

#### Verwendete Literatur

- DN = Peter Handke: Die Morawische Nacht. Erzählung, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008  
DSE = Peter Handke: Die Stunde der wahren Empfindung, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975  
G<sub>a</sub> = Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 – Juli 1990, Salzburg, Wien: Jung und Jung 2005  
IBE = Peter Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972  
Kg = Peter Handke: Kindergeschichte, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981  
MJNb = Peter Handke: Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000  
NS<sub>a</sub> = Peter Handke: Nachmittag eines Schriftstellers, Salzburg, Wien: Residenz 1987  
Baudelaire 1976 = Charles Baudelaire: Le peintre de la vie moderne, In: Ders.: Oeuvres complètes Bd. 2, Hg. von Claude Pichois, Paris: Gallimard 1976, S. 683–724  
Fuß 2001 = Dorothee Fuß: »Bedürfnis nach Heil«, Zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauß, Bielefeld: Aisthesis 2001  
Gottwald 2007 = Herwig Gottwald: Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur. Theoretische Modelle und Fallstudien, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007  
Hafner 2008 = Fabjan Hafner: Peter Handke. Unterwegs ins Neunte Land, Wien: Zsolnay 2008  
Handke 2006 = Wut und Geheimnis. Rede zur Verleihung des Ehrendoktorats der Universität Klagenfurt am 8. November 2002, In: Klaus Amann, Fabjan Hafner, Karl Wagner (Hg.): Peter Handke. Poesie der Ränder, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2006, S. 253–257  
Handke/Horvat 1993 = Noch einmal im Neunten Land. Peter Handke im Gespräch mit Jože Horvat, Klagenfurt: Wieser 1993  
Novalis 1965 = Novalis: Das philosophische Werk I, Die Werke Friedrich von Hardenbergs Bd. 2, Hg. von Richard Samuel, Stuttgart: Kohlhammer 1965

## Entzifferung der Ökumene

*Zur politischen Aisthesis von Peter Handkes Kultur-Landschaften*

Von Alexander Honold

Die Fragen der Kultur und dann auch der kulturellen Konflikte gehen zunächst aus vom ersten und ursprünglichen menschlichen Kulturverhältnis, demjenigen der Bebauung des fruchtbaren Bodens und der Besiedlung bewohnbarer Landschaften. (Zur agrikulturellen Grundlage des Begriffs Kultur vgl. Böhme 1996) Die Ökumene, der gemeinsam bewirtschaftete und bewohnte Raum, umfasst alle diejenigen menschlichen Gesellungsformen, die ihre gemeinschaftsbildende Kraft dem miteinander geteilten Horizont eines gemeinsam erfahrenen, gemeinsam gestalteten Lebensraumes verdanken. Unter heutigem Begriffsgebrauch hat sich diese breite, umfassende Bedeutung der Ökumene, die sie zu einem Schlüsselkonzept menschlicher Siedlungsgeschichte prädestiniert, auf ein primär religiöses Verständnis des interkonfessionellen Miteinanders eingeeengt. Eine vergleichbare Reduktion aufs Religiöse lässt sich bei dem von der griechischen Antike ebenfalls zunächst kulturgeografisch gebildeten Begriff der Diaspora beobachten, also den Vorgängen der räumlichen Zerstreung. Unter den kulturbildenden Kräften stehen gemeinschaftsfördernde und gemeinschaftszerstreuende in einem labilen Wechselverhältnis, einer mechanischen Balance von zentripetalen und zentrifugalen Tendenzen vergleichbar, doch ohne deren eher simple, geometrisch schematisierbare Ausgleichsverfahren.

Auf dem Feld des kulturellen Handelns spielen, wie Pierre Bourdieu gezeigt hat, Konsens und Dissens eine gleich entscheidende Rolle, und sogar der umstrittene Konsens über die Art und Austragung des Dissenses kann in den Widerstreit beider als eine zusätzliche Volte des Spannungsaustausches wiedereingespeist werden. (Vgl. Bourdieus Text *Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld*; insbesondere den Begriff des »Konsensus im Dissensus« [Bourdieu 1983, 122f.]) Das Feld der Kultur ist zunächst einmal nichts anderes als ein Acker mit besonderen Anbau-Gesetzen; unter den Polarisierungen notwendig kontroverser Sinnggebung wird das konkrete Stück Land zu einem Handlungsfeld, auf dessen Areal sich Positionen und Oppositionen, Grenzlinien und Verbindungswege herausbilden. Territo-

riale Konflikte sind soziale Konflikte, die einen territorialen Darstellungsmodus annehmen. Der Kultursemiotiker und Literaturwissenschaftler Jurij Lotman verwendet das Bild von disjunkten semantischen Feldern, um die logischen Operationen von Differenzbildung sinnfällig werden zu lassen. (Vgl. Lotman 1981, 313ff.) Das Kräftespiel zentripetaler und zentrifugaler gesellschaftlicher Tendenzen räumlich zu verstehen, bedeutet, Konsens und Dissens analytisch, aber auch praxeologisch, auf die Grundlage eines einzigen, ungeteilten Handlungsfeldes zu beziehen. In den aus der griechischen Antike entlehnten siedlungsgeografischen Termini gesprochen geht es darum, in der Ökumene auch die Diaspora mitzudenken.

Von seiner Arbeit an der Übersetzung des *Ödipus auf Kolonos* (*Oidipus epi Kolono*, 401 v. Chr. postum aufgeführt) berichtet Peter Handke, wie er aus der Beschäftigung mit der Tragödie des Sophokles den Impuls erhielt, »zu dem Kolonos von heute zu reisen«. Noch vor der tatsächlichen Reise, die diesen Einfall in die Tat umsetzt, muss der Autor an seinen Vorstellungen zum Schauplatz des Geschehens erhebliche Revisionen anbringen:

Lange hatte mir der Ort als eine Art Insel vorgeschwebt, wohl auch durch den eingebürgerten deutschen Titel des Dramas, »... auf Kolonos«. Selbst als sich herausstellte, Kolonos sei inzwischen ein Bezirk des jetzigen Groß-Athen, glaubte ich diesen Bezirk weit draußen in der Landschaft von Attika, irgendwo an den Rändern. (MO 21)

Diese vielleicht doch etwas gespielte Ahnungslosigkeit (schließlich hat Handke einen Text aus ihr gemacht) mag den heutigen Voreinstellungen Ausdruck geben, vor allem der Neigung, den antiken Dramen möglichst entrückte, exotisch anmutende Schauplätze zuzuweisen und dabei auszublenden, dass diesseits des literarischen Kanons eine aktuelle griechische Realtopografie existiert, in der solche klangvolle Namen prosaisch und sogar dicht gedrängt beisammen liegen, mitten in einer alltäglichen, wenngleich überdurchschnittlich von Verkehrsabgasen zerstörten, europäischen Metropole. Von einem Kenner der griechischen Hauptstadt erhält Handke die ernüchternde Auskunft, der »Demos« Kolonos befinde sich als Athener Stadtviertel »in einer Art Zwischenzone« und sogar recht nahe dem Stadtzentrum mit der Akropolis und dem Likavitos-Hügel. Und der Informant setzt hinzu, in diesem Kolonos-Viertel gebe es rein gar nichts zu besichtigen. Handke macht die Probe aufs Exempel, er will das mit eigenen Augen sehen. Zu Fuß durchstreift er das Viertel, das er sich aus den Hinweisen bei Sophokles viel stei-

ler und bergiger vorgestellt hatte. Auch der gerühmte Blick auf die »Hohe Stadt«, die Akropolis auf dem Kalkfelsen mit dem Parthenon-Tempel, will sich nicht einstellen. Keines der überlieferten topografischen Landschaftsmerkmale scheint mit dem zugebauten Stadtviertel übereinzustimmen, das der Übersetzer vor Augen hat:

Wurde in dem Drama des heimstattsuchenden »Irrsterns« Ödipus nicht einmal erwähnt, daß Kolonos schluchtenreich ist, mit zwei aufragenden Felsköpfen? War im Lauf der Jahrtausende denn auch hier das Land planiert worden? Im Vertrauen, zumindest noch Spuren der einstigen Erhebungen zu finden, kurvte ich in den folgenden Stunden durch die Straßen, kreuz und quer, in sämtliche Himmels- und Windrichtungen. (MO 25)

Immerhin tragen die Straßennahmen zum Teil der literarischen Bedeutung des Viertels Rechnung; Ödipus und Antigone sind auf den Schildern präsent, »und sogar der Bösewicht Kreon, gleich wie die »Blutschänderin« Iokaste, war in Kolonos als Straßenpatron gewürdigt«. (MO 27) Von aufragenden Felsen oder rauschenden Quellen ist aber weder hier noch in der Ismene- oder der Xanthippestraße etwas zu sehen. Ein kleiner Plausch mit dem Wirt eines Lokals in einer Seitenstraße, der sich über den Ödipus-Sucher verwundert, ist alles, was bei dem Ortstermin herausspringt. Erst später, auf der Rückfahrt und längst wieder in Piräus angelangt, bekommt der Sophokles-Leser wenigstens noch den Fluss Kefissos zu Gesicht, und »das Glänzen des gar nicht so schmalen Gewässers unter dem Abendhimmel« wirkt wie eine die Ausdauer belohnende Epiphanie. Erst kurz vor der Einmündung ins Meer, so registriert der Besucher, »durfte der Fluß, zuvor mehr unter die Erde gedrängt, als vollständiger Wasserlauf an den Tag treten, für seine letzte attische Fließmeile; in Kolonos, an dessen Westrand, so sah ich es später auf der Karte, war er im Lauf der Zeit abgedrängt und eingeeengt worden zwischen mächtigen Schnellstraßen.« (MO 31)

Die Gelegenheit, den Fluss mit eigenen Augen beobachten zu können, verbindet sich mit dem Wunsch, zwischen diesem Moment der Sichtbarkeit und den früheren, durch die urbane Infrastruktur verdeckten Gewässerabschnitten einen Zusammenhang herzustellen; denn es ist ein und dasselbe Wasser, welches das Kolonosviertel mit dem Hafen Piräus verbindet und den Großraum Athen durchzieht. Solche Tiefenbeziehungen sind es, denen das Drama mit seinen Ortsreferenzen Ausdruck gibt, wie der Besucher erkennt.

Und später ging mir, im Nachlesen der Verse 668–719, auch auf, daß mit dem Lobpreis Kolonos' durch den Einheimischen-Chor (Kolonos als ›pars pro toto‹) ganz Athen, die ganze heimatliche Polis besungen wurde – daß jenes Evozieren des eher kleinen Orts sich allmählich in eines des großen, ihn mitumfassenden verwandelte. Im Licht des Abendhimmels, so meernah, hatte der Fluß, schön-trügerisch, wie in den archaischen Versen Reinheit ausgestrahlt. (MO 31)

In dieser Episode, respektive dem als Begleitgabe zur Übersetzung erschienenen Text, der sie schildert, bringt der Autor Peter Handke nicht allein sein fortdauerndes Interesse für die griechische Antike und ihre Urformen der abendländischen Literaturgeschichte zum Ausdruck. Er gibt zugleich einigen Motiven und Verfahrensweisen Raum, die für seine eigene Schreibweise als eine genuin ortserkundende Entzifferung des Raums der Ökumene prägend geworden sind.

Kolonos meint, wie Handke feststellt, schon bei Sophokles nicht nur den begrenzten, konkreten Schauplatz in der Umgegend Athens. Der Name wie auch der Handlungsort selbst zielen als Pars pro Toto, als stellvertretend gewählter Ausschnitt also, auf das Gemeinwesen der gesamten Polis, eines landschaftlich ausgedehnten, sozialen Erfahrungsraumes, der Hügel und Flüsse, das Hinterland und die Küste umfasst. Stadt und Landschaft, politisches Gemeinwesen und naturale Beschaffenheit des geografischen Lebensraumes greifen ineinander, bringen einander wechselseitig zur Kenntlichkeit. Der epochale Abstand, in dem sich Handkes Sophokles-Lektüre zu ihrem Gegenstand bewegt, bleibt in dieser suchenden Annäherung bestehen und ist zugleich doch aufgelöst in eine Bewegung, die das Gemeinsame von Text und Leser als einen topografischen Raum spürbar macht. Handke führt in diesem beispielhaften Geschehen ein Denken vor, das sich weigert, mit den gewussten Distinktionen vorliebzunehmen, und das die saubere Arbeitsteilung zwischen den Orten der Literatur und dem prosaischen Stadtraum unterläuft.

Im quasi-naiven Verfahren der Autopsie steckt, ganz wörtlich, methodos, eine Herangehensweise. Sie ist getragen von der entziffernden Haltung, derzufolge es die eigene Bewegung des Gehenden ist, die eine Gegend lesbar macht. Handke missachtet scheinbar die doppelte Differenz zwischen antiker Fiktion und moderner Realität, in Wirklichkeit aber dynamisiert er diesen Gegensatz durch seine Spurensuche. Ebenso unterläuft die Praxis des Fußgängers das in den westlichen Industriegesellschaften vorherrschende Prinzip der funktionalen Raum-Ökonomie, also der strikten Aufteilung von Stadt- wie auch Land-»Landschaft« in solche Bahnen und Zonen, die für das Gehen zu Fuß noch vorgesehen sind, und den nach

ganz anderen Gesetzen und Erfordernissen gebildeten Schneisen der hochtechnischen Verkehrsmittel. Die Kartografie der modernen Welt kennt und beschreibt nicht nur Positionen, Abstände, räumliche Beschaffenheiten; sie wimmelt geradezu von ungeschriebenen Gesetzen und Verboten, lässt für bestimmte Fortbewegungsarten bestimmte Wege zu, die sie anderen Vehikeln oder gar den unbewaffneten Gehern verbietet, und legt Zonen des Nicht-Hinschens neben solchen der erwünschten Aufmerksamkeit fest. Das in seiner Selbstverständlichkeit weithin unangetastete funktionale Gesetz des kompetenten Raum-Nutzens entspricht den Abstraktionsleistungen einer digitalisierten Erfahrungswelt, das eigensinnige Beharren darauf, in der städtischen Bebauung Hügel und Flussläufe vorzufinden und als landschaftliche Orientierungsmarken aufzunehmen, ist im Vergleich dazu ein analoges Abtast-Verfahren. Ja, Handkes pedestrische Ortserkundungen sind Abtastverfahren, bei denen das landschaftliche Bild räumliches Profil gewinnt – dem Tastsinn und der Lektüre zugeeignet.

»Einmal bin ich dann in den Farben zu Hause gewesen. Büsche, Bäume, Wolken des Himmels, selbst der Asphalt der Straße zeigte einen Schimmer, der weder vom Licht jenes Tages noch von der Jahreszeit kam.« (DLS 9) »Naturwelt und Menschenwerk« finden zusammen in diesem Eindruck. Sie beide, so bekennt der Erzähler, »eins durch das andere, bereiteten mir einen Beseligungsmoment«, als dessen künstlerische Quelle und Anregung die Montagne-Sainte-Victoire-Bilder Paul Cézannes fungieren. »Ich war stehengeblieben auf einer Hügelkuppe der *Route Paul Cézanne*, die von Aix-en-Provence ostwärts zum Dorf Le Tholonet führt.« (DLS 10) Peter Handkes Annäherung an die Ästhetik Paul Cézannes ist Methode im ganz wortgetreuen Sinne: ein Herangehen (vgl. Reulecke 1999), eine Annäherung an jenes die Landschaft der Provence weithin überragende Bergmassiv der Sainte-Victoire, mit welchem sich der Maler seinerseits in immer neuen Anläufen, Zeichnungen, Aquarellen und Gemälden künstlerisch auseinandergesetzt hatte. (Vgl. Soubiran 2006)

Für Cézanne war dieses Bergmassiv zum Lebensthema geworden, zu einer obsessiven Beziehung, die wesentlich um die unablässige Arbeit an der Wahrnehmung von Formen, Farben, Licht- und Raumverhältnissen kreiste. Peter Handke wird im Laufe seiner Annäherung an Cézanne die These aufstellen, die von diesem Maler entworfene Ästhetik beruhe nichts Geringeres als eine Lehre für die Menschheit: mit Cézanne, wie Handke pathetisch formuliert, als einem »Menschheitslehrer der Jetztzeit«. (DLS 74) Der Weg zu dieser Erkenntnis eröffnet sich für den Schriftsteller durch eigenes Tun, mittels einer durch den ganzen Körper beglaubigten Ent-



zifferungsarbeit, die zunächst und vor allem der Landschaft Cézannes gilt, dem vom Maler immer wieder gestalteten Bergmassiv und mehr noch dem relativ langen und umständlichen Weg dahin. Die Sainte-Victoire ist kein Einzelberg, sondern ein zu mehreren Gipfelerhebungen aufgefalteter Bergrücken, der einen langen und allmählichen Anstieg von Norden her aufweist, jedoch nach Süden abschließt in einer jäh abfallenden Felswand Richtung Ebene und Meeresküste. Diese Beschaffenheit wiederum hat zur Folge, dass der Bergrücken aus unterschiedlichen Blickwinkeln und Entfernungen betrachtet und abhängig davon, aus welcher Seite man sich ihm nähert, dem Beschauer und vor allem dem allmählich herankommenden Fußwanderer sich in dramatisch wechselnden Gestalten und Formen darbietet, als ein immer wieder neu gestaltetes, gleichsam im Blick erst entstehendes und sich umformendes Bergmassiv.

Der Fußgänger, der von Aix-en-Provence aus sich dem Bergrücken nähert, wird durch den Vorgang der Annäherung zum subjektiven Bestandteil eines Wahrnehmungsexperimentes, bei welchem im Zusammenspiel von Form, Raum, Blickdistanz und Bewegung eine Reihe von Gestaltwechseln hervorgebracht wird und – vergleichbar den Transformationen im Skizzenblock und auf der Leinwand des Malers – das Motiv der Bergkette als ein Thema mit Variationen unablässige Umgestaltungen und Abwandlungen erfährt. Der Weg zu Cézanne ist für Handke nur durch die intensive Auseinandersetzung mit dem Bergmassiv zu finden, immer mehr »tendiert« die Aufmerksamkeit des Schreibenden und damit auch seiner Leser auf die Sainte-Victoire hin.

Auch der Gedanke, den Berg in Natur zu sehen, war lange Zeit bloßes Spiel geblieben. War es nicht eine fixe Idee, daß ein Ding, das einmal der geliebte Gegenstand eines Malers gewesen war, schon für sich etwas Besonderes darstellte? – Erst als das Gedankenspiel eines Tages in die Phantasie übersprang, stand der Entschluß fest [...]: Ja, ich werde die Sainte-Victoire von der Nähe sehen! Und so ging ich dann nicht so sehr Cézannes Motiven nach, von denen ich überdies wußte, daß die meisten inzwischen verbaut sind, sondern meinem Gefühl: es war der Berg, der mich anzog, wie noch nichts im Leben mich angezogen hatte. (DLS 41)

Die bemerkenswerte kunsthistorische Pointe dieser Annäherung ist demnach, dass ein an der Schwelle zur Referenz-Abstoßung stehender ästhetischer Werkprozess wie derjenige von Cézannes Sainte-Victoire-Bildern, in dem die geografischen

Markierungen zu spielerischen Konturen eines noch fortwirkenden Geschehens permanenter Umformung aufgelöst werden, dass also ausgerechnet dieses realismuszersetzende Verfahren künstlerischer Umformung von Peter Handke durch eine Geste bodenständigster Referenz beglaubigt wird, nämlich durch die eigene körperliche Erfahrung des durchmessenen landschaftlichen Raumes.

Getreu dem Prinzip: »Der Zusammenhang ist möglich« (DLS 100) verbinden sich die Landschaftsgänge am Fuße der Sainte-Victoire und die, den Entwürfen des Malers vergleichbaren, ständigen Blick-Peilungen hin zu dem mal schroffen, dann wieder einladend sanften Bergmassiv mit Phasen der Selbstreflexion und der Erinnerungsschübe des Autors. »Es war für mich eine Zwischenzeit; ein Jahr ohne Ortsansässigkeit.« (DLS 43) Wie Musils Mann ohne Eigenschaften befindet sich der Schreibende in einer Schwellenphase, am Übergang zwischen zwei Lebensabschnitten, denen räumlich deutlich voneinander geschiedene Lebensregionen zugeordnet sind. Nach Jahren der Wanderschaft, des Lebens im Ausland und im Unsteten, keimt nun der Entschluss des Schreibenden, »daß ich in mein Ausgangsland zurückkehren würde« (DLS 43), und damit verbunden ist auch das Wieder-Eintauchen in weit zurückliegende Erlebnisse und Konstellationen. Den autobiografischen Subtext derartiger Bemerkungen bildet Peter Handkes Umzug nach Salzburg, der eine längere Phase der Ortsansässigkeit einleitet (vgl. Höller 2007, 86ff.), aber für den Autor selbst, wie er schon in der *Lehre der Sainte-Victoire* durchblicken lässt, keineswegs eine Rückkehr ins Vertraute oder gar eine Affirmation von Heimat bedeuten konnte. Ihn habe, so schreibt er in diesem Zusammenhang, in seiner »Zwischenzeit« sehr stark ein philosophisches *Aperçu* beschäftigt, in dem die Dialektik von Heimatbedürfnis und Fluchtimpulsen zum Ausdruck kommt: »Andere zu entwurzeln, sei das ärgste der Verbrechen – sich selber zu entwurzeln, die größte Errungenschaft.« (DLS 43)

Wie ein Menetekel steht dieser Satz auf der Schwelle, die Handkes Wanderjahre von der neuerlichen Ansiedlung in Österreich trennt und die eine Werkphase künstlerischer Artistik im spätmodern experimentellen Gestus deutlich abscheidet von der nun folgenden obsessiven Beschäftigung mit landschaftlichen und kulturellen Räumen, auch mit den Erinnerungsräumen der eigenen Kindheit und Jugend. Denn was ist für Handke die »Lehre« der Sainte-Victoire? Sie besteht nicht in der Genugtuung, Cézannes Lebensberg mit eigenen Augen gesehen und mit eigener Kraft bestiegen zu haben; der eigentliche Bergaufstieg nimmt in den verzweigten Schilderungen und Reflexionen einen geradezu verschwindend geringen Raum ein, um in die ohnehin ernüchternde Feststellung zu münden: »Es gab

kein Gipfelerlebnis.« (DLS 67) Nein, es ist die perspektivische Auffächerung des Gehens und Sehens, die eine »Lehre« (verstanden als Modus eines Erkenntnisgewinns) bereitstellt.

Es stand nun fest, daß ich von dem Berg etwas weiterzugeben hatte. Aber was war das Gesetz meines Gegenstands – seine selbstverständliche, verbindliche Form? (Denn ich wollte mit dem Schreiben natürlich etwas bewirken.) Meine Sache konnte nicht die rein im Sachgebiet die Bezüge suchende Abhandlung sein – mein Ideal waren seit je der sanfte Nachdruck und die begütigende Abfolge einer Erzählung. (DLS 99)

Handke formuliert, nach den früher unternommenen, steilen Medienexperimenten aus Bildungsroman und Roadmovie, für die kommende Zeit ein denkbar schlichtes Arbeitsprogramm. Hinweise auf den schwäbischen Landdichter Christian Wagner aus Warmbronn oder auf die Naturstudien Adalbert Stifters unterstreichen die intendierte Rückkehr zu einfachen, klaren Formen. Es mag angesichts der üblich gewordenen Kritik an den »großen Erzählungen« sonderbar anmuten, gerade diese literarische Form mit den Eigenschaften »sanft« und »begütigend« geschmückt zu sehen. Doch es ist in der Tat das Gesetz der Abfolge, womit die Erzählung sich als nicht so steiles, mäßiges Medium empfiehlt; statt der schroffen Anstiege bevorzugt die Erzählung die allmähliche Vorgehensweise; sie geht langsam, Schritt für Schritt, und eher in Kurven und Schleifen voran, als geradewegs auf ihr Ziel loszustürmen.

Was von gerade diesem Berg und von den umständlichen Prozeduren seines Malers zu lernen ist, das liegt im schon von Cézanne geübten Verfahren einer Auffächerung der Herangehensweise in vielerlei einzelne Anläufe, Versuche und Teilstücke, in *Aspekte*, die je schon entlastet sind von dem Anspruch, ein Ganzes ergeben zu müssen. In der Stadt, auf freiem Gelände, vor dem Berg stehend in der Landschaft, geht der Autor mit sich und seiner »Zwischenzeit« zurate. »Die Kreise um die Sainte-Victoire wurden immer weiter, ungewollt; es ergab sich so.« (DLS 87) Erinnerungsstücke stellen sich ein: Sprachfetzen, Bilder, Kindheitssplinter. Wo gehört ein Dichter hin? Dahin, woher er kommt? Hugo von Hofmannsthal hatte 1906 die Frage nach dem Ort des Dichters in einer nahezu masochistisch erscheinenden Koketterie beantwortet, indem er die fromme Legende vom heiligen Alexius bemühte: Der Dichter sei derjenige, welcher im eigenen Hause unerkannt als ausgestoßener Bettler unter der Stiege vegetiere. (Vgl. Hofmannsthal 1979, 66)

Auch Handke bemüht in der *Lehre der Sainte-Victoire* die Legende »vom heiligen Alexius unter der Stiege« (DLS 69), um daran die Frage nach der Möglichkeit der eigenen Rückkehr zu knüpfen, nach einem geografischen und chronografischen Wieder-Anknüpfen an die Dinge der Kindheit.

Im Großelternhaus gab es eine hölzerne Stiege, unter der sich eine fensterlose Kammer befand. In diesem Raum »unter der Stiege« lag damals für mich der heilige Alexius, unerkannt aus der Fremde zurückgekehrt, in triumphalen Schauern der Verborgenheit (die meine eigenen waren). (DLS 69)

Es ist hier allerdings nicht von einem auf die gegenwärtige Situation des Schreibenden gemünzten Rückkehr-Triumph die Rede, sondern von den Straf- und Erfüllungstagträumen der Kindheit, zu welchen die Vorstellung hinzugehört, erst durch den Umweg über die Fremde diejenige Anerkennung und Aufmerksamkeit erringen zu können, die dem Kind in Familie und Schule ermangelte. Eine Figur der »Wiederholung« ist in jenen kindlichen Fluchtfantasien schon eingezeichnet, es sind gleichsam von einem imaginären Außenpunkt mitten ins Herz der Kindheit zielende Pfeile, die der Schreibende dann erst viel später, eine unausgeführte Tat als Schreibgeste wiederholend, in die eigene Erinnerungswelt zurückschießt. Pfeile, die er freilich zuvor aus dem Köcher der evozierten Kindheit entnommen hatte. Das »Recht zu schreiben« leitet sich für den Berggänger an der Sainte-Victoire aus dem Erlebnis beim Abstieg vom Gipfel her, »als es mir einmal gelang, mich selber zu kritisieren (statt daß ich, wie üblich beim Abwärtsgehen, in mich selber versank und humorlos wurde)«. (DLS 70) Mit seinem Cézanne-Studium und der eigenen Annäherungsbewegung an das Bergmassiv begründet Handke eine Form der natursensiblen Autorschaft, indem er zugleich einen anderen klassischen Topos europäischer Naturwahrnehmung überschreibt und adaptiert, nämlich Petrarcas legendäre Besteigung des Mont Ventoux. (Vgl. Ritter 1963 und Groh 1989) Eingespannt zwischen die Spannungspole der Vertikalen, war der Gipfelweg schon bei Petrarca lesbar als eine Begründungsfigur neuzeitlicher Subjektivität. Der Dichter auf dem Berge, vermittelnd zwischen dem souveränen Blick über das Land und der empfänglich-demütigen Ausrichtung himmelwärts, gewinnt aus dieser Zwischenposition seine dem antiken Ort der Musen entsprechende Funktion eines Übersetzers zwischen oben und unten.

Ein unübersehbarer kompositorischer Gestaltungswille lässt Handkes *Lehre der Sainte-Victoire* zum Inkubationstext dessen werden, was hernach als Lebens-Dra-

maturgie einer Rück- und Zuwendung nach Kärnten, Slowenien und zu den Kulturlandschaften Südosteuropas in der Tetralogie der *Langsamen Heimkehr* zu einem Programm zusammentritt und in dem Slowenien-Roman *Die Wiederholung* 1986 seinen an erzählerischer Intensität kaum zu überbietenden Ausdruck findet. Über ein dichtes Netz an gemeinsamen Motiven und assoziativen Querverbindungen ist *Die Wiederholung* mit den einzelnen Etappen der *Langsamen Heimkehr* und insbesondere mit deren in sich selbstständigem, zweiten Teil, der *Lehre der Sainte-Victoire*, verwoben. Dass die als Einzelwerke konzipierten Bände von Handke unter dem Obertitel der 1979 vorgelegten romanartigen Erzählung *Langsame Heimkehr* zu dieser Vierergruppe zusammengefasst wurden, ist kein nachträglicher Eingriff in die Selbstständigkeit der Einzelteile, sondern eine kompositorische Geste, welche die bei aller Disparität diesen Bänden eben doch gemeinsame Haltung einer reflexiven, im Wortsinne also sich zurückwendenden Aufmerksamkeit betont. Die in einzelnen Schritten und mit der langsamen Sanftheit der Erzählung vollzogene Heimkehr ist auf der Makro-Ebene der Tetralogie ein Spiegelbild der modellhaft beschriebenen Verfahren Cézannes und des Berggängers aus der *Lehre der Sainte-Victoire*.

Schon die Wahrnehmungsarbeit an den Bildern und Landschaften Cézannes unternahm in ihren Engführungen von Aisthesis und körperlicher Bewegung den Versuch, die Formenbildungen von Kunst und Natur zusammenzudenken. Die Dinge, so erkennt der Betrachter, »hatten sich in jenem historischen Moment auf der reinen Fläche [...] zu einer zusammenhängenden, [...] einmaligen Bilderschrift verschränkt« (DLS 78), in der Gegenständlichkeit und Zeichenhaftigkeit ineinandergreifen. Auf den Gemälden Cézannes geht das Auge lesend spazieren, genauso wie draußen im Felde; es gilt, das Nebeneinander in seiner Nachbarschaft zu entziffern, die »Ding-Bild-Schrift in einem«: »Es waren die Dinge; es waren die Bilder; es war die Schrift; es war der Strich – und es war das alles in Einklang.« (DLS 79) Am Ende führt der Weg des Bergwanderers, insofern konsequent, vom freien Gelände wieder in die Gebiete dichtester urbaner Besiedlung. »Zurück zu den heutigen Menschen; zurück in die Stadt; zurück zu den Plätzen und Brücken; zurück zu den Kais und Passagen.« (DLS 139) Es sind nicht nur Aix-en-Provence und Paris, an die hierbei zu denken ist, es geht um die Stadt schlechthin als den Raum der gesellschaftlichen Verdichtung, des Verkehrs und geselligen Austauschs.

Handke formuliert hier im Kontext Cézannes eine ästhetische Figur der Überblendung von Stadt- und Landschaftsraum, von diskreten Schriftzeichen und -linien einerseits, flächigem Farben- und Formenspiel andererseits. Stadt und

Land sind, als Räume der Ökumene, aufeinander bezogen, weil und sofern auch Landschaften schriftbildlich lesbar gemacht und Stadträume wiederum als Naturereignisse wahrnehmbar werden können. In dem an die Initiations-Rituale des Bildungsromans erinnernden Erzählwerk *Die Wiederholung* unternimmt Handke mit der Figur seines Ich-Erzählers den Versuch, durch die Inszenierung des Schwellenübertritts in das südlich an die Heimat angrenzende Land »seinen Blick und sein Erzählen neu zu begründen«. (Höller 2007, 98) Oberhalb von Jesenice und dem gekerbten Flusstal der Sava Dolinka oder der »Wurzener Save« (DW 113) hat der neunzehnjährige Filip Kobal bei seiner nach dem Schulabschluss angetretenen Reise durch Slowenien soeben seine erste »ausländische« Nacht verbracht, in der Nische eines Eisenbahntunnels kampierend. Am nächsten Morgen blickt er, noch ein wenig schlaftrunken, über den Wiesenabhang in den Talgrund mit den Geleisen der Eisenbahn und dem rauschenden Fluss, er folgt, abwärts steigend, mit dem Auge den kleinen Gärten und ihrem Muster des Wechsels von Gemüsebeeten und Obstbäumen. »Dieses Muster, teils in Schräglage, teils in Terrassen, zog sich hinab bis zum Fluß, und es war, als würden die Gärten von ihm bewässert.« (DW 113) Auch dies ist eine Rückkehr vom Berge, zu den Menschen, Straßen und Häusern. Komposition und Dekomposition der erlebten Landschaft spielen zu einem einzigen Vorgang zusammen – als wär's eines der Bilder Cézannes, die der Protagonist hier durchschreitet. Auch der äußere Vorgang gleicht demjenigen im Schlussbild der *Sainte-Victoire*; eine Rückkehr vom Berge zu den Menschen, Straßen und Häusern.

In der *Wiederholung* ist mit diesem Blick über die Landschaft eine geradezu feierlich-zeremonielle Form der Initiation verbunden, der Aufnahme Filip Kobals in das legendäre Land des verschollenen Bruders. Inmitten der von Tautropfen feuchten Wiese wurden dem Betrachter regelrecht »die Augen gewaschen«, erinnert sich der Ich-Erzähler in fantastisch anmutender Genauigkeit, befindet sich doch seine Retrospektive in 25-jährigem Abstand zu den beschriebenen Ereignissen. »In mich aufgenommen hatte ich die Einzelheiten des Tals auch zuvor, nun aber erschienen sie mir in ihrer Buchstäblichkeit, eine im nachhinein, mit dem grasrupfenden Pferd als dem Anfangsbuchstaben, sich aneinanderfügende Letternreihe, als Zusammenhang, Schrift.« (DW 114) In dieser Passage, wie noch mehrfach in dem Roman, schwingt sich der Erzählton zu einer emphatischen, fast hymnischen Stilhöhe auf, die darauf aus ist, den beschriebenen Landschaftseindruck aus dem Gefüge des Textes als augenblickhaft hervortretende Epiphanie herausragen zu lassen. Die Fortsetzung dieser Szene rückt das Geschehen dann aus-



drücklich in eine ästhetisch-methodische Dimension, die demonstrativ an die Wahrnehmungsarbeit mit Cézannes Sainte-Victoire und die Vorstellung der landschaftlichen Bilder-Schrift anknüpft.

Das Weitergehen in der Vormorgenstunde wurde so ein Entziffern, ein Weiterlesen, ein Merken, ein stilles Mitschreiben (aber hatte ich nicht schon in der Kindheit, von der Familie belächelt, ständig etwas in die Luft geschrieben?). Und zweierlei Träger der Welt unterschied ich da: den Erdboden, welcher das Pferd trug, die hängenden Gärten, die hölzernen Hütten; und den Entzifferer, der diese Dinge geschultert hatte, in der Form ihrer Merkmale und Zeichen. (DW 114f.)

Es war (und ist) ein göttlicher Morgen-Moment, in den Handkes Protagonist mit der erzählenden Erinnerung abermals eintaucht. Im »Gegenzug zu der Ding-Last« und zu der »Erdenschwere« der mühevoll zu bewirtschaftenden Scholle entdeckt und ergreift der Erzähler etwas besonders Kostbares: die Vokale. Einem Mantra gleich wiederholt er beständig und begeistert »ein frei dahinfliegendes einziges Wort aus lauter Selbstlauten, wie es sich zum Beispiel findet in dem lateinischen Ausdruck Eoae, übersetzbar mit ›Zur Zeit der Eos‹, ›Zur Zeit der Morgenröte‹, oder einfach: ›Des Morgens!‹« (DW 115) Vom Wohnsitz der griechischen Musen, die himmlische Energie in irdische Künste umzuwandeln beauftragt und begabt sind, stammen diejenigen Stimmen und Klänge, die erst aus den stumpfen Schwellenzeichen der Sprache, ihren nur mittönenden Verschluss- und Reibelauten, eine wohlklingende, »lautende« Rede werden lassen. (Die bekannte poetologische Figur des französischen Symbolismus, die dichterische Rede aus den reinen Farben der Vokalisierung hervorgehen zu lassen, ist auch in Handkes Werk mehrfach präsent. Vgl. etwa DN 353 und DN 345) Und so endet die Entdeckung der Bilderschrift mit der Geburt der stimmbegabten Erzählung aus dem Farbenspiel der Morgenröte. Dem Entziffern folgt ein Zur-Sprache-Kommen, ein stimmhaftes Erklingen, das in der Vielstimmigkeit des vom Erzähler bereisten Landes sein Echo findet.

Mit emphatischer poetischer Selbstreferenz feiert Handkes Text seine eigene Gestaltwerdung als Erzählung, womit Handlung und Resultat gleichermaßen gemeint sind. Gegen Ende, wenn mit dem zurückgelegten Weg der Reise und der Lektüre ihre Evidenz mit Händen zu greifen ist, wird die Erzählung den Gang durch die Landschaft abgelöst haben als dessen in Dauer gefasstes Gedächtnis, das

sich mit jeder Lektüre, in jedem Lesenden wiederholt. »Das Gehen, selbst das Gehen im Herzland, wird eines Tages nicht mehr sein können, oder auch nicht mehr wirken. Doch dann wird die Erzählung da sein und das Gehen wiederholen!« (DW 298) Das »Wieder-Holen« als Grundfigur des Slowenien-Romans verwirklicht sich in dem Spannungsbogen von Landschaftserfahrung (»Erdboden«) und Textkonstitution (»Entzifferer«), in den zugleich auch, in diesem Text erstmals und unüberhörbar, die politische Botschaft von der Vorbildlichkeit der multikulturellen Ökumene »Jugoslawien« eingearbeitet ist. Im Vergleich zu Handkes in vielen späteren Beiträgen eher forciert wirkender Identifikation mit dem Projekt Jugoslawien – im Augenblick seines Scheiterns oder eben seiner gewaltsamen, von innen wie von außen angefachten Zerstörung – nimmt sich die Würdigung des Landes im Sinne eines politisch-gesellschaftlichen Modellfalls in der *Wiederholung* als eine zögerlich und sanft vorgebrachte Liebeserklärung an das kleine, stellvertretende Slowenien aus, die nur gelegentlich in den Ton des Bekenntnisses einfällt und selbst dann eine Affirmation nationaler oder staatlicher Geltungsansprüche bewusst abwehrt. (Zur Slowenien-Thematik vgl. Hafner 2008 bzw. zu den damit verbundenen Serbien-Texten Handkes vgl. Düwell 2007a und zu den kontroversen, überwiegend negativen Reaktionen vgl. Düwell 2007b) Ausgerechnet zu dem Natur- und Siedlungsland im Anblick des Industriestädtchens Jesenice kann Filip Kobal sagen, was Goethes immer strebender Faust zum Augenblick sehnhelst sagen zu können wünschte, nämlich versehen mit dem possessiven Erfüllungs-Pronomen »mein«: »diese Landschaft, ohne daß ich damit das Tal der Save oder Jugoslawien meinte, konnte ich anreden als ›Mein Land!‹« (DW 114) (In gewissem Sinne meint nicht nur der Protagonist, sondern auch der Autor freilich »Jugoslawien« und muss sich auf den Staat und seine Staatsform beziehen, selbst wenn nur von einem kleinen Gebiet in Slowenien die Rede ist.)

Um die »Wiederholung« des eigenen Bruders aus dem Verschwundensein bewerkstelligen und seine eigene Erkundung Sloweniens unternehmen zu können, muss der Protagonist Filip Kobal auf eine Reise nach Griechenland verzichten. Von dieser Gruppe der nun ehemaligen Mitschüler demonstrativ sich abkehrend, »spielte ich den Einzelgänger, der lieber für sich nach Jugoslawien wollte«. (DW 9) Oder anders gesagt: Sein Griechenland, seine Urform der Ökumene, findet Handkes Protagonist in der zum Modell Jugoslawien gehörenden Kulturlandschaft Sloweniens. Mit Slowenien und seiner politischen Geschichte verbindet den Erzähler seit Kindheitstagen die Erinnerung an jene »historische Begebenheit, aus der unsere Hauslegende geworden war«. (DW 69) Der Familienname Kobal lasse sich

nämlich ableiten *von* oder vielmehr zurückführen *bis* zu einem gewissen »Gregor Kobal, dem Anführer des Tolminer Bauernaufstands. Dessen Nachkommen seien nach seiner Hinrichtung aus dem Isonzotal vertrieben worden, und einen von ihnen habe es über die Karawanken nach Kärnten verschlagen. Jeder Erstgeborene werde deswegen auf den Vornamen Gregor getauft. Was von dieser Geschichte für meinen Vater zählte, das war freilich nicht das Aufrührer- oder Anführertum, sondern die Hinrichtung und die Vertreibung.« (DW 70) Noch einmal durchlebt der Vater von Gregor und Filip Kobal in der eigenen familialen Konstellation die alte historische Verzweigung von Gemeinschaftsbildung und Zerstreuung, von Einwurzelungs-Bedürfnissen und Vertreibungsgewalt. Eine zweite, von der Mutter des Erzählers aufgebrauchte »Legende« rankt sich um das Schicksal des im Zweiten Weltkrieg verschollenen Sohnes Gregor, von dem sie sagen zu können glaubte oder einfach »wollte«, »daß ihr Sohn, nach einem sogenannten »Anbauurlaub«, sich den Partisanen angeschlossen habe und zum Kämpfer geworden sei.« (DW 183)

Genau so wie des ersten Gregor Kobals Geschichte in der makrohistorischen Vorvergangenheit zum 20. Jahrhundert und der zeitgenössischen Kärntner Kobal-Familie verharret, nämlich als unerreichbares, mythisch beschworenes, durch Erinnerungsgesten angerufenes Urbild, so liegen die Lebensspuren des eigenen Bruders Gregor für Filip Kobal in einer persönlich unerreichbaren Vorvergangenheit, aus der weder die akribisch ausgewerteten Aufzeichnungen und Bücher des Bruders (paradigmatisch: ein Arbeitsheft mit Methoden landwirtschaftlichen Anbaus und ein Wörterbuch) noch das reisende Nachverfolgen seiner slowenischen Lebensstationen durch den Ich-Erzähler sie herausholen können. Und wenn zwischen der nachspürenden Reise Filip's und ihrer Wiederholung im Erzählvorgang die seltsame Frist von 25 Jahren oder auch, wörtlich, einem »Vierteljahrhundert« (DW 9) vergehen musste, so bedeutet diese Zeitspanne als symbolische Distanz ein Wiederholungsecho jener zehnfach größeren epochalen Differenz, die den Grenzüberschreiter Filip von dem legendären slowenischen Volkshelden Gregor Kobal trennt, und die nicht weniger als ein »Vierteljahrtausend« (DW 10) beträgt.

Ein über Generationen weitergegebener Wiederholungszwang verknüpft die Familie mit der geschichtlichen Urszene einer politischen Weichenstellung Sloweniens. Die soziale Rebellion ist über ihren Schauplatz im Isonzotal wiederum topografisch verbunden mit der Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts und einem der verlustreichsten Schlachtfelder des Ersten Weltkriegs. Aus dessen Wiederholung im Zweiten Weltkrieg resultiert sodann die tiefe und nachhaltige Kluft zwischen Deutschland, Österreich und dem deutschsprachigen Teil Kärntens einerseits

und den Ländern und Sprachen jenseits der Karawanken andererseits. Und auch diese Grenzlinie geht mitten durch die Familiengeschichte der Kobals und sogar durch die Etymologie und Semantik ihres Namens hindurch. Sobald Filip Kobal an der slowenischen Grenze seinen »frischausgestellten österreichischen Paß« vorweist, macht ihn der jugoslawische Grenzsoldat in deutscher Sprache auf den slawischen Familiennamen und dessen figurative, topologische Bedeutung aufmerksam. »Kobal sei doch ein slawischer Name; »kobal« heiße der Raum zwischen den gegrätschten Beinen, der »Schritt«; und so auch ein Mensch, der mit gespreizten Beinen dastehe.« (DW 9f.)

Der Winkel, den die gespreizten Beine bilden, verweist auf den im Deutschen verlegenheitsweise Schritt genannten Sitz des Geschlechtes als ihren Dreh- und Angelpunkt. Hier, in diesem Scheitelpunkt der Beine, aber sitzt auch und vor allem das Geschlecht im genealogischen Sinne, denn das Familienschicksal der Kobals besteht darin, die ewige Verzweigung aus Ortsidentität und Vertreibung in sich selbst und in den eigenen Nachkommen immer wieder zu reduplizieren, und zwar so lange, wie der Erstgeborene im Vornamen zeichenhaft auf diese Vergangenheit jeweils neu eingeschworen wird. Die gespreizt dastehenden Kobals sind Ort-suchende und Ortlose zugleich; der spitz aufragende Winkel ihrer Beine formt bildlich die Dreiecksfigur jenes Gebirgszuges nach, der zwischen Kärnten und Slowenien als Grenzmarke und Wasserscheide fungiert. Die demonstrative Symbolisierung dieser Topik der Zwischenposition ist im Text mehrfach präsent; etwa wenn es heißt: »Auf der Kammlinie, hinter der Jugoslawien anfang, stellte sich der Vater einmal gegrätscht auf, den einen Fuß hier, den anderen dort, und hielt mir eine seiner kurzen Reden: »Sieh her, was unser Name bedeutet: nicht *der Breitbeinige*, sondern *die Grenznatur*.« (DW 234f.)

Schon auf seinen täglichen Schulfahrten hatte der junge Filip realisiert, »daß auch die Eltern in dem Dorf Fremde waren.« (DW 67) »Ein Teil des Verbannungsurteils«, dem sich der Vater durch das Diaspora-Leben in dem Südkärntner Dorf unterstellt sah, hatte für ihn darin bestanden, »das Slowenische, welches doch die Sprache seiner Vorfahren gewesen war, bei sich im Haus nicht bloß hintanzustellen, sondern geradezu abzuschaffen.« (DW 70) Insofern vollzieht Filip, der zweite Sohn, mit dem Weg hinaus zugleich eine Rückkehr in die erinnerungsgeschichtliche Heimat, von der Diaspora zurück in die Ökumene. Für den Protagonisten der *Wiederholung* ist der Grenzübertritt nach Slowenien ein Vorgang, der ihn in ein Geflecht von widersprüchlichen Wahrnehmungen und Zeichen-Ordnungen verwickelt.



»Eigenartig, wie das allgemeine Grau, das Grau der Häuser, der Straße, der Fahrzeuge, ganz im Gegensatz zu der Farbigkeit der Städte in Kärnten, das in dem angrenzenden Slowenien, Refrain aus dem 19. Jahrhundert, den Beinamen ›das Schöne‹ trägt, in dem Abendlicht meinen Augen wohlthat.« (DW 11) Man merkt: Filip ist fest entschlossen, Slowenien »gut« zu finden, es hat, schon aufgrund der Familienlegende, einen uneinholbaren Vorsprung an geschichtlicher Legitimität und geografischer Attraktivität. Aber die distinktiven Mechanismen dieses Satzes und des darin wiedergegebenen Wahrnehmungsvorgangs liegen komplizierter, sie laufen eigentümlich über Kreuz. Dem oberflächlichen Eindruck folgend, würde man »das Grau der Häuser« im noch spätkommunistischen Jugoslawien positiv gegen die Buntheit der österreichischen Alltagswelt abheben können; mit gewissem Trotz dreht Filip Kobal diese Hierarchie nun jedoch um zugunsten des Eintönigen. Eine zweite, nochmals komplexere Abweichung vom manichäischen Gegensatz zwischen Heimat und Fremde ergibt sich jedoch daraus, dass Kobal ein stereotypes Positivbild der Fremdwahrnehmung aufgreift, wie es in der Fremde, also in Slowenien, über das nördlich angrenzende Kärnten gepflegt wird. Was für Slowenien spricht, ist nicht zuletzt diese Wertschätzung, die es, mit einer standardisierten Wendung, die in den Sprachschatz eingegangen ist, für den Nachbarn hegt. Sie ist um so bemerkenswerter, als später, das heißt in der Geschichte des 20. Jahrhunderts, unausweichlich andere, leidgeprüfte und bittere semantische Merkmale mit den deutschsprachigen Ländern nördlich der Grenze in Verbindung gebracht werden mussten.

Es gehört zu den – unter dem hohen Ton der Landschafts-Epiphanie nicht sogleich zu entdeckenden – humorvoll-ironischen Zügen des in der *Wiederholung* veranstalteten Experiments der Spurensuche, dass der Ich-Erzähler sich bei seinem slowenischen Initiationsprozess in eine subtile Dialektik der interdependenten Fremd- und Selbstwahrnehmungen verwickelt, die ihm in der Fremde das zurückgelassene Heimatgebiet als sprichwörtlich »schön« ins Bewusstsein ruft, während an der neuen Umgebung selbst noch die graue Monotonie als erfreuliches Phänomen gewürdigt wird. Dem Reisedrang vorausgegangen war ein zuhause beständig gepflegtes Stereotyp über die bunte, lebendige Welt jenseits der Karawanken, die sich nun, sobald der erste Zielort erreicht ist, in ebenso stereotyper Form auf die verlassene Gegenseite wendet, während am neuen Aufenthaltsort sich des Erzählers trotzig beharrliche Wohlfühl-Entschlossenheit bemüht, eine bedrückende Stimmung der Desillusionierung gar nicht erst aufkommen zu lassen. Diese in Jesenice etwas seltsam anmutende Euphorie eines neuen, raumerschlie-

ßenden Gefühls von Mediterraneität ist getragen von subtiler Komik und doch auch von tief empfundener Zärtlichkeit.

Hatte ich, vor dieser Reise, zuhause bei klarem Wetter südwärts geblickt, so konnten unter dem blauenden Himmel jenseits des Grenzkamms nur die farbenprächtigsten Städte liegen, von keinem Hügelzug behindert sich ausbreitend bis hinunter ans Ufer des Meers. Die Industriestadt Jesenice jetzt, grau-grau, wie sie war, in eine Talenge gezwängt, eingesperrt zwischen beschatteten Bergen, bewahrheitete doch vollkommen das Vorausbild. (DW 126)

Das eigene Wunschbild ist hier der Vater des Süd-Gedankens; und wenn dieses erste Verspüren des Südens bei dem Reisenden Filip Kobal in der nächstbesten slowenischen Grenzstadt einigermaßen kontraevident dennoch schon auflebt, dann, so die politisch folgenreiche Pointe, weil das mit dem Grenzübertritt erreichte Slowenien in einem gemeinsamen Staats- und Gesellschaftsgebilde mit jenen südlicheren Regionen von Kroatien bis Griechenland verbunden ist, in welchen das mediterrane Sehnsuchtsgefühl dann auf umso reichlichere Erfüllung hoffen darf. Auch der an Kärnten angrenzende nördliche Teil Sloweniens ist als Pars pro Toto Sinnzeichen oder wörtlich »Vorausbild« des Kommenden. Das »Gepolter der Fernlaster« erinnert den Erzähler an begeisterte Briefe seines Bruders, der einst davon berichtet hatte, wie er auf der Fernstraße Marburg-Triest nach dem Kopfsteinpflaster-Belag sich schon »ganz in der Salzlufte« (DW 126) gefühlt hatte.

Nicht einmal so sehr das weiträumige Jugoslawien-Gebilde reizt Handke in solchen Fernweh-Motiven aus, als die noch weiter zurückreichenden Ausdehnungsspuren des alten Habsburger-Reiches, des altösterreichischen Vielvölker-Gebildes »Kakanien«, wie es von Robert Musil retrospektiv auf ein bündiges Gedächtnis-Zeichen gebracht wurde. Im achten Kapitel seines Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* hat Musil der geografisch-kulturellen Vielfalt dieses untergegangenen Staatsgebildes ein ironievolles, aber durchaus sympathisierendes Denkmal gesetzt: »Gletscher und Meer, Karst und böhmische Kornfelder gab es da«, hilft Musil unserer Erinnerung nach, »Nächte an der Adria [...] und slowakische Dörfer.« (Musil 1978, 32f.; vgl. Honold 2005) Und wie schon Musil seinem elegischen Kakanien-Porträt jenen »verwackelten Sinn« übereinandergelegter Fotografien verliehen hatte (Musil 1978, 12), in welchen sich geschichtlich aufeinanderfolgende Stilkulturen und Gesellschaftsformen in einer eklektischen Mischung abgelagert fanden, so betrachtet auch der Erzähler der *Wiederholung* das gegenwärtige Slowenien als

Teil einer Gemengelage, die in ihren tieferen Regionen noch durch die epochalen Schicht-Lagerungen des »Hauses Habsburg« gekennzeichnet ist.

Wie in Jugoslawien ein anderes Raummaß zu gelten schien als jenseits der nördlichen Berge, daheim im Binnenland, so auch ein anderes Zeitmaß. Die Gebäude vor meinen Augen wiesen, oft ein jedes für sich, vergleichbar einem Ablagerungsgestein, auf die Schichten der Bauvergangenheit, von den Sockeln des österreichischen Kaisertums über die Erkervorsprünge des südslawischen Königreichs bis hinauf in die glatten, unverzierten Obergeschosse der gegenwärtigen »Volksrepublik Slowenien«, samt den Mündungslöchern für die Fahnenstangen unten am Dachfenster. (DW 127)

Mit solchen sanft, aber nachdrücklich den Fokus der Aufmerksamkeit verschiebenden Abtastbewegungen des Blicks gelingt es Handke, eine räumlich-architektonische Koexistenz der historisch-politisch durchaus konträren und in ihrer Abfolge sehr konfliktreichen staatlichen Ordnungsmächte zu evozieren, die auf diesem Landstrich nacheinander in Geltung waren. Im Kulturraum der Ökumene, so zeigt dieses **baugeschichtliche Auseinanderlegen** der **slowenischen, jugoslawischen und habsburgischen Siedlungszeichen, ist je schon** der **Möglichkeit** nach **die Ko-Präsenz** ihres zentrifugalen Gegenmodells mitgemeint, der Diaspora. Diasporische Elemente nicht zu negieren, sondern sie einwirken und einwurzeln zu lassen, darin besteht der einzig erfolgversprechende Existenzmodus und letztlich die Überlebensform des Prinzips Ökumene. Ein Wiederaufleben des »Habsburger-Mythos«, das wäre das Letzte, worauf das Slowenien-Porträt in der *Wiederholung* abzielte; es geht eher, im Gegenteil, um eine Abrechnung mit allzu vergangenheitsseligen Fortschreibungen einer austro-hegemonialen Mitteleuropa-Ideologie. (Zur kritischen Dimension von Handkes Österreich-Adressierungen in der *Wiederholung* und seines Gegenkonzepts der Ortlosigkeit vgl. Wagner 1998 und Sebald 1995)

Mit Robert Musils »Kakanien«-Steckbrief im *Mann ohne Eigenschaften* teilt Handkes Slowenien-Roman indes das Plädoyer für eine Option der Vielstimmigkeit und Diversität, die in den kulturellen Distinktionsprozessen nicht etwa bedrohliche imperiale Auflösungserscheinungen fürchtet (dies eine Tendenz in Handkes späteren Jugoslawien-Äußerungen), sondern ein bemerkenswertes Potenzial an nationalkultureller »Rollendistanz« am Werke sieht. Kunstvoll hatte Robert Musils ins Romangeflecht gekleidete Analyse den Nationalcharakter Österreichs aus einem singulären Alleinvertretungsanspruch in eine plurale Di-

versität von nicht weniger als neun Rollen-Charakteren aufgespalten und damit in einen selbstironischen Als-ob-Modus des »Seinesgleichen« überführt. (»Es ist immer falsch, die Erscheinungen in einem Land mit dem Charakter seiner Bewohner zu erklären. Denn ein Landesbewohner hat mindestens neun Charaktere, einen Berufs-, einen National-, einen Staats-, einen Klassen-, einen geographischen, einen Geschlechts-, einen bewussten, einen unbewussten und **vielleicht auch noch einen privaten Charakter.**« [Musil 1978, 34]) **Von Musils spöttisch inszenierter Welt der Uneigentlichkeit, gruppiert um einen eigenschaftslosen Helden, sind die mit Emphase beschriebenen Augenblicke und Ding-Bilder der Wiederholung in ihrem Beharren auf dem eigenen physischen So-Sein denkbar weit entfernt.** Und doch: Dieses Slowenien, das den Spurensucher **Filip Kobal** in eine ungekannte Freiheit der **Funktionslosigkeit** setzt, ein Land, »**welches**, anders als das sogenannte Geburtsland, mich nicht **beanspruchte** als einen Schulpflichtigen, als Wehr-, Ersatz- oder überhaupt »Präsenz«-**Diener**« (DW 119), erweist sich als ein von Identitätszwängen entlastetes und entlastendes Gebiet der Unbestimmtheit. Nicht nur die zuvor durch Vergangenheitslasten fixierte Person des Besuchers erfährt durch den Landeswechsel eine Befreiung; das Land jenseits der Grenze kann, **indem es seiner geografisch-politischen Konkretionen durch die Entzifferungsarbeit des Reisenden wieder entkleidet wird**, zu einem Raum der Kunst-Utopie werden, zum sagenhaften »Neunten Land«.

In Peter Handkes aus märchenhafter Ferne erinnertem und herbeigeholtem »Neunten Land« hat Slowenien den Status eines so eigenschafts- wie schwerelosen Gebildes, das dem Möglichkeitssinn Musils erstaunlich nahesteht. Als ein ökumenisches Erzählgebiet ist es reich an Widersprüchen.

Ein so zärtliches wie **grobianisches Volk** entstand da vor ihm, in vielen Spielarten **die Schnelligkeit im Denken und die Langsamkeit im Handeln** verspottend; **arbeitsam** [...]; **die Erwachsenen**sprache durchwirkt von **Kinderausdrücken**; einsilbig, fast stumm, in der **Hoffnungslosigkeit**, mehrsilbig, geradezu beschwingt, in der Freude und Sehnsucht; **ohne Adel**, ohne Marschtritt, ohne Ländereien [...]. Und dabei war es doch, recht bedacht, gar nicht das besondere slowenische Volk [...], welches ich, kraft der Wörter, wahrnahm, vielmehr ein unbestimmtes, zeitloses, außergeschichtliches. (DW 201)

Von der politischen Katastrophe des späteren, gewaltsamen Zerfalls ist dieses »Neunte Land« der *Wiederholung* in Handkes Werkchronologie viel weiter ent-



fernt, als die relativ kurze Zeitdistanz zu den Ereignissen der Neunzigerjahre es anzeigt. Noch erscheinen die Kulturzeichen der Diversität und der zentripetalen Tendenzen nicht als Unheilsboten, sondern als ein Ferment der Intensivierung und Steigerung des gemeinsamen Raumes. »Klar waren noch die kyrillischen Buchstaben mancher Passantenzeitungen, lesbar der Rest einer altösterreichischen Inschrift an einem Amtsgebäude, ebenso wie das altgriechische *Chaire*, Sei begrüßt! im Giebfeld einer Villa – aber vieldeutig erschien dann schon das PETROL-Schild einer Tankstelle, welches, durch das Geäst eines Baumes gesehen, an ein, nur im Traum erlebtes, China erinnerte«, und zuletzt springt dem Beobachter »im Vorbeifahren das Fragment einer hebräischen Schriftrolle« (DW 135) in die Augen. Nicht nur im slowenischen Wörterbuch blättert der Protagonist der *Wiederholung*, er hat, wenn er seine Augen durch die Straßen spazieren lässt, etwas vor sich, was überall spielen könnte; ein Wörterbuch der Sprachen und Völker in ihrer Vielschichtigkeit.

#### Verwendete Literatur

- DLS = Peter Handke: *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980  
 DN = Peter Handke: *Die Morawische Nacht. Erzählung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008  
 DW = Peter Handke: *Die Wiederholung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986  
 MO = Peter Handke: *Meine Ortstafeln – Meine Zeittafeln, 1967–2007*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007
- Böhme 1996 = Hartmut Böhme: *Vom Cultus zur Kulturwissenschaft. Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs*. In: Renate Glaser, Matthias Luserke (Hg.): *Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 48–68
- Bourdieu 1983 = Pierre Bourdieu: *Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld*. In: Ders.: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 75–124
- Düwell 2007a = Susanne Düwell: *Peter Handkes Kriegs-Reise-Berichte aus Jugoslawien*. In: Lars Koch, Marianne Vogel (Hg.): *Imaginäre Welten im Widerstreit. Krieg und Geschichte in der deutschsprachigen Literatur seit 1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 235–248
- Düwell 2007b = Susanne Düwell: *Der Skandal um Peter Handkes ästhetische Inszenierung von Serbien*. In: Johann Holzner (Hg.): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 577–587
- Groh 1989 = Dieter Groh: *Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen. Zur Entstehung ästhetischer Naturerfahrung*. In: Heinz Dieter Weber (Hg.): *Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs*. Konstanz: Universitäts-Verlag 1989, S. 53–95
- Hafner 2008 = Fabjan Hafner: *Peter Handke. Unterwegs ins Neunte Land*. Wien: Zsolnay 2008
- Hofmannsthal 1979 = Hugo von Hofmannsthal: *Der Dichter und diese Zeit*. In: Ders.: *Reden und Aufsätze I. Gesammelte Werke Bd. 8*. Hg. von Bernd Schoeller, Frankfurt am Main 1979: Fischer, S. 54–81

- Höller 2007 = Hans Höller: *Peter Handke*. Reinbek: Rowohlt 2007
- Honold 2005 = Alexander Honold: *Das andere Land. Über die Multikulturalität Kakaniens*. In: Gunther Martens (Hg.): *Musil anders. Neue Erkundungen eines Autors zwischen den Diskursen*. Bern u. a.: Lang 2005, S. 259–275
- Lotman 1981 = Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. 2. Aufl. München: Fink 1981
- Musil 1978 = Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt 1978
- Reulecke 1999 = Anne-Kathrin Reulecke: *Die Lehre der Sainte-Victoire. Poetologie in einer medialen Welt*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Peter Handke (= Text + Kritik 24/24a)*. 6. Auflage. München: Edition Text + Kritik 1999
- Ritter 1963 = Joachim Ritter: *Landschaft, Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*. Münster: Aschendorff 1963
- Sebald 1995 = Winfried G. Sebald: *Jenseits der Grenze – Peter Handkes Erzählung Die Wiederholung*. In: Ders.: *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*. Frankfurt am Main 1995, S. 162–178
- Soubiran 2006 = Jean-Roger Soubiran: *La montagne Sainte-Victoire. Un atelier du paysage provençal de Constantin à Cézanne*. Avignon: Editions Bénézet 2006
- Wagner 1998 = Karl Wagner: *Ins Leere gehen. Handkes »Epos eines Heimatlosen«: »Die Wiederholung«*. In: Andreas Brandtner, Werner Michler (Hg.): *Zur Geschichte der österreichisch-slowenischen Literaturbeziehungen*. Wien: Turia + Kant 1998, S. 389–400