

# 1 Der Erzähler vor Ort

Bei den Titeln seiner Bücher hat Peter Handke, und haben auch seine Verleger und Lektoren, oft eine glückliche Hand bewiesen, mit manchen einen geradezu sagenhaften Erfolg lanciert. So machten etwa die *Publikumsbeschimpfung*, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, *Der kurze Brief zum langen Abschied*, *Wunschloses Unglück* oder *Die linkshändige Frau* als geflügelte Wendungen Karriere, bekannt auch in Kreisen, die überwiegend nicht aus den Lesern der genannten Bücher bestehen. Der Verbreitungsgrad dieser Formulierungen ist nur ein kleines Indiz für die öffentliche Bekanntheit ihres Autors, allerdings ein aufschlussreiches, belegt er doch das Sensorium Peter Handkes für auffällige Prägungen, die zwar leicht *neben* den gewöhnlichen Ausdrucksmustern und Denkformen liegen, aber doch auch nicht zu weit davon abweichen, um noch allgemeine Resonanz zu finden. Nach der Einsicht des Pilznarren zeigen sich die besten Findeplätze nicht auf dem Hauptweg, sondern knapp daneben.<sup>1</sup> Eine gewisse Reserviertheit gegenüber der Welt kultureller Konventionen vereint sich bei diesem Autor mit dem nachdrücklichen Beharren auf der Wirkungsmacht seiner eigenen Kreationen, bei denen sich das Talent zur Findigkeit und Prägnanz keineswegs in den eingängigen Überschriften erschöpft. In einem Aphorismus aus dem Journal *Das Gewicht der Welt* umschreibt Handke »Literatur« programmatisch als die Aufgabe, »die noch nicht von Sinn besetzten Orte ausfindig [zu] machen« (GW, 276). Diesem Motto folgend, richtete sich seine literarische *inventio* jederzeit darauf, den Gemeinplätzen dezidiert aus dem Wege zu gehen, um aus der Abkehr vom Gängigen heraus solchen Orten eigenen Sinns auf die Fährte zu kommen. Das belegt einen räumlichen Spürsinn, wie er auch den erfolgreichen Pilzesucher auszeichnet.

Verbunden mit diesem schlafwandlerischen Faible für Gegenstände und Themen leicht neben der Hauptlinie, aber noch im lohnenden Korridor der allgemeinen Aufmerksamkeit, hat Peter Handke wiederholt auch ein Geschick für effektvolle Gelegenheiten an den Tag gelegt, welches ihn gleichfalls mehrfach haarscharf aus dem *mainstream* herauskatapultierte. Sein Zeitgefühl ließ ihn instinktsicher den günstigsten, vielleicht sogar den einzig richtigen Moment ergreifen, als es darum ging, unter den Altvorderen der literarischen Gruppe 47 bei deren erlauchter Tagung an der Princeton University die kritische Stimme zu erheben. Unvermutet, und überraschend widerstandslos, hatte Handke mit seiner zaghaften Wortmeldung, und mehr noch mit seinem legendären Automaten-Selbstporträt, binnen kurzem eine neue Ära der deutschsprachigen Literatur eingeleitet.<sup>2</sup> Dass solches *timing* freilich auch in der Wahl des unglücklichsten aller Momente zur öffentlichen Repräsentation bestehen kann, unterstrich der Schriftsteller im März 2006 mit seiner Teilnahme an der Beisetzung des für seine großjugoslawische Kriegspolitik und seinen autokratischen Führungsstil berüchtigten serbischen Staatspräsidenten Slobodan Milošević,

1 MJN, 525 ff.; VP, 134.

2 Magenu: Princeton 66, 174–181. Die von Christoph Bartmann (Die Mitteilung der Scheu, 218) an Handkes berühmter Automaten-Photographie festgestellte Geste einer »aggressive[n] Scheu« trifft auch die Auftrittsgebärde von Princeton recht genau.

für dessen Haltung Handke schon in den neunziger Jahren und noch während des Haager Kriegsverbrechertribunals demonstratives Verständnis gezeigt hatte.

Gute Stunde, böse Stunde. Die Glückskonjunktur des jungen Handke mag Ende der sechziger Jahre zu rasch und um ebenso viel zu hoch ausgeschwungen sein,<sup>3</sup> wie umgekehrt die ihm entgegenschlagende Geringschätzung in den folgenden Zeiten um einiges zu maßlos und unbegründet verächtlich ausfiel. Dem einen Kritikerlager gerierte sich der Schriftsteller seit der Erzählung *Langsame Heimkehr* von 1979 zu priesterlich und weihvoll, dem anderen galt er schon mit seiner Slowenien-Elegie zu Beginn der postjugoslawischen Zerfallskriege in den neunziger Jahren als Inbegriff ideologisch verbogener antiwestlicher Militanz. In der Spätphase wiederum verlegt sich Handkes provozierende Attitüde des weltfrommen »Gutheißens«<sup>4</sup> auf eindrucksvolle, von langem Atem getragene Landschafts-Erzählungen aus der Pariser Niemandsbucht oder der morawischen Nacht des Balkans. Ein altmodisches Widerstreben gegenüber der funktionalen, virtuell gesteuerten Welt formuliert diese Prosa der Bodenhaftung mit ihrer abformenden Umständlichkeit, kulminierend in *Der Bildverlust* mit den spanischen Wanderungen einer vielseitig begabten Bankmanagerin, an deren Konzept einer weiblich-ökologischen Alternativfigur Peter Handke mit der *Obstdiebin* des Jahres 2017 als (s)einem »letzten Epos« wieder anknüpft.

Malheur und Bonheur verhalten sich in diesem Schriftstellerleben zueinander wie die vom Sinn schon besetzten und die noch als abwegig geltenden Gemeinplätze, deren erfolgreiche Usurpation Handke oft gerade durch seine Abkehr ins scheinbar Private gelang. Es charakterisiert diesen Autor nicht so sehr als Person, sondern zumal und vor allem in seinem Schreibverhalten, sich klarzumachen, wie sehr seine habituellen und oftmals irritierenden Eigenarten immer auch mit der Wahl distinkter literarischer Eigenorte und Eigenzeiten verbunden waren. Insofern muss zu den vielversprechenden Überschriften und Werkprogrammen auch der folgende Sammeltitel gerechnet werden: *Meine Ortstafeln. Meine Zeittafeln*. Wie lakonisch und zugleich bedeutungsschwer sind in diesem Jubiläumsband aus dem Jahr 2007 Handkes Literatur- und Kunst-Essays aus vierzig Jahren der streitbaren Zeitgenossenschaft und der ästhetischen Reflexion zusammengefasst worden. Im possessiven »Mein« behauptet sich rückblickend der Dichter nochmals als »bekennder Subjektivist«,<sup>5</sup> der von Beginn an »nur ein Thema« verfolgte, nämlich »über mich selbst klar, klarer zu werden«, und es deshalb schon in den Zeiten der politisierten Literatur darauf angelegt hatte, sich »als Bewohner des Elfenbeinturms« bezeichnen zu lassen.<sup>6</sup>

Doch ordnen Handkes Beiträge (zur eigenen Poetik, zu literarischen Traditionen und Werken zeitgenössischer Kollegen) den erklärten Turmbewohner dann doch verbindlich und materialreich in die Diskurse und Kontexte, Zeitläufte und Wirkungsräume ein, an denen sich sein literarisches Werk rieb und formte, aus denen es hervorging, mit denen es überkreuz lag. Die abgezirkelte Zeitspanne greift mit ihren historisch gewordenen Wegmarken zurück bis ins legendäre Jahr 1967, erinnert an

3 Terhorst: Die Entstehung literarischen Ruhms, 1–6, 234 ff., 241–244.

4 Zu Handkes »Programm des literarischen Gutheißens« Damerau: So oder so: Bernhard und Handke, 43.

5 Gottwald: Von Namen, Augenblicksgöttern und Wiederholungen, 151.

6 Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms (1967); MOMZ, 44.

Handkes Debütwerk *Die Hornissen* und die Folgen des spektakulären Auftritts von »Princeton 66«; literarische Initialzündungen eines noch nicht Fünfundzwanzigjährigen, der auftrat »wie der fünfte Beatle«.<sup>7</sup> Seither sind nun fünfzig Jahre vergangen; davon keines, in dem Peter Handke, gesegnet mit einer unbändigen und nicht versiegenden literarischen Produktivität, nicht mindestens ein neues Werk oder gleich deren mehrere – Erzählungen, Essays, Theaterstücke und Filmbücher – herausgebracht hätte. Das weitgespannte Œuvre, welches allein mindestens vier Dutzend an größeren Prosa-Erzählbänden und Aufzeichnungen umfasst, ist in seinen Dimensionen kaum mehr zu überblicken. Hinzu kommen »Gelegenheits-Arbeiten« wie Handkes Übersetzungen und seine Beschäftigungen mit den Werken von Kollegen. Seine tätige Unterstützung für literarische Texte, denen zuvor nicht die gebührende Aufmerksamkeit widerfuhr, dokumentiert ein im Winter 2015 zum Geburtstag des Autors erschienener Band mit Handkes gesammelten Besprechungen der Arbeiten Dritter. »Begleitschreiben« nennt sie der Untertitel; überschrieben aber ist der Band mit *Tage und Werke*; einfach und schlicht, aber an große Vorbilder erinnernd, variiert dieser Titel doch die *Werke und Tage* Hesiods, deren prägnante Verzahnung von astronomischem Kalenderlauf und agrikulturellem Handlungswissen – vor und dann neben den von Handke noch intensiver rezipierten *Georgica* Vergils – zur klassischen Formel für die Methodik und Systematik des Landlebens geworden war.<sup>8</sup>

Die Prosawerke Peter Handkes sind Orts- und Zeitmarken eigener Art; und dies nicht nur, weil viele von ihnen wie in einem Signierakt von der Hand des Autors abschließend mit der resultativen Angabe ihrer Schreiborte und Entstehungszeit versehen wurden. Die erzählende Darstellung ergeht sich in weiten Räumen, und sie fordert und bietet beim Lesen scheinbar unbegrenzte Reserven an Zeit. »Erzählen ist bei Handke [...] nicht referenzlos, aber intransitiv«;<sup>9</sup> es erzeugt Ausgedehnthet und Verlaufslinien, ohne dabei auf eine Absicht hinlenken zu müssen. Dabei weitet sich der Erzählvorgang nach Maßgabe seiner Themen, Schauplätze und Motive zu chronotopischen Modellbildungen. Handkes Darstellungsweise arbeitet, wie diejenige des von ihm so geschätzten Malers Paul Cézanne, vorzugsweise an und mit räumlich konkretisierten Situationen: *sur le motif*, »vor Ort«.<sup>10</sup> Mit auffallender Kontinuität erzählen Handkes Texte vom Wohnen und Reisen, vom Leben in Städten und Landregionen, von der natürlichen Formenvielfalt an Bergen und Buchten, die in ihren charakteristischen Ausprägungen und Grenzlinien detailreich und aufwendig erkundet werden. Und sie geben damit nicht nur Raum, sondern Zeit; wiederholt drückt sich sogar in den Werktiteln explizit die Thematisierung einer bestimmten Zeitspanne aus, der Stunde (der wahren Empfindung), des (geglückten) Tages und des Jahrs (in der Niemandsbucht), oder gar (im Gedicht) der Dauer als solcher.<sup>11</sup> Ausgedehntes Erzählen erfolgt genuin in temporalen Formen des Maßes und der Maßlosigkeit, die erst durch ihr Ausgestaltetwerden jeweils als gelebter und erfüllter Zeitraum erfahrbar werden.

7 Claus Peymann, in mündlicher Erinnerung; Herwig: Meister der Dämmerung, 145.

8 Schmidt-Dengler: Laboraverimus, 163.

9 Michler: Epos und Gattungsproblematik, 130.

10 Adriani: Paul Cézanne, 27.

11 Gottwald: Von Namen, Augenblicksgöttern und Wiederholungen, 147.

Orte und Zeiten, Werke und Tage. Und dies nun für eine mehr als ein halbes Jahrhundert umfassende Schriftstellerexistenz. Was bleibt davon über den gegenwärtigen Ort, über das Schreiben und Lesen des heutigen Tages hinaus? Gemäß dem alten Wahlspruch *ars longa, vita brevis* stemmt sich das künstlerische Gestalten gegen die Kürze der eigenen Existenz und sieht sich zugleich doch selber in den Strom der Vergänglichkeit geworfen. Schon im Akt der Formgebung und in der künstlerischen Werkgestalt schwingt der Vorgang erneuter Auflösung mit, nicht viel anders als bei den vom Spiel der Wellen absichtslos weggespülten Sandburgen und eingeritzten Zeichnungen am Meeresstrand. Den Gang seiner Tage und Werke durch die Tätigkeit unablässigen Schreibens und Lesens zu bestimmen, ist für Peter Handke wie für viele andere Schriftsteller kein geschäftsmäßiger Beruf, sondern eine Existenzweise.

Kaum eines der umfangreicheren Erzählwerke, das nicht genuin von einem Schreibprojekt handelte, vom »Recht zu schreiben« (LSV, 70), der Niederschrift von Aufzeichnungen und der Anfertigung eines Textes. Der Einsatz, den Handke literarisch jeweils aufs Spiel setzt, gilt dabei sowohl dem Schreiben als »Praxis [...] der Formsuche«, wie auch der »Anstrengung, an die Form eine Existenz zu knüpfen.«<sup>12</sup> Letztlich wohl schon seit seiner Gymnasialzeit im Priesterseminar Tanzenberg und unter dem für die literarische Sozialisation prägenden Regiment des *Aufsatz-Schreibens*<sup>13</sup> stellt für den Autor die Verfertigung von schriftlichen Leistungen so etwas wie eine artistische Legitimationsfigur des begabten Außenseiters dar. »Dort habe ich mit zwölf Jahren zu schreiben angefangen. Seitdem habe ich nicht mehr damit aufgehört.«<sup>14</sup> Der Schreibakt gleicht einer zweiten Geburt, mit ihm erschafft sich der Schreibende den Übertritt ins eigene, eigentliche Leben. Primäre Adressaten (die Eltern also) der ersten freien Schreibarbeiten waren der Deutschprofessor Reinhard Musar, Lieblingslehrer und Mentor in der »kältesten Fremde« der Internatswelt, und die eigene Mutter, die in Handkes Vorstellung »immer die erste Leserin seiner Texte« blieb.<sup>15</sup> Fleißiger, gründlicher und erfolgreicher kann man die Rechtfertigung des Lebens durch die Schrift nicht ableisten, als es dieser wohl produktivste und wirkungsmächtigste deutschsprachige Autor der zweiten Jahnderthälfte in den nun mehr als fünfzig Jahren seines öffentlich beglaubigten Schriftstellertums vollbracht hat. Der poetologisch etablierten autorschaftlichen Phantasie, sich einen *Namen* zu machen, folgt Peter Handke hierbei nur bedingt, kontrapunktieren diesen doch wiederholt die Figuren-Auftritte als odysseischer *Niemand*, so dass die stolze Präsentation der Leistung mit dem listenreichen Entzug der Person einhergeht.

12 Bartmann: Suche nach Zusammenhang, 217.

13 Zur Sozialisationsfunktion schulischen Schreibens im preußischen Reformmodell und zur Karriere des von der Kunsterziehungsbewegung der Moderne etablierten »freien Aufsatzes« vgl. Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900, 65–75, 336–338.

14 Zit. nach Haslinger: Jugend eines Schriftstellers, 91.

15 Löffler/Stackl: Die Leiden des jungen Peter Handke, 50; zu Musars Fördererfunktion bes. Haslinger: Jugend eines Schriftstellers, 33–37; vgl. Herwig: Meister der Dämmerung, 88ff; zur Rolle der Mutter ebd., 104.

Handkes Schreibwerk ist ein konsistenter, unablässiger Akt der Selbstmitteilung, dessen unübersehbar *autofiktionaler Kernbestand*<sup>16</sup> nicht so sehr in der *Verarbeitung lebensgeschichtlichen Materials* (dies auch), sondern in der *Perpetuierung der generativen Ausgangslage* durch das Weiterschreiben besteht. Die persönliche Kontinuität des Autorlebens zu den daraus hervorgehenden Texten entsteht einerseits durch die Anlage korrespondierender *Situationen und Resonanzräume*, andererseits durch die unermüdliche kompositorische Vernetzung von *Tagen und Werken*. Auf die Leiderfahrung durch den Tod der Mutter, einen der tiefsten Lebensschnitte überhaupt, reagiert Handke mit dem »Bedürfnis«, etwas über sie »zu schreiben« (WU, 7). Bei und trotz aller Nähe nimmt das Ich im Text eine literarisch kontrollierte Haltung ein, »veräußerlicht und versachlicht zu einer Erinnerungs- und Formulierungsmaschine« (WU, 10). Sich »an die Arbeit machen« (WU, 7) lautet die Forderung, welche tagtäglich der Kunst vorausgeht. Und seit der gymnasialen Initialphase erweist sich das immergleiche produktive Dilemma des freien Schreibens darin, gerade unter den Restriktionen der verbindlichen Schriftform die Freiheitsräume mündlicher Rede aufrecht zu erhalten oder wohl eigentlich erst zu gewinnen. Jene Fiktion der spontanen Selbstkundgabe, die mit der performativen Dynamik mündlicher Rede einhergeht, gelangt erst unter der medialen Hybridform einer wie »aus dem Nichts« schöpfenden, graphisch fixierten Gestaltgebung zu einer sozial akzeptierten Existenzform als schriftliches, schriftstellerisches *Werk*. Zu verspüren ist in Handkes Texten eine »Vorherrschaft des Graphischen über das Lautliche«; sein Stil wirkt »vorsätzlich entmündlicht oder verschriftlicht«.<sup>17</sup> Wiederholt (und zurecht) hat sich Peter Handke selbst als ein Sachverständiger nicht der spontanen Rede, sondern der überlegten und wohlgeformten Niederschrift charakterisiert. Gespräche und Interviews führten oft ins Missverständliche, Unbedachte; mit seinen gestochen klaren, wohlproportionierten Bleistiftzeilen aber behält Handke die Kontrolle über seinen Text symbolisch in den eigenen Händen.

Niemals hat der Autor sich bei seiner immensen Produktivität der Illusion hingegen, man könne die *Orts- und Zeittafeln* der weiten Welt und ihrer Anschauung allein im Medium der Literatur erkunden. Erstaunlich ist, wie viele von Handkes Texten »als Reiseerzählungen gestaltet« sind, aus einer Spannung von »Welthaltigkeit und Heimatsuche« schöpfend.<sup>18</sup> Der Schreibvorgang wird verschiedentlich, mit besonderer Dringlichkeit in der Erzählung *Langsame Heimkehr*, an das elementare Bedürfnis geknüpft, *Raum* zu gewinnen; deshalb artikuliert sich in der Verfluchung »Deine Räume gibt es nicht. Es ist aus mit dir« (LH, 133) denn auch der Angsttraum einer gleichzeitigen Vernichtung von Leben und Werk. Der Protagonist jener im fernen Alaska ansetzenden Erzählung durfte das (ebenso schöne wie unmögliche) Schreibvorhaben einer Abhandlung *Über Räume* verfolgen. Handke seinerseits wird zum Erzähler, sobald und sofern er als Reisender agiert, im Rhythmus der freien

16 Zum Konzept »Autofiktion« vgl. Wagner-Egelhaaf: Auto(r)fiktion, 7–14; dies.: Autobiographie nach der Autobiographie; Zipfel: Autofiktion. Die autobiographische bzw. autofiktionale Dimension bei Handke wird ausführlicher in den Kapiteln 3, 5 und 6 behandelt.

17 Bartmann: Hand und Fuß, 10.

18 Carstensen: Romanisches Erzählen, 128.

Imagination oder eben ›vor Ort‹. Das vitale Bedürfnis, auszuschweifen und sich umzuschauen auf dem unermesslichen Boden unseres Planeten, ist die Anstrengung des Gehens und Wanderns allemal wert, und auch den Einsatz technischer Fortbewegungsmittel zu entfernteren Reisezielen. Die meisten der Photographien, die von Peter Handke in die Öffentlichkeit gelangt sind, zeigen einen Autor, der beileibe nicht dem Typus des Intellektuellen am Schreibtisch oder des Bücherfreundes im Lehnstuhl entspricht. Auf manchen Aufnahmen ist der Schriftsteller unter freiem Himmel abgelichtet, wie ein Wandersmann. Bequeme Kleidung, robustes Schuhwerk, eine Tasche oder einen Tragsack in Griffweite abgestellt, das Gesicht von der Sonne beschienen.<sup>19</sup> Gerne auch barfuß, mit unbewaffnetem Kontakt zum Erdboden. In solchen Porträts zeigt der Autor das demonstrativ pedestrische Selbstbewusstsein eines autarken, neugierigen Welterkunders, »den leeren faltigen Umriß des Rucksacks vor Augen, fast in Reichweite« (MJN, 17). Bereit aufzubrechen, wohin ihn die Füße tragen.

Gehen und Schreiben sind gleichermaßen elementare Betätigungsformen, in denen sich Hand und Fuß als »Körperinstrumente« äußern.<sup>20</sup> In Handkes *Geschichte des Bleistifts*, einer Zusammenstellung von Arbeitsnotizen, die während der Jahre 1976 bis 1980 entstanden waren, einer wichtigen und folgenreichen Umbruchphase seines Schreibens, findet sich gegen Ende der Eintrag: »Manchmal die Vorstellung, ein Schriftsteller hätte vor allem die eine Pflicht: eine Landschaft zu verewigen. – Aber wie? – Mit den Geschichten von Menschen.« (GdB, 342) Was Handke hier formuliert, zielt nicht auf die Mission eines Heimatdichters im landläufigen Sinne, obwohl mit dem Adjektiv ›landläufig‹, wörtlich genommen, die besondere Art der Bodenbezogenheit von Handkes Prosa schon ganz gut beschrieben wäre. Überhaupt steckt die Sprache voller Metaphern des räumlichen Erlebens, solchen der Fortbewegung vor allem; hier hakt die künstlerische Sprachsensibilität Handkes fragend ein, indem sie die konventionalisierte Metaphorik wieder abbaut und in jene Landschaftserfahrung zurückübersetzt, aus welcher sie ursprünglich einmal entlehnt worden war. »Die Tage gingen wirklich ins Land«, staunt der Autor in dem Prosagedicht *Leben ohne Poesie* von 1972;<sup>21</sup> dann wird die Aufgabe des Schreibenden darin bestehen, es den Tagen darin gleichzutun, schlicht und einfach. Eigentlichkeit, das heißt: die Übereinkunft von Sprachbewegung und Sinnbildung, beruht auf einem vorbildhaften Naturverhältnis, einer ökologischen Haltung<sup>22</sup> in der Sprache. Mit ostentativer Verbindlichkeit insistiert Handke (etwa in *Der Bildverlust*) darauf, alle bloß metaphorischen Sprachbild-Floskeln, lauten sie nun »gleichsam«, »als ob« oder »wie«, zugunsten einer schlichten Wortwörtlichkeit wegzustreichen. Die Frage ist dabei: Wie kann die Sprache selbst diese raumgreifende Bewegung wirklich erzeugen, anstatt von ihr lediglich in sinnverwandter Weise zu handeln? In manchen

19 Die photographischen *outdoor*-Inszenierungen zeigen Handke oft »barfuß, manchmal schlafend oder rastend an einem Baum lehrend. Wandernd, spielend, badend, lesend« (Bartmann: Die Mitteilung der Scheu, 221).

20 Bartmann: Hand und Fuß, 9.

21 *Leben ohne Poesie* (1972); LoP, 224.

22 Auf die ökologische Dimension des Handke'schen Schreibens im Sinne des *nature writing* weist Hofer (Die Ökologie der Literatur, 248 ff.) hin.

seiner späteren Arbeiten, vor allem in *Langsame Heimkehr*, der *Niemandsbuch* und dem *Bildverlust*, hat sich Handkes Prosa bis in die syntaktischen Feinstrukturen hinein vom Relief der Landschaft bestimmen und tragen lassen, ist sie im Rhythmus und Buchstabenbilde dem welligen Auf und Ab gefolgt, wie es sich bei der eigenen Fortbewegung auf Straßen und Pfaden als Körpergefühl mitteilt.

Die augenblicklich durchdringende Botschaft der in ihrem So-Sein erfassbar gewordenen Wirklichkeit, sie kann sich gleichermaßen auf einem Pariser Spielplatz, in einer New Yorker Coffee Bar, an einem vom gelben Muschel-Emblem überstrahlten Autobahnrastplatz oder in einer Hochsenke der spanischen Sierra de Gredos zeigen. Solche Momente der Epiphanie, deren Plötzlichkeit »das Zeitkontinuum schockhaft sprengt«,<sup>23</sup> hat Handke vielfach und in nicht nachlassendem Enthusiasmus mit szenischen Bildern beschworen; in musikalischer Hinsicht kann ihnen höchstens das wundersam angespielte richtige Lied aus der Jukebox das Wasser reichen. Ist dieser offenbarungsartige Wirklichkeitseffekt dann erst einmal selbst zu Literatur geworden (wie es in Roland Barthes' authentifizierendem *effet de réel* zum Ausdruck kommt), kann sich das unverwechselbar Eindrückliche eines »Inbilds« an ihm schon nicht mehr zeigen. Wenn letztlich nur mehr der Abbau konventioneller Ausdrucksmuster zu den so dringend gesuchten, vom Sinn noch nicht (oder dann eben nicht mehr) besetzt gehaltenen guten »Stellen« führt, dann schlägt in der reisekundigen Dichtung die Stunde derjenigen Plätze, die aufgrund ihrer meist übersehenen, schmucklosen Randständigkeit fürs Epiphanische in besonderer Weise prädestiniert sind.

Was die *Epiphanie* für das Kontinuum der Zeitlichkeit leistet, stellt die *Enklave* innerhalb der Ordnung des Raumes dar.<sup>24</sup> Sie bietet eine geschützte, markant umschlossene Raumkapsel inmitten einer als abweisend oder feindlich erlebten Außenwelt. Als solche Enklaven fungieren der Obstgarten der Kindheit, die in der Karsthochfläche eingesunkenen, an Bombentrichter erinnernden Dolinen, die konkave Krümmung der Niemandsbucht und die industriellen Brachgebiete des Stadtrands, nicht zuletzt auch das morawische Hausboot im serbisch-kosovarischen Grenzgebiet und die bizarre Hotellerie eines *Balkanischen Hofes* inmitten der spanischen Mese-ta. Mit geradezu notorischer Konsequenz steuert Handkes Erzählen auf räumliche Schwellenphänomene, Pass- und Grenzorte zu, befragt die inverse Logik von Ein- und Ausschlüssen oder formt die Reliefgliederung von Hoch- und Tiefländern nach. Einen inneren »Zusammenhang« (Christoph Bartmann), über all die verschiedenen Textformate, Werkpläne und Gattungsgrenzen hinweg, gewinnt Handkes Schreiben durch die unablässige Motivarbeit an diesen Sonderräumen und Ausnahmezeiten der Enklaven und Epiphanien.

Seine »Weltliebe«, so notiert der Autor auf der Rückseite einer geologischen Karte der Pariser Bucht, könne er nicht »im Zentrum der Gesch.[ichte]« verwirklichen: »Ich muß dazu an die Ränder gehen!«<sup>25</sup> Gerade in der Konzentration auf die Lebenswelt am Stadtrand zeigt sich die »Bemühung, so etwas wie einen [...] »Weltkreis« *en miniature* zu etablieren.«<sup>26</sup> Handkes Bestreben, möglichst die gesamte Am-

23 Bartmann: Suche nach Zusammenhang, 169.

24 Schmidt-Dengler: Laboraverimus, 163.

25 ÖLA 326/W 9; vgl. Carstensen: Romanisches Erzählen, 254.

26 Christians: Der Roman vom Epos, 361.

plituden-Spanne der Wirklichkeit zu umfassen, lebt dabei aus wahrhaft epischen Dimensionen. Die Dichtung der Antike hatte vor allem Erzähler des Meeres und der vom Wasser geschaffenen Distanzen und Verbindungslinien hervorgebracht; Epen der ins Weite gehenden Seefahrt wie Homers *Odyssee* oder Vergils *Aeneis*, oder die elegischen Wortmeldungen des *Metamorphosen*-Dichters Ovid von seinem Verbannungsort an der Schwarzmeerküste. Diese aus dem elementaren Naturgeschehen schöpfenden Kräfte des *Epos* hat sich Handke, hierin vom kritischen Schreibgestus der Moderne abweichend, auf eine den Alten respektvoll zugeneigte Weise nutzbar zu machen verstanden.<sup>27</sup> Neben den Erinnerungsschichten der Vergangenheit sind die Weiten der ausgedehnten Erdlandschaften eine zweite große Erfahrungsquelle des Erzählens. Seit jeher verdankt sich die Faszination des Reisens dem Antrieb des Menschen, die von Herkunft und Gewohnheit gesetzten Grenzen der eigenen Wahrnehmungswelt durch den Aufbruch ins Unbekannte zu überschreiten und dabei das Ende des sichtbaren Horizonts stets weiter hinauszuschieben; möglichst so weit, bis der dabei überblickbare Raum um ein Vielfaches umfassender und weitläufiger wird, als er es am Ausgangspunkt war. Von diesen Verschiebungen zu erzählen, Bericht zu erstatten über die aus der Fremde mitgebrachten Erlebnisse und Entdeckungen: auch dies gehört seit dem antiken Epos zu den stärksten Antriebskräften literarischen Mitteilungsdrangs und Gestaltungsbedürfnisses.<sup>28</sup> Für Handke allerdings bedarf, im Unterschied zu den romantischen Verklärungen eines mündlichen Volkstons, auch dieser kollektive Erzählstrom der strikten literarischen Schriftform.<sup>29</sup>

Das bekannte Schema von Aufbruch und Ausfahrt des Helden, hierauf folgend einer durchlaufenen Serie von erstaunlichen Erlebnissen und riskanten Bewährungsproben und schließlich der Rückkehr in geläuterter oder zumindest veränderter Verfassung<sup>30</sup> gehört zu den Urformen jener narrativen Eingängigkeit, die von den Griechen als *Mythos* bezeichnet und in ihrer dreiphasigen Grundgestalt von Aristoteles' *Poetik* typologisch beschrieben worden war. Ein vergleichbares Grundmuster zwei- bzw. dreiphasigen Geschehens mit krisenhaften Verwandlungen und daraus hervorgehender Erneuerung weisen auch zahlreiche der von Handkes Protagonisten durchlaufenen Handlungsstrecken auf, die mit ihren Kernelementen der Wandlung, Erweckung, Wiedergeburt einem archetypischen Bauplan mythischen Erzählens zu folgen scheinen.<sup>31</sup> Überhaupt kommt Handke als Erzähler, auch mit seinen wiederholten Anspielungen auf antike Figuren und Deutungsmuster, den auf einfache, wiedererkennbare und variable Grundformen setzenden Gestaltungsverfahren des Mythos erstaunlich nahe.<sup>32</sup> Seine fragend immer wieder neu ansetzende phänomenale Erkundung von Orten und Räumen, von zeitlichen Verlaufsformen und Augenblicken, von Namen und Verwandlungen schafft oft eine untergründig spürbare Strömung, die bei der Lektüre aus den je konkreten Situationen weit ins

27 Michler: Epos und Gattungsproblematik, 118 ff.; Carstensen: Romanisches Erzählen, 112.

28 Benjamin: Der Erzähler; GS Bd. II, 440.

29 So erklärt der Apotheker von Taxham: »Ich will meine Geschichte schriftlich haben. Im Reden, mündlich, kommt so gar nichts zurück zu mir. Geschrieben wäre das anders.« (IdNsH, 303) Vgl. auch Michler: Epos und Gattungsproblematik, 122.

30 Campbell: Der Heros in tausend Gestalten, 41 f.

31 Gottwald: Von Namen, Augenblicksgöttern und Wiederholungen, 144.

32 Gottwald: Von Namen, Augenblicksgöttern und Wiederholungen, 139 f.

Allgemeine hinaus zieht. In ernsthafter, illusionsbrechender Konsequenz durchwandern Handkes Figuren mehr als bloß hypothetisch-fiktionale Spielarten des Lebens, sie heißen ganz unbemäntelt »Loser«, »Sorger« oder »Hinderer« und verkörpern damit archetypische Grundformen der Existenz.<sup>33</sup>

Räume und Zeiten: mit oftmals großer Geste werden sie in Handkes Œuvre aus den Tiefen der mythischen Welt ins Zeitgenössische und an die Oberfläche einer digitalen Gegenwart gehoben, in der die ästhetischen Konturen des Zeit- wie des Raumsinnes unkenntlich zu werden drohen. Was von den abenteuerlichen Fahrten der Alten weiterhin produktiv bleibt, sind nicht zuletzt die Erfahrung der Fremdheit und des ethnographischen Staunens. Auch Altvertrautes muss von seinen Kennern oder Bewohnern gelegentlich neu entdeckt werden. »Eins der 11. Gebote: ›Du sollst einmal von einer Stelle oder einem Ort, selbst wenn du dort seit jeher warst, sagen können: ›Da bin ich noch nie gewesen! Das habe ich noch nie gesehen! Diesen Winkel erlebe ich zum ersten Mal!‹« (VB, 224) Wenn das Reisen die Fähigkeit schult, sich im Fremden zu orientieren und darin bekannte Muster wiederzuerkennen, so wird umgekehrt der Blick auf das Vertraute durch solche Momente der Entdeckerlust angereichert, in welchen eine scheinbar schon zur Genüge wahrgenommene Umgebungssituation plötzlich verwunderlich wie am ersten Tage erscheint und damit eine neue, ungeahnte Betrachtungsweise eröffnet. Bis in die jüngsten Aufzeichnungen hinein (*Vor der Baumschattenwand nachts*), denen das soeben gebrauchte Zitat entnommen ist, bringt Handke immer wieder diesen topo- und ethnographischen Grundimpuls seines Schreibens zum Ausdruck. Erst mit dem allmählichen Vorrücken der Koordinaten durch den Vorgang der eigenen Fortbewegung geht den Sinnen nach und nach – eine ganze Welt auf. Künstler und Dichter walten, so hatte es schon der englische Aufklärer Shaftesbury formuliert, in der erfreulichen Position eines »second makers«; weil sie mit ihren Artefakten die Schöpfung von eigener, zweiter Hand erkunden und nachbuchstabieren.

Bei dieser schöpferisch verfremdenden Abformung des Reliefs der Wirklichkeit sind im Falle Handkes vier grosso modo aufeinanderfolgende, zugleich aber ineinander verflochtene Darstellungstendenzen zu beobachten. Zunächst die Beschreibung ausschnittshafter gesellschaftlicher Wirklichkeit mithilfe eines Reduktionsverfahrens der ethnographischen Beobachtung von außen, die sich (etwa in den *Hornissen*, dem *Hausierer* und der *Publikumsbeschimpfung*) als poetische Gebrauchsverweigerung gegenüber konventionell etablierten Spielregeln und Formen geriert. Hieran knüpft zweitens an die verfeinerte Ausbildung subjektiven Wahrnehmungs- und Erinnerungsvermögens mithilfe der Erzählformen des Reisens (*Der kurze Brief zum langen Abschied*, *Langsame Heimkehr*, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, *Die Wiederholung* etc.); in diesen Suchbewegungen betreibt Handke »eine ›Gedächtniserforschung‹ [...], die auf das Andere zur Historie aus ist«.<sup>34</sup> Als deren wohl notwendige ästhetische Konsequenz ist drittens Handkes *Einspruch gegen eine funktionalisierte Logik der Moderne* zu betrachten; ein Einspruch, der seine Aufmerksamkeit gerade auf jene Bereiche des *terrain vague* richtet, die von den instrumentellen Abläufen ausgeblendet werden, und darin wieder mythische Gestalten, Poesiegeschöpfe und Fabelwesen

33 So ebenfalls Gottwald: Von Namen, Augenblicksgöttern und Wiederholungen, 142.

34 Wagner: Weiter im Blues, 152.

auftreten lässt (u. a. *Die Stunde der wahren Empfindung*, *Die Abwesenheit*, *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus*), deren Erscheinungen sich nur dem uneiligen, zur Muße fähigen Blick zeigen. Die in der Haltung des Fußgängers (*Nachmittag eines Schriftstellers*, *Der Bildverlust*, *Der Große Fall*) verkörperte lebensweltliche Bodenhaftung wiederum ist viertens durchsetzt mit tagträumerischen *Imaginationen eines vielstimmigen Lebensraums der globalen Ökumene* (*Niemandsbucht*, *Morawische Nacht*), die als gastliche Tischgemeinschaft vom Austausch kollektiven, mündlichen Erzählens zehrt.

Handkes Erzählen weist in diesen miteinander verflochtenen thematischen Strängen zugleich eine Vorliebe für einige wiederkehrende Schauplätze und Handlungsräume auf, auf deren Reservoir der Autor zu verschiedenen Phasen seines Schaffens in immer neuen Konstellationen zurückgreift. In Anlehnung an die großen Stoffkreise der mittelalterlichen Epik können dabei ein amerikanisches Repertoire (*matière d'Amérique*), ein spanisches Erzählgebiet (*matière d'Espagne*) und ein österreichisch-jugoslawischer Stoffkreis (*matière d'Autriche et de Yougoslavie*) als prominente Motivkomplexe unterschieden werden; hinzu kommen zahlreiche Werke, in welchen Stadt und Großraum Paris eine entscheidende Schaltstelle bilden (*matière de France*). Doch können sich die geographisch-kulturellen Grundzüge dieser vier Hauptmaterien auch wechselseitig durchdringen, wie dies etwa zwischen den spanischen und den jugoslawischen Erzählgebieten wiederholt der Fall ist.<sup>35</sup> In all diesen Stoffkreisen und Formenreservoirs spielt jeweils der erzählte Raum nicht so sehr die Rolle eines vorab elaborierten, landeskundlich identifizierbaren Motivbestandes. Vielmehr stehen die geographischen Situierungen für eine erst noch einzulösende Aufgabe; sie umreißen ein je neu zu erkundendes, mithilfe von Fortbewegung und Einbildungskraft sprachlich erschaffenes Stück Wirklichkeit.

Dieses Buch durchmisst den Erzählkosmos Peter Handkes als das Werk eines Schriftstellers, der sich mit konsequenter Beharrlichkeit über viele Jahrzehnte hin dem Lebens- und Schaffensmodus der erkundenden Fortbewegung verschrieben hat. Handkes Thema ist dabei nichts Geringeres als: die Erde und ihre Landschaften. Seine Aufmerksamkeit und Erkundungslust gilt jenen besonders markanten Landstrichen zumal, aus deren Formen für den aufmerksamen Betrachter ihre natürliche Bildung und kulturelle Besiedlungsgeschichte schon abzulesen ist. Aber was genau soll es bedeuten, die Texte Handkes als das Werk eines *Erd-Erzählers* nachzuzeichnen? An Handkes Prosa ist vielfach – und eigentlich schon von Beginn an – von der Literaturkritik festgehalten worden, seine Romane und Erzählungen entzögen sich gekonnt der Aufgabe, vor dem Lesepublikum den erwarteten Spannungsbogen einer ausgedachten Geschichte ablaufen zu lassen.<sup>36</sup> Was Literatur, einem traditionellen Verständnis zufolge, zu bieten haben soll, ist die störungsfreie Künstlichkeit erzählerischer Fiktion. Nicht, dass es Handke an Kunstsinn oder Erfindergabe zum Hervorbringen literarischer Eigenwelten gemangelt hätte; doch schon in den Publikumerfolgen der frühen siebziger Jahre wie *Der kurze Brief zum langen Abschied* und *Wunschloses Unglück* unterläuft seine Art des Schreibens die konventionelle

35 Vgl. Pichler: Inszenierung fremder Landschaften, 79.

36 Herwig: Meister der Dämmerung, 130 f.; Höller: Peter Handke, 63.

Arbeitsteilung zwischen autobiographischer und fiktionaler Selbstkundgabe, indem Handke jeweils die eigene lebensgeschichtliche Situation als literarisches Material verwendet.

Die *Langsame Heimkehr* von 1979, ein Schlüsseltext für Handkes werkbiographische Entwicklung, wendet das Verfahren der Selbstbeobachtung vornehmlich auf die Suche nach prägnanten, verbindlichen Formen zurück und eröffnet damit die Phase der Annäherung des Autors an bildhafte Beschreibungsverfahren und eine mit ihnen korrelierte »Poetik des Gehens«.<sup>37</sup> Einzelne, umgrenzte Landschaften werden dabei zunehmend selbst als gegenständliche Sujets erfasst und erkundet, so etwa in *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Seit Ende der achtziger Jahre, nach einigen vergleichsweise aktionsbeladenen Geschichten der Salzburger Jahre (*Der Chinese des Schmerzes*, *Die Wiederholung*), zeigen Handkes Werke einen zunehmenden Mangel an dramaturgisch aufbereiteter Handlung; ein solcher Vorbehalt wurde seitens der Literaturkritik vor allem im Hinblick auf die ausgedehnten Wanderungen und Landschaftsbeschreibungen der späten Großerzählungen von der *Niemandsbucht* und dem *Bildverlust* formuliert. Während allerdings im Frühwerk Handkes das Defizit an konventioneller Handlungs-dramaturgie durch die sprachexperimentelle, gewitzte Frechheit des Jungautors wettgemacht zu werden schien, bieten die Erzählwerke seit der *Langsamen Heimkehr* für eine solche modernistische Lektüre als Diskursexperimente kaum mehr Anhaltspunkte. Dafür sind in diesen späten Texten die weltzugewandten Interessen des Beobachtens und Erkundens zu ausgeprägt; hier werden ausgedehnte Rundreisen absolviert, lange Fußmärsche unternommen, Feldbeobachtungen in freier Natur oder mitten im menschlichen Gewimmel angestellt – stets mit dem Ziel, eigentlich als Autor gar nicht mehr dazwischenzufunken, sondern die Dinge geschehen zu lassen, so dass sich die Blätter des eigenen Schreibens nach und nach wie von selbst mit den Spuren vergehender Zeit füllen.

Handkes Schreiben hat ein einfaches Ziel, aber einen unbescheidenen Gegenstand. Hier wirkt ein Erzähler der Erde, ein mit fußgängerischer Langmut und penibler Beharrlichkeit vorgehender Chronist von Orten, Räumen und Landschaften. Einer, dem sich die Welt als Erfahrung in doppelter Weise erschließt, durch die eigene Fortbewegung im *Raum* und durch den sie nach- und umgestaltenden Zug des eigenen Schreibens in der *Zeit*. Das Zu-Fuß-Gehen und die Niederschrift in exponierter Lage bleiben für ihn die Urformen dieser im Wortsinne *topo-graphischen* Poiesis.<sup>38</sup> Obwohl in Handkes Reiseaufzeichnungen und Prosaerzählungen deutlich wird, dass ihr Verfasser vor der Benutzung von Flugzeugen, Autos, Eisenbahnen und vor allem Reisebussen keineswegs zurückscheut, ganz im Gegenteil, kommt in seinen prima vista verwunderlichen Bekundungen eines leidenschaftlichen Fußgängertums der rebellische Impuls gegen die postmodern verwaltete Lebenswelt zum Ausdruck, der sinnliche Protest gegen eine von normalisierten Funktionen je schon kanalisierte Ordnung des Realen. Indizien dafür: Mehrfach beharren Handkes Figuren darauf, den Weg zum oder vom Flughafen mit eigenen Beinen zurückzulegen; oder sie laufen sogar quer über die Autobahn, was bekanntlich verboten und mitunter lebensgefährlich ist.

37 Hummel: Die narrative Performanz des Gehens, 93.

38 Luckscheiter: Ortsschriften, 12.

Querfeldein biegen und auf Wanderschaft gehen: von diesem Impuls sind oft auch die Sätze und Satzverästelungen Handkes getrieben, und nicht immer vermag man das größere Ganze im Blick zu behalten, wenn man dem Sprachrhythmus und seinen filigranen Phrasierungen folgt. Wer Handke liest, muss *Zeit haben* (Handkes wörtlich-getreue Übersetzung des ein wenig in Misskredit geratenen Begriffes *Scho-lastik*), und er wird, das ist beim langsamen Lesen unausweichlich, auch *Zeit finden*, die Zeit als »Kostbarkeit« verstehen, die es sich aufzuwenden lohnt. Sich selbst und auch seine Leser unterzieht Handke einem strengen und anhaltenden Exerzitium der Entschleunigung. »Ein möglicher Leitspruch für meine Art Tun (Arbeiten): Sich gelassen vortasten; gib dir dabei immer wieder – das ist zu machen – den Ruch des Zeithabens.« (Gu, 200)

In spielerischer Verschwendung ans Detail und zugleich mit strengem Sprach-sinn hat Handke von Beginn seiner schriftstellerischen Arbeit an eine ganz eigene, unverwechselbare Text-Ästhetik geformt. Dass frühe Werke wie *Die Hornissen*, *Die Publikumsbeschimpfung*, *Der Hausierer* und *Kaspar* als sprachexperimentelle Texte aufgenommen wurden, war zwar nicht unrichtig, erweist sich indes aus heutiger Perspektive nicht mehr als hinreichend. Zu betonen ist dabei »die existentielle Textur des Experimentellen«, <sup>39</sup> der Untergrund »von Panik und Sprachstörung«. <sup>40</sup> Peter Handke, Jahrgang 1942, gehört zu derjenigen Autorengeneration, die in frühester Kindheit von Geräuschen und Bildern des Krieges wachgerüttelt wurde. Schattenhaft, unverständlich, viel zu nahe waren seine Zeichen, die Reflexe des umfassendsten, zerstörerischsten Krieges, den Europa je gekannt hat. »Soweit ich mich zurück-erinnern kann, bin ich wie geboren für Entsetzen und Erschrecken gewesen.« (KB, 11) Von summenden Bombengeschwadern, von der Angst um das schützende Dach über dem Kopf, vom spontanen Zusammenrücken einer Gemeinschaft von Flüchtlingen ist in Handkes Erzählwerk vielfach die Rede. »Es muß so eine Art Urschock gegeben haben«, vermutete der Autor bei einem Gespräch in den frühen siebziger Jahren. <sup>41</sup> Das Schreiben war für ihn jedoch stets mehr als bloße Seismographie dieser Erschütterungen, es wurde zum gelebten Gegenentwurf einer geglückten Formenwelt. Karl Wagner hält fest: »Gegenläufig zu den zeitverordnet katastrophischen Erzählmustern hat Handke eine Epik der Ereignislosigkeit als friedensstiftende Form zu entwickeln versucht.« <sup>42</sup> In der späteren Prosa, vor allem in den großen Wanderungsbüchern *Mein Jahr in der Niemandsbucht* und *Der Bildverlust* lässt sich das verspüren, weht eine Weite und Freiheit, die sich aus einem schon fast wieder klassisch zu nennenden Schönheitssinn <sup>43</sup> und einem elementaren Körpergefühl für die erzählend geschaffene Landschaft nährt.

Über die Jahre und Jahrzehnte hin haben sich in Handkes Motivwelt einige tief verankerte, erstaunlich konstante Leitbilder herausgeschält, Vehikel des Urvertrauens wie etwa der in vielen Erzählungen liebevoll beschriebene Reisebus, in dem eine

39 Renner: Peter Handke, 4.

40 Wagner: Weiter im Blues, 19.

41 Löffler/Stackl: Die Leiden des jungen Peter Handke, 50.

42 Wagner: Weiter im Blues, 163.

43 Die »Wende zum Klassischen« hat vor allem Hans Höller nachgezeichnet (Eine ungewöhnliche Klassik, 26).

geschlossene Gruppe von Menschen durch die meist einsame, abweisende Landschaft fährt. Oder die Figur des alleine losziehenden Wanderers, der mit nichts anderem ausgestattet als robustem Schuhwerk, einem alten Rucksack und zwei, drei Büchern seinen Weg unter die Füße nimmt, Sinnbild der unbedingten »Freiheit« des Menschen, »aufzubrechen, wohin er will« (Hölderlin). Oder die ruhige Kraft des Erzählens, das in versammelter Runde reihum geht und mit der Wieder- und Weitergabe uralter Formeln und Wendungen selbst die größten Krisen des Lebens in eine Atmosphäre heiterer Gelassenheit zu tauchen vermag. Was die positiv besetzten Motive des Reisebusses, der Wanderung und des Erzählens miteinander verbindet, ist die ihnen von Peter Handke immer wieder emphatisch zugeschriebene Fähigkeit, Raum zu schaffen. Das Gehen, die gleichmäßige Fahrt, der Gang des Erzählens bringen, um es altmodisch zu sagen, Weite ins Gemüt. Und zwar ist es das Angewiesensein dieser Tätigkeiten auf den Raum selbst, welches auf natürliche Weise das Sinnen und Denken erzieht; zur Ausdauer, zur Selbsterfüllung, zur Genügsamkeit. Es ist heutzutage nicht unheikel, einem Werk zu attestieren, dass es bei der Lektüre solche Gefühle der Wertschätzung evoziert. Und doch sind auch literaturwissenschaftliche Studien wie die vorliegende letztlich von der Verarbeitung subjektiver Leseerfahrungen getragen. Die folgenden Textstudien verstehen sich als Erkundungen einer literarischen Formenwelt, die ihrerseits von der permanenten Entdeckungsfreude des »ins Land Gehens« lebt und für die sich an der Vielgestalt des Erdbodens selbst immer wieder Anlässe einer eigentümlich grundlosen Daseinszugewandtheit auftun.

Der Erd-Erzähler

Peter Handkes Prosa der Orte, Räume und  
Landschaften

Honold, A.

2017, VII, 566 S., Hardcover

ISBN: 978-3-476-04536-2