



Renner, Rolf G.: *Peter Handke. Erzählwelten – Bilderordnungen*. Berlin: J.B. Metzler 2020. 542 S.

Peter Handke ist für Rolf G. Renner kein Unbekannter. Bereits 1985 legte der Freiburger Germanist einen – bedeutend schmäleren – Band vor, in dem er die bis dahin erschienenen Texte des Autors systematisierte und analysierte. Dieser Band ist denn auch der Ausgangspunkt des vorliegenden Buchs, das sich nichts Geringeres zum Ziel gesetzt hat, als das Gesamtwerk Peter Handkes ausführlich und umfassend zu interpretieren. Keine leichte Aufgabe, wenn man bedenkt, dass Handke mehr als hundert Bücher veröffentlicht hat und die Sekundärliteratur über ihn und sein Schaffen längst nicht mehr zu überblicken ist. Um diese doppelte Textmasse bändigen zu können, geht Renner chronologisch vor, macht aber auch thematische Abstecher in entscheidende Themen- und Gattungsbereiche des Handkeschen Schreibens.

In einer für sich allein schon sehr lesenswerten Einleitung erklärt Renner den doppelten Untertitel seines Buchs. Waren das Erzählen und die Verwendung von Bildern „in Handkes Werk von Anfang an thematisch“, erhielten sie ab den Achtzigerjahren einen zunehmend autoreflexiven Zug, durch den „das bloße Erzählen des Wirklichen in dem Maß zurücktritt, in dem sich eine eigene Wirklichkeit des Erzählens zu etablieren beginnt“. So entstanden „Erzählwelten oder Erzählwirklichkeiten, die sich als Elemente eines Metatextes erkennen lassen, der immer wieder vom Erzählen selbst handelt“ (1). Durch den Einsatz von stets wiederkehrenden „erzählerischen Versatzstücken“ und die Verknüpfung fiktionaler und autofiktionaler Elemente schaffe Handke transtextuelle und autoreferenzielle Bezugssysteme, die in einem stetigen Wandel das gesamte Werk durchziehen. Das Bildhafte ergebe sich aus der zentralen Bedeutung des Sehens als Weltwahrnehmung in Handkes Texten, aus einer „bildgesteuerten“ Erinnerung, aber auch aus der Auseinandersetzung mit Gemälden und Bauwerken. Dieses Ineinander von Text und Bild zeigt sich wohl am plastischsten in den Notizbüchern Handkes, in denen neben kurzen Aufzeichnungen vielfach Zeichnungen zu finden sind, die die Texte ergänzen und das Geschriebene darstellen, und oft auch gerade das, was nicht beschrieben werden kann.

In Handkes Schaffen, das für Renner ein Metatext ist, „dem alle Texte angehören und an dem sie in unterschiedlicher Weise mitwirken“ (4), macht er sechs Phasen aus, die in der Folge ausführlich analysiert werden. Die erste Phase ist die „Experiment und Entwurf“ genannte Periode bis Mitte der Siebzigerjahre, in der Handke mit seinen experimentellen, widerspenstigen, sich gegen die Politisierung der Zeit und die „Beschreibungsimpotenz“ der Gegenwartsliteratur wendenden Prosatexten und Stücken gleichsam über Nacht bekannt wurde, *Die Hornissen* (1966), *Publikumsbeschimpfung* (1966) und *Kaspar* (1967) seien hier repräsentativ

genannt. In der zweiten Phase, der „Wiederentdeckung der Subjektivität“, näherte sich der Autor der „Neuen Innerlichkeit“ an, was vor allem in Gedichten seinen Ausdruck fand. Ob man hier tatsächlich eine eigene Phase ausmachen will oder die wenigen, aber bedeutenden Texte (so etwa das programmatische Gedicht „Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt“) in Zusammenhang mit der Prosa der dritten Phase sieht, ist Interpretationssache. Denn beiden Phasen ist der Rückzug in eben diese Innenwelt gemein, in der nun Handke sich nicht nur explizit zur Subjektivität seines Schreibens bekennt, sondern auch autobiografisch grundiert zu erzählen beginnt. In dieser dritten Phase und ihrer „ersten Rückkehr [...] zum traditionellen Erzählen“ (8) entstand sein bis heute wohl bekanntester Text, *Wunschloses Unglück* (1972), über den Selbstmord seiner Mutter, der andere bedeutende Prosawerke dieser Zeit, wie *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972), in den Schatten stellte.

Tatsächlich folgte ein langer Abschied, nicht nur literarisch, sondern auch persönlich, da sich der Autor auf eine Weltreise machte, die in der vierten Phase in eines von Handkes Schlüsselwerken münden sollte, *Langsame Heimkehr* (1969), das erste Buch einer Tetralogie, die „die existentialontologische Prägung des Erzählens noch schärfer“ (5) konturierte. Handkes damalige Texte repräsentierten eine „der Verfügung des Subjekts entzogene Wirklichkeit“ und zeigten Sprache und Natur als dem Menschen übergeordnet, während sie andererseits zu beinahe traditionellen Erzählformen zurückführten, freilich auf einer höheren Ebene, da sie „ohne die vorangehende Infragestellung sprachlicher Repräsentation“ (5) nicht möglich seien. So nimmt es auch nicht Wunder, dass in dieser Phase einer der Texte entstand, in dem Handke am ausführlichsten über das Erzählen und das Verhältnis von Wort und Bild nachdachte: *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980), nicht nur für Renner das „Zentrum und Paradigma der autobiographisch geprägten poetologischen Reflexion“ (9).

In einer fünften Phase baute Handke diese Poetik aus, überschrieb aber zugleich auch die eigene Geschichte in einer Art „Doppelstrategie“, die eine „fast experimentelle Kombination von Reflexion und bildkräftiger Darstellung“ (5) war; so etwa, wenn er in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) oder im Stück *Immer noch Sturm* (2010) persönliche Erlebnisse oder seine Familiengeschichte fiktional ausweitete. In einer sechsten Phase sieht Renner schließlich einen Handke, der sich allem Anschein zum Trotz mit der „modernen Lebenswelt und den politischen Bedingungen der gegenwärtigen Gesellschaft“ (5) auseinandersetzte und utopische Gegenentwürfe zur sozialen Wirklichkeit erfand, wie in den großen Romanen mit ihren anspielungsreichen Untertiteln *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* (2002) oder *Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere* (2017).

Was Renner in seiner Einleitung in sehr dichter Form als Werküberblick zusammenfasst, wird in der Folge breit ausholend an den einzelnen Texten expliziert. Renner stellt Handkes Werke nach drei Kriterien zusammen: chronologisch, gattungsspezifisch und thematisch. Chronologisch ordnet er die Werke des Autors nach den genannten Schreibphasen, wobei er systematisch vorgeht, erst den jeweiligen Text in seiner Entstehung und im Werkzusammenhang präsentiert, um dann in einer Art von *Close reading* sehr ausführlich auf Inhalt, Form sowie philosophische und poetologische Aspekte einzugehen. Dies ermöglicht einen tiefgreifenden Einblick in die einzelnen Werke, der sowohl den einzelnen Texten gerecht wird als auch die Verbindungslinien zum

Werkganzen im Auge behält. Angesichts der umfangreichen Bibliographie überrascht der oft sparsame Umgang mit der Sekundärliteratur zu den besprochenen Texten und Themenkomplexen, was jedoch der Lesbarkeit der Ausführungen zugute kommt. Und wenn Renner, um hier nur ein Beispiel zu nennen, dem Roman *Der Bildverlust* mehr als 26 recht eng bedruckte Seiten widmet, so ist dies sicherlich die ausführlichste Studie über den erzählerisch wie inhaltlich sehr diffizilen Roman, in der die zahlreichen Anspielungen auf Handkes eigenes Werk, die Literaturgeschichte, die spanische Landschaft und Kultur, aber auch seine Überlegungen zu den Darstellungsmöglichkeiten von Text und Bild oder zum Zusammenhang zwischen Politik, Medien und Repräsentation aufgezeigt werden.

Drei Kapitel sind den Texten gewidmet, die sich unter gattungsspezifischen Kriterien subsummieren lassen. Die Journale – von *Das Gewicht der Welt* (1977) bis *Vor der Baumschattenwand nachts* (2016) – bilden einen festen Bestandteil des Handkeschen Schreibens, sind oft Notizen oder Fingerübungen für größere Texte, denen sie „strukturell und inhaltlich vergleichbar“ (221) scheinen. Auch in ihnen zeigt sich eine „fortschreitende Selbstreflexion“ (222), auch sie leben von der immer größer werdenden Durchdringung von Text und Bild, in diesem Fall von Handschrift und Zeichnung. Den „zwischen Drama und Epik“ changierenden Stücken nach 1989 ist ein weiteres Kapitel gewidmet, das ihre Entwicklung vom formalen Experiment bis zu den politischen grundierten Werken über den Jugoslawienkrieg nachzeichnen. Ein drittes Kapitel ist schließlich dem Kinogänger Handke und seinen Drehbüchern und Filmen gewidmet.

Zwei Kapitel behandeln wichtige Themenbereiche. Im ersten wird die bis heute polemische Auseinandersetzung um Handke und seine literarisch-reale Parteinahme für Serbien untersucht. Da die verschiedenen Diskurse über Handkes Engagement im „Balkankrieg“ meist berührungslos aneinander vorbeilaufen, holt Renner weit aus, stellt Handkes Beitrag in den Kontext der Nachkriegsliteratur und des Endes des Kalten Krieges, entwirft in Grundzügen eine „Diskursregel der Mediengesellschaft“ (331) und zeichnet die mediale Aufregung um Handkes Texte nach, um dann chronologisch die Texte zu untersuchen. Renner sieht die Problematik dieser Texte „nicht so sehr in ihrem politischen Urteil als in ihrer durchaus ambivalenten Sprache und Perspektive“ (342 f.), in Handkes Strategie, „immer wieder vermeintlich festgelegte Begriffe“ umzucodieren und „damit doppelt lesbar zu machen“ (348), und zeigt auf, dass es weniger um eine „einseitige politische Parteinahme oder eine Relativierung von Gewalt“ (347) gehe als um Medienkritik und eine biografisch fundierte Auseinandersetzung mit dem familiären Mythos von Slowenien.

Das letzte Kapitel zeichnet schließlich die Grundlinien der Handke-Rezeption in der Literaturkritik und Wissenschaft nach, keine leichte Aufgabe angesichts der mehr als fünfzigjährigen Präsenz Handkes im „Feld der Literatur“.

Die Gefahr einer Identifizierung mit dem Autor ist bei einer so langen Beschäftigung natürlich groß. Renner gelingt es aber, eine besonnen kritische Distanz zum Autor und zu dessen Werk zu halten. Dank ihr ist sein Buch ohne Zweifel die sachkundigste Zusammenschau des Schreibens von Peter Handke, die einen umfassenden Überblick über das Œvre wie auch profunde Einblicke in die einzelnen Texte bietet.

Georg Pichler
Universidad de Alcalá
georg.pichler@uah.es