in das flüssige Gold von Cellinis Arbeitsmaterial und wird zur Grundlage beweglicher, in ständiger Metamorphose begriffener Phantasiebilder. Auch er sieht die Sonne ohne geblendet zu werden, aber dies geschieht im Traum seiner Visionen und im freien Spiel der Phantasie mit dem verflüssigten Material seiner Kunst.

An die Stelle der Verflüssigung setzt Handke mit dem Filigran die feste Form zwischen die Sonne und die Augen der Betrachtenden. Geformte Materie macht das Flirren des Lichts und die Farberscheinungen sichtbar, lässt dabei gleichzeitig die „Rundung des Sonnenballs [...] offenbarer“ hervortreten und diesen sodann in Form des „Lichtkreis[es]“ als Nachbild auf der Netzhaut abzeichnen. Gerade weil dies eigentlich nicht möglich ist – der Sonnenball kann durch das Filigran ja gerade nicht unverstellt gesehen werden und im Nachbild müsste sich auch das Filigran abzeichnen – handelt es sich hierbei auch um eine Stelle, die das Verhältnis von Wirklichkeit und Phantasie thematisiert. Die bei Cellini anklingende Inspirationslehre, die noch zwischen göttlicher Eingebung und künstlerischem Genie oszilliert, ist bei Handke gänzlich säkularisiert und materialistisch gewendet: Auch bei ihm stellt das Anwehen bisweilen ein zentrales poetologisches Verfahren dar,¹³ es geht dabei jedoch wie bei der Betrachtung des Sonnenuntergangs um das tatsächliche Einprägen eines Sinneseindrucks, aus dem dann das Nachbild hervorgeht. Damit rückt Handke in die Nähe eines Inspirations-Begriffs, wie er u. a. auch von den Surrealisten vertreten wurde, und demzufolge der Künstler, so Max Ernst, ein „Zuschauer“ ist, der vorhandenen Spuren nachgeht und so der Entstehung eines Kunstwerks beiwohnt.¹⁴

Indem sich bei Handkes Sonnenuntergang eine ‚Einprägung‘ vollzieht, wird die Gefahr einer subjektivistischen inneren Bilderflut abgewehrt. Und doch beschränkt sich seine Nachbild-Poetik nicht auf eine reine Übertragung, die ein fotografisches ‚Ablichten‘ wäre, sondern die Eigentätigkeit der Phantasie als Möglichkeit, neue Räume zu öffnen, gehört dazu. Auch dies kann zunächst an-

¹² Vgl. hierzu ebenfalls: Schneider 2006, 46. Sowie: Schneider und Pfothenhauer 2006, 60 – 61 (Pfothenhauer) und 125 – 127 (Schneider).

¹³ So heißt es bspw. gleich auf der ersten Seite der *Obstdiebin*, dass ein „leichter, beflügelnder Wind“ in die „Niemandsbucht“ hineinwehte (DO, 9).

¹⁴ Hornig und Rath, DOI: 10.24894/HWPh.5192 [10. April 2020].

hand von Hofmannsthals Variation von Cellinis Kerkervision im Essay *Die Bühne als Traumbild* (1903) gezeigt werden: Ein Kranker sieht auf der Wand einer Hospitalskapelle die in abwechselnden Farben leuchtenden Reflexe des Sonnenuntergangs spielen und er wendet die unglückliche Situation, nicht dem ‚echten‘ Sonnenuntergang beiwohnen zu können, ins Positive, indem er im Abglanz eine Steigerung der Realität erkennt: „Denn die Welt ist nur Wirklichkeit, ihr Abglanz aber ist unendliche Möglichkeit“ (Hofmannsthal 1903, 492).¹⁵ Im Abglanz der Sonne auf der Wand vollzieht sich eine Abstraktion von den konkreten Gegenständen und macht so die Möglichkeitsdimension in der Wirklichkeit sichtbar. An den Abglanz der realen Sonnenuntergangsszene gebunden, setzt die Bewegung der Phantasie ein und erschließt imaginäre Räume. Das Nachbild bei Handke ist eine abstrahierte Form der Sonne – von der dreidimensionalen Rundung auf den zweidimensionalen Kreis reduziert. Es ist jedoch auch verwandelt, erscheint es doch „größer“ ist als zuvor der Anblick der Sonne und anders als diese befindet es sich in ständiger Bewegung, es hüpfte vor dem inneren Auge „kreuz und quer“. Damit verbindet das Nachbild die Form der Sonne mit der Hin- und Her-Bewegung des flimmernden Lichts; es wiederholt diese Bewegungen, lässt sich von ihnen anstecken und führt sie weiter. In der Abstraktion und der Bewegung stellt sich so eine Verwandlung ein, die den Übergang von der Wahrnehmung in die Eigentätigkeit der Phantasie markiert und damit auch das ‚Weiterleiten des Lichts‘ bzw. das dem fotografischen Abbild entgegenstehende Weiterschreiben darstellt. Damit wird auch hier die epigonale Position des Nachgeborenen positiv umgedeutet und zugleich eine starke Bezugnahme auf das Vorhandene formuliert, das sich auch auf die nun angeführten zahlreichen intertextuellen Bezüge übertragen lässt: Das „Filigran“ des „Baumkronenfilter[s]“ ist – handelt es sich doch mit dem darin enthaltenen *filus* wiederum um eine poetologische Metapher – nicht zuletzt das Textgewebe, das sich in den Wahrnehmungsvorgang hineinschiebt, die unmittelbare, direkte Betrachtung der Sonne verunmöglichend. Diese Gleichzeitigkeit von Bedingtheit und Fortschreiben bezieht Handke im Film *Bin im Wald. Kann sein, dass ich mich verspäte* (2016) explizit auf die Phantasie. Er variiert eine Aussage von Ludwig Hohl, wenn er in der Phantasie keine „Gaukelei“ sieht, sondern in ihr „die Erwärmung, ich füge vielleicht hinzu – die herzliche Erwärmung des Vorhandenen“ sieht. ‚Erwärmung‘ meint dabei sowohl die Bewegung, die daraus entsteht, als auch den mit der Inspiration verbundene Enthusiasmus, der seinerseits die Bedingung dafür ist, um eine weitergehende Wirkung und Ansteckung zu erreichen.

¹⁵ Vgl. hierzu Schneider 2006, 52 und 358.

Wenn die Sonnenuntergangsszene also eine Übertragung darstellt, in der sich ein Zwischen- und ein Folgeraum öffnen, so stellt sich die Frage, inwiefern hier eine spezifische Wirkungsästhetik angelegt ist. Denn nicht umsonst findet diese Szene bei einem Fest statt, das mit einem Gefühl von Gemeinschaft verbunden ist. Im gemeinsamen Blick in die Sonne synchronisiert sich die Wahrnehmung: Nicht nur sehen alle beteiligten Figuren das Gleiche, sie haben auch alle das gleiche Nachbild vor Augen und die individuellen Vorstellungen treten zugunsten einer gemeinsamen physiologischen Erfahrung in den Hintergrund. Der nächste Abschnitt überträgt diese Erfahrung dann sogleich – und in einem Übersprung von der Kunst ins Leben – auf die Perspektive der Leser*innen. Es setzt Musik ein, wobei nur gesagt wird, dass diese aus einem „batteriebetriebenen Gerät – Name nicht erinnerlich, eher ein Schimpfname, mit etwas wie ‚Ghetto‘ darin –“ stammte, „in ihrem Klang mehr Blech als Klang“ (DO, 547). Dabei kommt es nicht auf den Inhalt, sondern auf die Musik als solche an und insbesondere auf den Rhythmus, der Enthusiasmus erweckt und damit ansteckend wirkt: „Es tut wenig zur Sache, welche Musik gespielt wurde. Jeder, der das liest, möge sich die gerade von ihm erwünschte dazudenken.“ (DO, 547) Durch die direkte Ansprache und Aufforderung, sich durch die eigene Vorstellung in diese Szene hineinzusetzen, werden auch die Leser*innen in die gemeinsame Erfahrung und in die Gemeinschaft einbezogen, wobei die Grenzen der Synchronisierungsleistung durch den ironischen Kommentar, dass die Musik gewünscht werden könne, mitbedacht werden. Sobald der Übergang von der Wahrnehmung in die Vorstellung stattgefunden hat, setzt die Variation ein, doch indem explizit betont wird, dass es „wenig zur Sache“ tue, um welche Musik es sich handelt, wird auch markiert, dass die inhaltliche Variation für die poetologischen Verfahren, sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch, gar nicht relevant ist. Die Musik macht ein zuvor ‚unbewusstes Entbehren‘ sichtbar und erfüllt dieses sogleich; sie selbst, ihre Wirkung, wird zum Inhalt bzw. zum Stoff: „Stoff war die Musik in diesem Moment, Stoff der Stoffe, und ihre Stofflichkeit stillte einen zuvor ungeahnten Hunger, welchen sie zugleich weckte, einen allumfassenden, elementaren.“ (DO, 548). Es wird kein bestimmter Inhalt vermittelt, sondern mit der Nachbild-Poetik ist eine durchaus invasive, in Körper und Vorstellungen eindringende Praktik der Übertragung verbunden. Sie ruft bei den Leser*innen die Erinnerung wach an lange Sommerabende mit Musik aus den scheppernden Geräten, deren Name Handke nicht nennen mag, und dem mit ihnen verbundenen Gemeinschaftsgefühl. Sie lässt die Erinnerung (wieder) real werden und indem sie sie mit dem gelesenen Text verbindet, überträgt sie auf ihn auch das Gefühl der Gemeinschaft.

2 Sternenblick und Schriftornament: Körperlicher Nachvollzug

Die scheinbar nebensächliche Betrachtung des Sonnenuntergangs legt also zentrale Aspekte von Handkes Poetik offen. Anhand einer weiteren Szene, die wenige Seiten auf den Sonnenuntergang fast ganz am Ende der *Obstdiebin* folgt, soll nun gezeigt werden, wie nach der Darstellung des Übergangs von der Wahrnehmung zum Nachbild in einem weiteren poetologisch dichten Bild der Zusammenhang von Nachbild und Schrift dargestellt wird.

Nach der Rede des Vaters im Festzelt tritt Alexia wieder ins Freie. Sie ist mit sich allein, hört Klänge aus der Ferne und fokussiert bei einer Selbstumarmung ihre inneren Bilder:

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. (DO, 558 – 559)

In einer phänomenologischen Geste der Selbstberührung durch die eigene Umarmung wird die Unterscheidung von Aktivität (Berühren) und Passivität (Berührtwerden) ebenso aufgehoben wie innen und außen ineinander übergehen. Hier wird keine Wahrnehmung der Umgebung beschrieben, sondern es handelt sich um unwillkürliche, unfreiwillige Vorstellungsbilder – eine unlesbare Handschrift bei geschlossenen und die „Wiederholung der Milchstraße“ bei offenen Augen. Die von Alexia beobachtete Schrift ist ein Phänomen, das sie bereits öfters im Verlauf der Erzählung bemerkt hatte: eine sich allmählich vor ihren Augen verfertigende Handschrift, die für sie klar erkennbar ist, die sie jedoch nicht entziffern kann. Sie ist, so wird betont, „kein Nachbild“, denn es gab kein „Vor-Bild“ in der „Tages- und Außenwelt“. Sie hatte auch „nichts von einem Negativ, die Buchstaben schlangen sich dunkel in dunkel auf einem hellen Grund“ und sie wurden erst „in der Gegenwart, und das in einem fort, in einem Zug, eine Zeile nach der anderen, vor, nein, hinter ihren Augen“ geschrieben (DO, 237–238).¹⁶ Diese Schrift ist der deutlichste Hinweis darauf, dass die „Obstdiebin“ sowohl die Protagonistin als auch die gleichnamige Erzählung bezeichnet und also im Text der Prozess seiner allmählichen Verfertigung noch sichtbar ist. Die Darstellung ist damit gleichzeitig immer auch ästhetische Kritik der Darstellung, etwa dort, wo

¹⁶ Vgl. hierzu weiter unten, Seite 312.

Alexia erstaunt fragt: „[B]in ich den anderen nur noch ein Medium?“ (DO, 488) Damit bringt mit gewissem Widerwillen die Erzählsituation zur Sprache, die ihr Namenspatron, der Heilige Alexius von Edessa, ihr zunächst auferlegt.

Es wird in dieser kurzen Passage eine dichte Abfolge beschrieben, die sich in drei Schritte gliedern lässt: Zunächst sieht die Obstdiebin bei geschlossenen Augen die Handschrift, hier jedoch im Gegensatz zu ihrer ersten Erwähnung, zuerst tatsächlich als Negativ (helle Schrift auf dunklem Grund). Bei geöffneten Augen erscheint sodann die nicht näher spezifizierte „Wiederholung“ der Milchstraße. Der elliptische Teilsatz macht es dabei unmöglich zu entscheiden, in welchem Verhältnis genau diese Wiederholung zur – nicht erwähnten, aber doch zwingend mitzudenkenden – äußeren Wahrnehmung des Sternenhimmels sowie zum Bild der Schrift steht. Als Alexia die Augen wieder schließt, erscheinen die Schriftzüge erneut, nun jedoch springt das Negativ, das den leuchtenden Sternen der Milchstraße auf dem Dunkel des Universums entspricht, ins Positiv um, sie sieht, wie normalerweise bei der Wahrnehmung dieser Schrift, dunkle Buchstaben, die von „hellen Buchten“ umgeben sind. So wie innen und außen in der Selbstumarmung verschränkt werden, sind hier Schrift- und Sternenbild miteinander verbunden, wobei zunächst die Milchstraße als Nachbild der Schrift und im nächsten Moment die ins Positiv gewendete Schrift als Nachbild der Milchstraße erscheint.

Die Analogie von Schrift und Milchstraße ist dabei nicht unmittelbar erschließbar, ist die Ähnlichkeit doch auf den Hell-Dunkel-Kontrast beschränkt. Man kann sich dem Bild der Milchstraße, das in der Erzählung nur an dieser Stelle vorkommt, jedoch auf verschiedenen Ebenen annähern. Ein Weg führt wiederum über Handkes Notizbücher. In einem auf den 26. Oktober 2015 datierten Eintrag heißt es: „Nachbild der Milchstraße. „Heute Nacht hat die Milchstraße durch mich geführt““. ¹⁷ Dieses Notat findet sich in der Publikation *Vor der Baumschattenwand nachts* nicht, dort heißt es jedoch: „Nachbild, immer wieder, bei geschlossenen Augen: das Schweißstuch der Veronika; und das ebenso häufige: die Milchstraße“ (VB, 404). Beide Notate enthalten einen Aspekt, der in der späteren Passage der *Obstdiebin* erscheint, setzen aber jeweils einen anderen Fokus. Das erste Bild thematisiert die Verschränkung von innen und außen in einem Traum und evokiert damit die Vorstellung, dass sich kosmische Zusammenhänge in den Men-

¹⁷ Peter Handke: Notizbuch vom 10. Juli – 9. November 2015, Eintrag vom 26. Oktober. Auch das Bild einer unentzifferbaren Schrift findet sich variiert in einem Traumnotat zum 19. Februar 2015: „Vielschlafnacht, gegen Morgen ein Mann, Portugiese?, der von mir die Schrift auf seinen Augenlidern, gar klein, entziffert haben wollte – ich fand den Leseabstand aber nicht zu nah verschwammen d. Buchstaben über seinen Augen, etwas entfernt waren sie winzig, aber klar, zugleich unentzifferbar“ (Peter Handke: Notizbuch vom 21. Januar – 13. Mai 2015)

schen einschreiben. Das zweite akzentuiert die Vorstellung einer Einprägung, indem es das Nachbild der Milchstraße mit dem Abdruck von Jesus auf dem Schweiß Tuch verknüpft und als eine indexikalische Übertragung dargestellt wird – auch das Nachbild der Milchstraße wird so zum ‚vera icon‘. Auch hier werden Natur und Kultur assoziativ überblendet und es zeigt sich, dass es sich bei den physiologischen Nachbildern durchaus auch um symbolische Vorstellungsbilder mit normativer Kraft handelt.

Ein weiterer zentraler Aspekt der Schrift vor den Augen Alexias besteht darin, dass sie auch nach dem Umspringen vom Negativ ins Positiv unentzifferbar bleibt. Die Aufmerksamkeit wird nicht auf die Buchstaben, sondern auf die Zwischenräume gelenkt, die als „viel leerer Platz, in Gestalt von hellen Buchten“ um die Buchstaben herum erscheinen. Auch diese Vorstellung wird bereits in den Notizbüchern umkreist, insbesondere am Beispiel einer Kritzelei, die zumindest auf der Ebene der Materialität wiederum mit Goethe verbunden ist: Erneut ist es eine Seite aus Goethes Briefwechsel mit Schiller, die gefaltet in das Notizbuch eingeklebt wurde und von beiden Seiten betrachtet werden kann (Abb. 4).¹⁸ Hier sind die Zwischenräume der Buchstaben blau ausgemalt, wodurch sich genau der Effekt einstellt, dass der ansonsten neutrale weiße Hintergrund in den Vordergrund rückt. Auf ihm erscheinen die Worte wie Schaumkronen auf dem Meer, oder aber als Wortwolken, wenn man dem Hinweis folgt, der auf der Vorderseite des Streifens mit dem Datum 11. Juni 2015 vermerkt ist: „Früher Sommermorgenhimmel rue du Bac“.¹⁹ Auch hier also ein Himmelsblick, der auf den zweideutigen semiotischen Status der Schriftzüge in der *Obstdiebin* verweist, die nicht gelesen werden können, sondern betrachtet werden wollen.

Eine solche Verbindung der Schrift mit dem Ornament ist für Handkes Werke zentral. Dass es ein Himmelsblick ist, der sowohl im Notat als auch in der *Obstdiebin* zur ornamentalen Chiffreschrift führt, lässt an Walter Benjamin denken, der das mimetische Vermögen des Menschen von da herleitet:

Darf man annehmen, daß der Blick der erste Mentor des mimetischen Vermögens war? daß die erste Ähnlichung sich dem Blick vollzieht? Darf man endlich den Kreis mit der Annahme schließen, daß Sternkonstellationen an der Entstehung des Ornaments Anteil hatten? daß das Ornament Sternblicke festhält? (Benjamin 1977, 2.1, 958)²⁰

Benjamins Überlegungen *Über das mimetische Vermögen* und *Die Lehre vom Ähnlichen* basieren auf der Annahme, dass der Mensch Ähnlichkeiten weniger

¹⁸ Goethes Brief an Schiller vom 11. April 1798, FA II 4, 523.

¹⁹ Peter Handke: Notizbuch 29. Mai – 9. Juli 2015, Eintrag vom 11. Juni 2015.

²⁰ Vgl. hierzu Brandstetter 2012, 66.

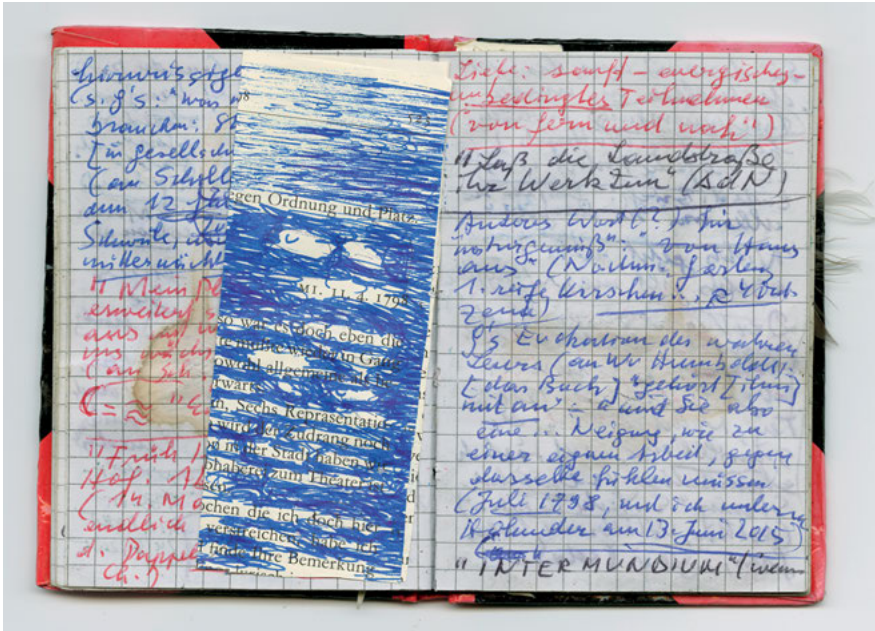


Abb. 4: Peter Handke: Notizbuch vom 29. Mai – 9. Juli 2015. © DLA Marbach, mit freundlicher Genehmigung von Peter Handke.

vorfinde als vielmehr produziere und damit Sinn herstelle. Früher sei dieser Bereich der Ähnlichkeiten sehr viel größer gewesen und zudem habe sich das mimetische Vermögen mit der Zeit verschoben, vom Blick in den Himmel über den Körper in die Sprache:

„Was nie geschrieben wurde, lesen.“ Dies Lesen ist das älteste: das Lesen vor aller Sprache, aus den Eingeweiden, den Sternen oder Tänzen. Später kamen Vermittlungsglieder eines neuen Lesens, Runen und Hieroglyphen in Gebrauch. Die Annahme liegt nahe, daß dies die Stationen wurden, über welche jene mimetische Begabung, die einst das Fundament der okkulten Praxis gewesen ist, in Schrift und Sprache ihren Eingang fand. (Benjamin 1977, 2.1, 958)

Es geht hier um ein Lesen, welches Bedeutungen nicht anhand logischer Prinzipien herstellt, sondern durch Ähnlichmachen mit Assoziation, Analogie, Übertragung.

Wenn Alexia, kurz bevor sie zum ersten Mal die Handschrift sieht, in den Himmel blickt, sich aber weigert, aus der Fülle an Sternen einzelne Sternbilder ‚zusammenzuschauen‘ und also einen Zusammenhang herauszulesen, dann entzieht sie sich dem ‚Zusammenlesen‘ und der Herstellung einer Bedeutung, hält

aber ebenfalls an einem solchen Vorgang des Ähnlichmachens fest. Sie lässt „den Sternenhimmel in einem [...] auf sich einwirken“ – sich ihr also einprägen – und dadurch vollzieht sich, wie es im Text heißt, eine Verwandlung von „Wort“ in „leibhaftige Wirklichkeit“, mit der Folge, dass die Sterne „momentlang“ auf sie „herabblickten“ (DO, 235). Dieser „Blickaustausch“ (DO, 236) genügt ihr als eine sinnliche, beinahe körperliche Erfahrung, ohne dass eine spezifische Bedeutung damit verbunden wäre. Gleich darauf erscheint die unentzifferbare Handschrift vor ihrem inneren Auge. Obwohl Alexia kein Nachbild erwartet, steht diese Erscheinung mit dem Himmelblick offensichtlich doch in Verbindung. Erst in der Schlusspassage wird die lose assoziative Folge von Sternensicht und Handschrift doch noch in einen genealogischen Zusammenhang gebracht, obwohl ja auch da unklar bleibt, was Vorbild und was „Wiederholung“ ist. Entscheidend ist in beiden Passagen, dass ein sich verdichtender Prozess mimetischer Übertragung von stattdessen geht, der sich nicht über Bedeutung, sondern über Wahrnehmung, körperliche Erfahrung und Übertragung vollzieht.

Der Zusammenhang von Nachbild, Schrift und körperlicher Erfahrung wird in den Notizbüchern und Journalen immer wieder umkreist. Neben der bereits erwähnten ‚jagenden Baumschattenschrift‘ stehen solche Phänomene oft in Zusammenhang mit der arabischen Schrift, die bei Handke immer wieder eine ornamentale Verbindung mit der Natur eingeht: „Die Sonne tanzt hinter den geschlossenen Lidern als arabische Schriftgirlande“.²¹ Und in einem in *Vor der Baumschattenwand nachts* publizierten Notat heißt es: „Und wieder der Schnee: Die Schneeflocken, wie sie langsam, manchmal auf der Stelle, durcheinanderwirbeln, -spiralen, als arabische Schrift – und ich ziehe, im Schauen, sie in meinem Innern nach, mitsamt dem ‚Punktieren‘“ (VB, 234). Nicht als romantische Chiffre, die auf die inneren Zusammenhänge der Natur verweist, interessieren diese Phänomene hier, sondern als visuelle Ähnlichkeiten. Durch den Nachvollzug im Inneren beziehen sie den eigenen Körper ein, lassen ihn zum Träger dieser Ähnlichkeit werden. Auch damit knüpft Handke an Goethe an, denn nicht zufällig geht es hier um die arabische Schrift: Goethe hat zur Zeit des *West-östlichen Divans*, und also im Zusammenhang jenes Werks, das Handke in der Zeit von *Vor der Baumschattenwand nachts* besonders intensiv liest, wiederholt arabische Schriftzeichen ‚nachgemalt‘ (Abb. 5). Wie Andrea Polaschegg gezeigt hat, ist für Goethe in der arabischen Schrift Wort und Geist „uranfänglich zusammengekörpert“; ihr Reiz liege für ihn hauptsächlich in der Materialität und zwar weder als ikonische Qualität noch als Selbstreferenzialität, sondern als etwas, das „überhaupt keine referenzielle Funktion hat“: „In Goethes Umgang mit ihr [der arabi-

21 Peter Handke: Notizbuch Nr. 175, April – Juli 2011, Eintrag vom 9. Mai.

schen Schrift, C.K.] bezeichnet sie weder sich selbst noch etwas anderes, noch bildet sie etwas ab, sondern sie *birgt etwas in sich*.“²² Es gehe Goethe bei seinen Schreibübungen um einen Nachvollzug im Prozess, in der Bewegung und also darum, durch den körperlichen Akt jenen ursprünglichen, ‚echten Sinn‘ zu inkorporieren, der jenseits von Kontingenz und Arbitrarität liege und mit dem „reinen Urzustand“ verbunden sei.²³ Goethe „orientalisiert“ sich über ein performatives Ähnlichmachen mit der Schrift, um so „Teilnahme an jener idealischen orientalischen Vergangenheit“ zu erhalten und diese, so der Anspruch, als eine besondere Form der „Einwirkung“ an die Leser*innen weiterzugeben (Polaschegg 2005, 384). Auch bei Handke geht es, dies wurde bereits am Beispiel der Sonnenuntergangsszene deutlich, um eine solche Form der Teilhabe und der damit verbundenen Stiftung von Gemeinschaft. Sowohl in den arabischen Schriftgirlanden, die im Inneren nachvollzogen werden, als auch in der unlesbaren Schrift vor dem inneren Auge der Obstdiebin Alexia findet eine solche Teilhabe durch Wiederholung statt. Diese Teilhabe ist nicht auf ‚Orientalisierung‘ gerichtet und sie zielt auch nicht auf das Wiedererlangen eines verlorenen „reinen Urzustand[s]“ – fehlt doch dieser Schrift gerade das direkte Vor-Bild. Gleichwohl ist mit ihr der Vorgang verbunden, die Schrift von der Arbitrarität und Konventionalität zu befreien und stattdessen den Nachvollzug an der Schwelle zwischen Wahrnehmung und körperlicher Erfahrung hervorzuheben.

Diese Form der Übertragung zeigt sich auch, wenn man die Unlesbarkeit der Schrift als Anweisung versteht, ihr Verhältnis zur Milchstraße visuell zu betrachten: Die Milchstraße hat bekanntlich die Gestalt einer Spirale, und diese Ornamentform ist ein stets wiederkehrendes Element von Handkes Poetik. Sie ist bereits in den Notizbüchern assoziativ mit der *Obstdiebin* verbunden: In einem Eintrag vom Juli 2015 findet sich eine Zeichnung, die mit verschiedenen farbigen Stiften wirbelnde Kreisbewegungen darstellt und mit folgendem Hinweis ergänzt ist: „[D]er Zigarettenrauchspiralnebel als SPHÄRE (= Einfache Fahrt)“ (Abb. 6). Durch die Ergänzung in Klammern stellt Handke einen Zusammenhang zwischen dem gezeichneten spiralförmigen Zigarettennebel und der sich in Konzeption befindenden *Obstdiebin* her. Bei der Ausarbeitung des literarischen Textes wird dann keine direkte Umsetzung vorgenommen, sondern vielmehr geht es auch hier um eine assoziative Verdichtung verschiedener Zusammenhänge. So werden in dieser Zeichnung die Bewegungen des Zigarettenrauchs in der Zeichnung nachvollzogen, aus der Bewegung dieser vielen farbigen, mit unterschiedlichen Stiften gezeichneten Striche entsteht die Umdeutung zum Spiralnebel und es vollzieht

²² Polaschegg 2005, 332. Hervorhebung im Original.

²³ Polaschegg 2005, 342–343 sowie 384.

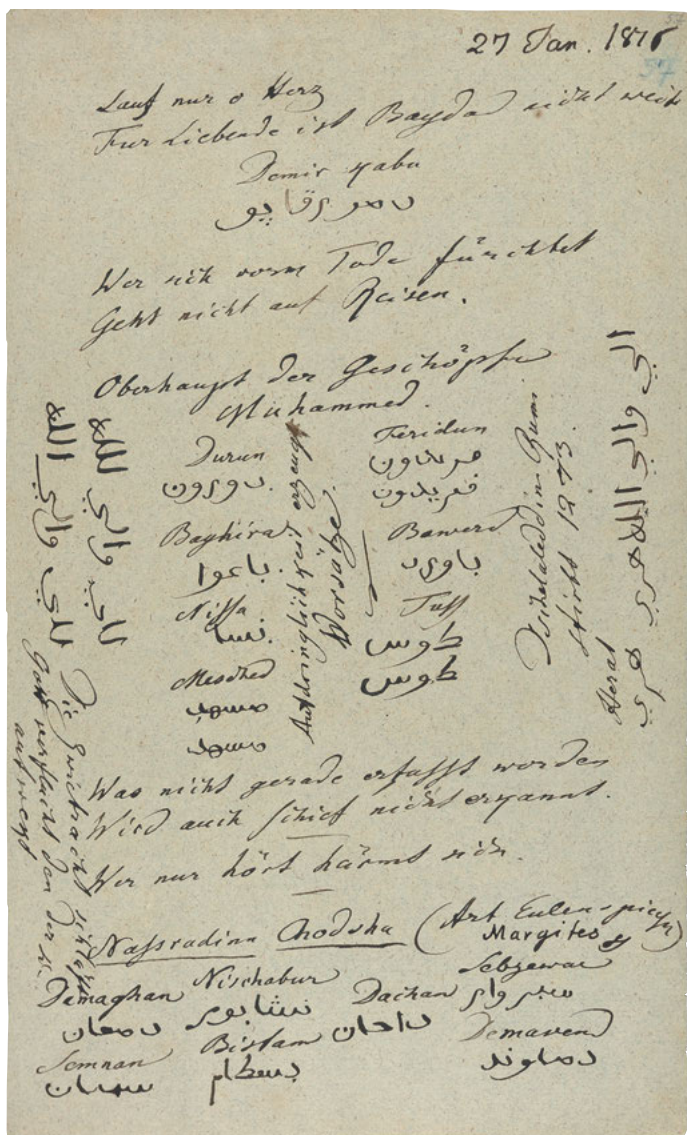


Abb. 5: Johann Wolfgang Goethe: Arabische Schreibübungen aus der Zeit des *West-östlichen Divans*, 1816. © Klassik Stiftung Weimar.

sich ein Ausgreifen vom Alltag in eine weitere Sphäre. Der Zusammenhang mit der Milchstraße wird hier nicht explizit benannt, klingt aber in den Formulierungen des Spiralnebels und der Sphäre an. Dabei geht es auch hier wieder um den

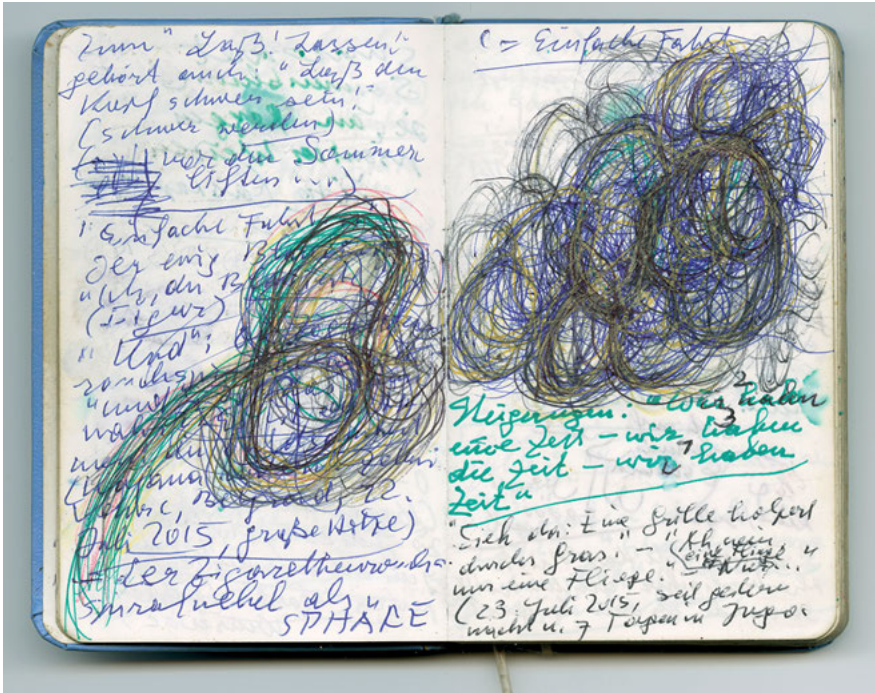


Abb. 6: Peter Handke: Notizbuch vom 10. Juli – 9. November 2015. © DLA Marbach, mit freundlicher Genehmigung von Peter Handke.

körperlichen Nachvollzug einer Bewegung – es entsteht eine Kritzelei, die sich zwischen Bewegungsspur, Form und Darstellung bewegt. Diese Zeichnung gibt einen Hinweis darauf, dass auch bei dem Bild der Milchstraße ihre Spiralform zentral ist. Denn wie in der Zeichnung lässt sich auch die Analogie von Schrift und Milchstraße als Nachvollzug einer Spiralform in der Körperbewegung lesen.

Versteht man der poetologischen Lesart gemäß Alexia als Personifikation der Erzählung und folglich die Schrift vor ihrem inneren Auge als den Text der *Obstdiebin*, so entsteht ein Entsprechungsverhältnis zwischen der Spiralform und den körperlichen Bewegungen Alexias auf der einen und den Bewegungen des Textes auf der anderen Seite.²⁴ Die Erzählung beschreibt immer wieder die Bewegungen Alexias durch die Landschaft in Linienformen, wobei der Spirale eine herausragende Stellung zukommt: Bisweilen droht sie in „immer engeren Spira-

²⁴ Vgl. zu dieser poetologischen Lesart und den damit verbundenen Bewegungsmustern Keller 2020.

len“ ohnmächtig zu stocken (DO, 266 – 267), während sie in einer anderen Episode „Spirale um Spirale“ mit einer jungen Briefausträgerin „ein Duo“ bildet (DO, 478). Sie bleibt mitunter stehen, geht ruckartig vorwärts und läuft auf Diagonalen, Schlangen- und Zickzacklinien „hin und her“ und „kreuz und quer“. Schließlich bezeichnet die Form der sich ausweitenden Spirale die Bewegung, die für die Figur wie auch für die Erzählung angemessen erscheint: „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 bewegendes Milane.“ (DO, 474 – 475) In Kontrast zu dem früheren Umherirren, mit dem immer auch die Sprachlosigkeit und die Unmöglichkeit des Erzählens verbunden ist, sind es die Bewegungen einer immer weiter ins Unendliche ausgreifenden Spirale, die für ein Erzählen stehen, das ‚einbezieht‘ (vgl. DO, 55), das im Vor und Zurück Teilhabe und Gemeinschaft stiftet. Alexia vollzieht mit ihren Bewegungen durch die Landschaft am Boden die Flugbahnen der spiralisierenden Milane und zeichnet in der „Wiederholung“ ihr Schattenbild nach. Sie hat sich den Bewegungen der Briefträgerin, der Milane, aber auch der Form der Milchstraße ähnlich gemacht. Und so lässt sich auch die Uneindeutigkeit der Ellipse auflösen: Der Text stellt in seinen Bewegungen eine „Wiederholung“ der Milchstraße dar und gleichzeitig entsteht aus diesen Bewegungen ein solches Nachbild, das wiederum die Leser*innen in diese Wiederholung einbezieht.

Wie bei der Sonnenuntergangsszene schreibt sich diese Übertragung, die den Prinzipien des Schattens bzw. des Nachbilds gehorcht, von der Wahrnehmung und Erfahrung der Natur her; sie ist dabei jedoch keineswegs symbolisch neutral. So wie bei der ersten Passage die Überwältigungsästhetik mitverhandelt wurde, so klingen auch hier zahlreiche intertextuelle Referenzen an. Handke beobachtet nicht nur die Spiralformen in seiner Umgebung, im Journal *Vor der Baumschattenwand nachts* trägt er auch verschiedene Textstellen zusammen, in denen Goethe auf die Spirale zu sprechen kommt: Er notiert, dass Goethe „das Gemeinsame an den [...] Flugbahnen“ der Spatzen und der Falterpaare untersuchen würde, die beide „Spiralflüge“ darstellen und verweist darauf, dass es sich dabei um die ‚vollkommenste‘ Flugbahn handle.²⁵ Dabei ist die Spirale bei Goethe nicht

25 So lautet ein Eintrag: „Die Spiralflüge der Spatzen, v. a. der Paare, luftwärts, im Vergleich zu den Spiralflügen der Falterpaare: Goethe würde das *Gemeinsame* an den beiden Flugbahnen erforschen wollen, s. ‚Die Metamorphose der Pflanzen‘, z. B.: ‚Die Spirale, die Flugbahn in Vollendung aller der geflügelten Wesen‘, oder: ‚Der Spiralflug, Erfüllung und Vollkommenheit der Bahnen alles geflügelten Lebens‘, oder: ‚Spiralbewegung, der reinste Ausdruck und die vollkommenste Ausformung sämtlicher ihre Existenz erfüllenden Flugwesen‘ etc. ...; und als Gedichtzeilen: ‚Zum Spiralflug braucht es zwei: / Uns beide, / Und wie die Sufis sprechen wir beiden

nur Zugang zum Bau der Pflanzen,²⁶ sie hat auch bei ihm kosmologische Dimensionen – wenn es auch hier nicht um die tatsächliche Form der Galaxie geht (von der Goethe noch nichts wusste), sondern um die symbolische Funktion: Wiederum in *Wilhelm Meisters Wanderjahre* ist es Makarie, die „seit ihrer Kindheit um die Sonne [wandelt], und zwar, wie nun entdeckt ist, in einer Spirale, sich immer mehr vom Mittelpunkt entfernend und nach den äußeren Regionen hin-kreisend.“ (FA I 10, 734) Wie indirekt der Bezug zu Makarie in der *Obstdiebin* auch sein mag,²⁷ so verdichten sich in ihr doch verschiedene Elemente, die für die besagte Stelle von Bedeutung sind: Sie ist Vorbild für diejenige „Sphärenenerweiterung“²⁸, die auch in der *Obstdiebin* das Kleine mit dem Großen, das Individuum mit dem All verbindet. Makarie ist bei Goethe, auch indem sie durch ihre Spiralbahn mit den innersten Geheimnissen der Natur verknüpft ist,²⁹ die Figur, die das Zusammenspiel von Kosmos, Natur und Mensch verbürgt, wie es im Dichter zum Ausdruck komme: Ihr sind „die Verhältnisse unsres Sonnensystems [...] gründlich eingeboren“ und sie verhält sich also ganz so wie der „Dichter“, in dessen „Natur“ die „Elemente der sichtlichen Welt [...] innerlichst verborgen“ seien (FA I 10, 390). Ähnlich wie auch in der *Farbenlehre*, wo die Verse „Wär’ nicht das Auge sonnenhaft, / Wie könnten wir das Licht erblicken?“ (FA I 23.1, 24) die Analogie von Mensch und Natur beschreiben, geht es mit Makarie um eine Literatur, die an der antiken, u.a. auf Empedokles zurückgehenden Vorstellung festhält, dass Gleiches durch Gleiches erkannt werde.³⁰ Auf diese Traditionen nimmt auch Handkes Schlusspassage sichtlich Bezug und die Frage der Analogie-Bildung ist eine, die er mit seinem Schaffen immer wieder neu umkreist. Doch tritt hier auch die Differenz offen zu Tage: Beide analysierten Passagen der *Obstdiebin* beruhen zwar in hohem Maß darauf, dass die Literatur nicht nur in Analogie zur Natur steht, sondern über die Poetik des Abglanzes und des Nachbilds als Schattenlehre von ihr angesteckt ist, sich anstecken lässt und weiter ansteckt. Dabei wird jedoch dieses Ähnlichmachen als ein Prozess ausgestellt, der sich

dann im Dual ...‘ Und zurück zur ‚Theorie‘: ‚Jedoch nicht mehr als zwei. Mehr als zwei – schon drei, vier – linieren gleichsam die Spirale, indem sie diese, so oder so, in eine Strecke überführen, einen vielgestaltigen Pfeil, ein Pfeilen anstelle des Spiralisierens ...‘ (s.: ‚Alles Poetische sollte rhythmisch behandelt werden!‘, an Schiller, Nov. 1797)“ (VB, 360 – 361).

²⁶ Vgl. insbesondere Goethes späten Aufsatz *Über die Spiraltendenz*, s. Wenzel und Zaharia 2012, 647 – 648.

²⁷ In *Mein Jahr in der Niemandsbucht* ist der Bezug sehr viel konkreter, vgl. Vogel 2006.

²⁸ So der Begriff, den Juliane Vogel von Peter Sloterdijk entlehnt, vgl. Vogel 2006, 169.

²⁹ Goethe recurriert auf eine lange hermetisch-alchemistische Tradition kosmologischer Vorstellungen, von der Reise der Seele durch die Sphären wie auch der Entstehung der Planeten aus Mond und Sonne; vgl. hierzu Brüggemann 1999, 32 – 33 sowie Hunfeld 2004, 180.

³⁰ Vgl. bspw. Rehbock 1995, 16.

schrittweise und in Form einer medialen Übertragung von der Wahrnehmung in die Vorstellung und in die Schrift vollzieht. Handkes Literatur handelt in diesem Sinne von der Unmöglichkeit, an solch naturgegebenen Zusammenhängen festzuhalten, aber sie handelt ebenso von der Notwendigkeit, durchlässig zu sein und Verbindungen in mimetischer Angleichung herzustellen.

3 Fazit

Bei Handkes Literatur, die sich den Licht-, Farb- und Schattenerscheinungen und ihren „1001 Schattierungen“ zuwendet, handelt es sich um ein Erzählen aus dem Abglanz, um ein Erzählen des Nachbilds. Eine solche Literatur betrachtet die kleinen, punktuellen Erscheinungen und konserviert sie. Indem sie dabei anhand vielfältiger intertextueller Bezüge auch mitverhandelt, wie die Wahrnehmung von literarischen und künstlerischen Assoziationen ‚geprägt‘ ist, nimmt sie zudem das kulturelle Archiv in sich auf. Ähnlich wie Goethes mit dem Abglanz verbundene Entsagungspoetik ist sie eine Form der Trauerarbeit im Bewusstsein, dass das, wovon der Abglanz ausgeht, im Entschwinden begriffen ist – und dazu gehört der momentane Schimmer des Lichts im Bushalt ebenso wie der noch bei Makarie anklingende, nun jedoch obsolet gewordene Glaube, dass die Ordnung des Kosmos auch im Menschen angelegt sei. Doch die Phänomene des Schattens, der Farb- und Lichtspiele sind nicht nur flüchtige Erscheinungen und Reflexe, sie haben in ihren Bewegungen selbst eine Wirkung. Die im (eingangs zitierten) Notat formulierte Aufforderung „Tanz den Schimmer! Tanz den Abglanz!“ überträgt das Verschwindende in die körperliche Erfahrung durch mimetische Angleichung und gibt es so weiter.

Dabei steht das, was für Goethes ‚sonnenhaftes‘ Auge eine Selbstverständlichkeit war, bei Handke grundsätzlich in Frage. Eine direkte Entsprechung von innen und außen, eine bereits vorhandene Analogie zwischen dem Menschen und den Phänomenen der Natur sind nicht gegeben. Wenn die Natur gänzlich entzaubert ist, wenn gar keine Bedeutung mehr in sie gelegt wird, die mit einem selbst zu tun hat, dann vollzieht sich jene modernistische Trennung, die u. a. Bruno Latour in den letzten Jahren konsequent kritisiert hat.³¹ Handke umkreist dieses Problem – teilweise mit kulturpessimistischem Einschlag, jedoch nie eindimensional – anhand des Stichworts der ‚Unerreichbarkeit‘, die er sowohl unter den Menschen als auch zwischen Mensch und Natur konstatiert. Sein Wahrnehmungsprojekt des Abglanzes und seine Poetik des Nachbilds mit ihren wir-

31 Vgl. bspw. Latour 2010, bes. zur Frage des „Animismus“, 481–485.

kungsästhetischen Konsequenzen erhalten in diesem Sinne durchaus gesellschaftliche Tragweite. Sie umkreisen nicht die Frage, wie ein brüchig gewordener Zusammenhang wieder restauriert, sondern wie eine Teilhabe im Prozess mimesischer Übertragung hergestellt werden kann. Von Goethe lernt Handke insbesondere, anhand des Abglanzes die Verbindung von Wahrnehmung, Phantasie, Schrift und Wirkung in einen poetischen Bildzusammenhang zu fassen, der seinerseits Teilhabe stiftet. So schreiben sich auch die beiden Passagen der *Obstdiebin* vom Abglanz her, verbinden aber mit dem Nachbild ein „Weiterleiten des Lichts“, das einen Übergang in die Phantasie bildet und sodann auf die Leser*innen ausstrahlt.

Beide Passagen verbleiben ganz in der Anschaulichkeit der Erzählung und doch legt der Text seine eigenen Verfahren offen, sowohl hinsichtlich der Übertragungsprozesse als auch der damit verbundenen symbolischen Bedeutungs-genese. Der Text betreibt so auch eine Kritik der eigenen Ästhetik, indem er anhand der intrikaten Grenze zwischen Wahrnehmung und Vorstellung sowohl die Gefahr eines platten Materialismus als auch der projektiven Überdetermination thematisiert: Zum einen scheinen die beiden analysierten Passagen eine Legitimation der eigenen poetologischen Verfahren aus der Natur zu ziehen, dabei wird jedoch gleichzeitig die kulturelle Codierung dieses Naturbezugs stets mitbedacht. Zum anderen wird auch die bei Analogiebildungen stets drohende Gefahr der Bedeutungsprojektion verhandelt, weiß doch der Autor, dass gerade die Spirale, die bereits ein esoterisch konnotiertes Symbol mit einer langen Tradition darstellt, in seinen Texten in ein so vielfältiges und dichtes Vorstellungsnetz eingebunden ist, dass man ihr den Status eines idiosynkratischen *mythe personnel* zuschreiben kann – ein Vorwurf, der auch wiederholt an Goethe herangetragen wurde. Doch dass es sich beim Bild der Milchstraße eben nicht um die „Anrufung des heiligen Bimbams“ handelt, wie es Paul Jandl in einer Rezension (2017) der *Obstdiebin* formuliert, zeigt sich vornehmlich an zwei Punkten: Gegenüber hermetischen Traditionen, die das Geheimnis nicht auflösen, aber gleichzeitig auf dessen wahren Gehalt beharren, ist für Handkes Bilder erstens zentral, dass sie nicht eindeutig entschlüsselbar sind und es auch gar nicht sein wollen. Zwar können, so wie dies im vorliegenden Beitrag durch das Herbeiziehen der Zeichnungen, Notizbücher und Journale versucht wurde, einige Schichten und Verknüpfungen dieser Bilder offengelegt werden, doch geht es weniger darum, die Bedeutung dieser Bilder aufzuzeigen, als die auch im Text wirksamen Verfahren ihrer Herstellung zu beschreiben. Auch hier liegt „nichts hinter den Phänomenen“, sondern ausgehend von Eindrücken der Wahrnehmung und dem Nachvollzug in der körperlichen Erfahrung entsteht ein Nachbild, das in den assoziativen Verknüpfungen der Phantasie Verwandlungen durchlebt. Handkes Texte setzen ein praxeologisches Verfahren an die Stelle eines epistemologischen Zugangs, indem sie

jenseits eines eindeutig festgelegten Sinns Erfahrungs- und Assoziationsketten sichtbar machen. Die Bedeutungssucht, die Handkes Literatur im Zusammenhang einer absoluten Innerlichkeit oft unterstellt wird, hält immer dort Einzug, wo bspw. der Ich-Erzähler in unbedingtem Willen Früchte in den leeren Baum hineinstarren will, wo sie also von der körperlichen Erfahrung ganz losgelöst ist; sie wird dort zurückgenommen, wo eine Wahrnehmung am Anfang steht (vgl. DO, 28). Eine Aktualität von *Goethe medial* liegt in Bezug auf diesen Autor darin, dass Handke mit Goethe eine Schattenlehre entwickelt, die nicht nur die Phänomene gegenüber einer platonischen Vorherrschaft der Episteme aufwertet, sondern die aus dem Abglanz und dem Nachbild ein Verfahren entwickelt, das im Weiterleiten das Weiterschreiben ermöglicht.

Literaturverzeichnis

- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*, Bd. 2.1. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.
- Bin im Wald. Kann sein, dass ich mich verspäte*. Reg. Corinna Belz. Zero one film, 2016.
- Brandstetter, Gabriele. „Schriftbilder des Tanzes. Zwischen Notation, Diagramm und Ornament“. *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notaten*. Hg. Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum und Rainer Totzke, Berlin: Akademie-Verlag, 2012. 61–78.
- Brüggemann, Diethelm. *Makarie und Mercurius. Goethes ‚Wilhelm Meisters Wanderjahre‘ als hermetischer Roman*. Bern: Peter Lang, 1999.
- Geulen, Eva. *Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager*. Köln: August Verlag, 2016.
- Handke, Peter. *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*. Berlin: Suhrkamp, 2002.
- Handke, Peter. *Vor der Baumschattenwand nachts*. Salzburg und Wien: Jung und Jung, 2016 [im Beitrag mit der Sigle „VB“ bezeichnet].
- Handke, Peter. *Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere*. Berlin: Suhrkamp, 2017 [im Beitrag mit der Sigle „DO“ bezeichnet].
- Handke, Peter. *Zeichnungen*. Mit einem Essay von Giorgio Agamben. Aus dem Italienischen von Marianne Schneider. München: Schirmer/Mosel, 2019.
- Hofmannsthal, Hugo von. „Der Dichter und diese Zeit“ [1906]. Ders. *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I*. Hg. Bernd Schoeller. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1979. 54–81.
- Hofmannsthal, Hugo von. „Die Bühne als Traumbild“ [1903]. Ders. *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I*. Hg. Bernd Schoeller. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1979. 490–493.
- Hofmannsthal, Hugo von. „Über Charaktere im Roman und im Drama. Gespräch zwischen Balzac und Hammer-Purgstall in einem Döblinger Garten im Jahre 1842“ [1902]. Ders. *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe*. Hg. Bernd Schoeller. Frankfurt a. M.: Fischer, 1979. 484–494.

- Hornig, Gottfried, und Helmut Rath: „Inspiration“. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel, DOI: 10.24894/HWPh.5192 (10. April 2020).
- Hunfeld, Barbara. *Der Blick ins All. Reflexionen des Kosmos der Zeichen bei Brockes, Jean Paul, Goethe und Schiller*. Tübingen: Niemeyer, 2004.
- Jandl, Paul. NZZ, 14. November 2017.
<https://www.nzz.ch/feuilleton/peter-handke-uebt-die-anrufung-des-heiligen-bimbam-ld.1328105?reduced=true> (10. April 2020).
- Keller, Claudia. *Lebendiger Abglanz. Goethes Italien-Projekt als Kulturanalyse*. Göttingen: Wallstein, 2018.
- Keller, Claudia. „Zeitfiguren des Epischen. Peter Handkes ‚Die Obstdiebin‘ als Theorie des Erzählens im Erzählen“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 4 (2020): 591–619.
- Kleist, Heinrich von. „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft“. *Berliner Abendblätter*, 12. Blatt, 13. Oktober 1810. Hg. Heinrich von Kleist. Nachwort u. Quellenregister H. Sembdner. Wiesbaden: VMA-Verlag, 1980. 47–48.
- Latour, Bruno. „An Attempt at a ‚Compositionist Manifesto‘“. *New Literary History* 41 (2010): 471–490.
- Polaschegg, Andrea. *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*. Berlin und New York: De Gruyter, 2005.
- Rehbock, Theda. *Goethe und die „Rettung der Phänomene“*. *Philosophische Kritik des naturwissenschaftlichen Weltbilds am Beispiel der Farbenlehre*. Konstanz: Verlag am Hockgraben, 1995.
- Schmitz-Emans, Monika. *Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens*. München: Fink, 1995.
- Schneider, Sabine. *Die Verheißung der Bilder. Das andere Medium der Literatur um 1900*. Tübingen: Niemeyer, 2006.
- Schneider, Sabine, und Helmut Pfotenbauer. *Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Die Halbschlafbilder der Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.
- Vogel, Juliane. „‚Wirkung in die Ferne‘. Handkes ‚Mein Jahr in der Niemandsbucht‘ und Goethes ‚Wanderjahre‘“. *Peter Handke. Poesie der Ränder*. Hg. Klaus Amann, Fabjan Hafner und Karl Wagner. Wien, Köln und Weimar: Böhlau, 2006. 167–180.
- Wenzel, Manfred und Mihaela Zaharia. „Spiraltendenz“. *Goethe-Handbuch, Supplemente 2: Naturwissenschaften*. Hg. Manfred Wenzel. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2012. 646–648.

