

Peter Handke Tage und Werke



Begleitschreiben Suhrkamp

SV

Peter Handke
Tage und Werke

Begleitschreiben

Suhrkamp

Erste Auflage 2015

© dieser Ausgabe Suhrkamp Verlag Berlin 2015

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung durch
Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile. Kein Teil
des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie,
Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche
Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Ver-
wendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt
oder verbreitet werden.

Satz: Satz-Offizin Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn

Druck: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-42492-6

Inhalt

Statt eines Vorworts	11
Die Wörter als Wirklichkeit	12
Maler aus Raumangst und Raumtreue	17
Der Hervorrufener Claus Peymann	20
Nachbemerkung zu Dimitri T. Anelis und Adonis	23
Über Dragan Velikić	26
Zu einem Bewohner des Inneren Schlosses	28
Zu Wolfgang Schaffler, Verleger	31
Was ich nicht sagte Eine Entgegnung auf die Kritik am Heinrich-Heine-Preis	32
Versuch einer Antwort	35
Ein Brief	41
So fordernd die Person – so beschenkend die Gedichte. Angesichts der Statue für einen Dichter Zu Rolf Dieter Brinkmann	43
Angesichts der Nicht-Statue für einen Dichter und Übersetzer	44
Barack Obama, Präsident	45

Fragment zu Friederike Mayröcker	47
Mein reicher Freund	49
Zu Valentin Hauser und seinem Bergdorf	53
Zu Ernst Meister	56
Zu Tomas Tranströmer	58
Kleine Anmerkung zu Wolfgang Welt	60
Aufruhr und Liebe	
Zu Florjan Lipuš, »Boštjans Flug«	62
Erinnerung an Dimitri Analis	67
Von HB zu HB	70
Der Englische Gruß	
Noch einmal zu Alfred Kolleritsch	80
Henry David Thoreau's »Walden Pond«, neu erzählt von John Cheever	83
Das Gedicht als Durchreiche oder der Dichter als Durchreicher	
Zu Kito Lorenc	89
Griffen, Kärnten	99
Punkatasset, Grasland oder der Echobaum	101
Zwei Menschenkinder, zwei Hochherzige	116
Eine Ideal-Konkurrenz	132
Am Rand der Erschöpfung reden wir alle in Hauptsätzen	
Eine Dankesrede	153
»Ihr macht die Welt böser«	
Eine Wider-Rede	159

Frei nach Robert Walser	163
Drei Zitterer an der homerischen Quelle	165
Portrait des jungen Dichters als Bücherecken- schreiber in Radio Steiermark	
»Bücherecke« vom 21. 12. 1964	189
»Bücherecke« vom 18. 1. 1965	198
»Bücherecke« vom 29. 3. 1965	204
»Bücherecke« vom 26. 4. 1965	211
»Bücherecke« vom 31. 5. 1965	218
»Bücherecke« vom 5. 7. 1965	225
»Bücherecke« vom 26. 7. 1965	233
»Bücherecke« vom 11. 10. 1965	240
»Bücherecke« vom 29. 11. 1965	249
»Bücherecke« vom 17. 1. 1966	258
»Bücherecke« vom 21. 2. 1966	266
»Bücherecke« vom 4. 4. 1966	274
»Bücherecke« vom 12. 9. 1966	281
Quellenangaben	285

Tage und Werke

Statt eines Vorworts

Gestern, am Sonntagabend, dem 12. Oktober 2014, ist mir eine besondere Schönheit »begegnet«, nicht »angekommen«, wie NOFRETETE, sondern mir belegend als Schönheit zugleich mich bewegend: Da stieg ich auf gut Glück in den Vorortzug nach Versailles, und mit mir im ziemlich leeren Abteil, da und dort, saßen drei eher junge Männer. Und sie alle drei lasen. Und sie lasen ein jeder ein Buch, und es war das jeweils ein ernstes Buch – es war, Schönheit der Bücher wie der drei Leser, offenbar die alte, die *ernste*, die ewig neue Literatur. Und es wurde so im Waggon Raum, wie selten ein Raum. Und als ich gegen Mitternacht zurückkam mit einem anderen Zug, da saß, gelehnt an die Bahnhoftmauer hier, noch ein so leuchtend ernster Leser, wartend auf den letzten Bus in die Garnison oben auf dem Plateau von Villacoublay.

Und so grüße ich alle ernsten Leser.

Die Wörter als Wirklichkeit

Der österreichische Schriftsteller Konrad Bayer hat sich 1964, im Alter von 32 Jahren, das Leben genommen. Er gehörte eine Zeitlang zu jener Wiener Dichtergruppe, deren Mitglieder noch H.C. Artmann, Gerhard Rühm, Friedrich Achleitner und Oswald Wiener waren. Diese Gruppe hatte eine kurze dogmatische Periode, in der sie fast streng nach den Lehren der Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins vorging: die Sprache, die Wörter waren für sie das Ding an sich, sie wurden nicht mehr verwendet, um etwas Dahinterliegendes, eine sprachlose Wirklichkeit zu beschreiben, sondern sie genügten sich selber, indem sie nicht auf etwas außerhalb der Wörter Liegendes zeigten, sondern indem sie sich selber zeigten, die Wörter als Wirklichkeit, die Wörter als das Wirkliche an sich: nichts mehr war dahinter. In dieser Periode wurde vor allem zitiert: selbst der gar nicht dogmatische Artmann ging etwa in Gesellschaft seiner Freunde den Jargon von Sprachlehren durch und baute aus gefundenen Kuriositäten und sprachlichen Widersprüchen neue, konkrete Gedichte; harmlose Zeitungsnotizen wurden in allen Sprachspielarten durchgespielt, sinnlos gewordene Redensarten zeigten so ganz neuen Sinn oder Unsinn, einfach dadurch, daß mit dem Zitat auf sie gezeigt wurde. Später gingen die Dogmatiker entweder über zu einem

sprachlichen Manierismus wie Artmann oder verbohrt sich um so mehr in die Besessenheit von der Fälschkraft der Sprache wie der sicherlich bedeutendste der Gruppe, der heute 36jährige Oswald Wiener. Gerhard Rühm suchte sein Heil in Versuchen, aus der graphischen Anordnung von Wörtern zu neuen »Bildern« zu kommen, wobei er freilich eine konventionelle Grundhaltung nicht mehr verbergen konnte. Vor Oswald Wiener und dessen Romanversuch *die verbesserung von mitteleuropa* war es nur Konrad Bayer gewesen, der darangegangen war, vom bloßen Zitieren, Zeigen und Beschreiben der Sprache, das auf die Dauer, wenn die Technik einmal gefunden war, ja fast automatisch geschehen konnte, zu einem Aufbau und einer Neuordnung der jetzt hinlänglich durchschaute Sprache zu kommen. Er begann, wenn auch formal ironisiert, wieder Geschichten zu erzählen, freilich nicht Geschichten, bei denen sich ein Satz aus der inhaltsgemäßen Logik des vorhergehenden Satzes ergab, linear und eindeutig, sondern Geschichten, in denen die Sätze Sprünge machen, in denen kein Satz die inhaltliche Fortsetzung des vorangegangenen Satzes zu sein braucht und dennoch formal im Erzählrhythmus der Geschichte wie ein Fortsetzungssatz dasteht: es entstand ein Widerspruch zwischen ironisiertem Geschichtenrhythmus und aufgehobener Geschichte. Bayer verwendete auch bei diesen längeren Prosatexten, von der unbekümmerten Fiktionswut des traditionellen Geschichtenerzählers abgehend, Sätze aus bereits vorhandenen Geschichten (Heimatromanen, Wildwestromanen), die er in mehreren Schichten ineinander montierte. War mit dieser Montage noch nicht viel erreicht, so glückte es jedoch Konrad Bayer in

seinen späteren Arbeiten, die entpersönlichten Texte gleichsam wieder persönlich zu machen, als Arbeiten eben von Konrad Bayer, indem er die vorgegebenen Sätze dazu verwendete, sich selber darin spiegeln zu lassen und so mit den Sätzen anderer eine Geschichte über sich selber zu erzählen. Er hatte wohl erkannt, daß er keine neue Sprache zu erfinden brauchte, um sein Bewußtsein zu beschreiben, sondern daß schon eine fertige Sprache vorhanden war, aus der er sich gewissermaßen sein Bewußtsein aussuchen konnte. Das Bewußtsein bestand aus der Sprache: er brauchte die Sätze nur zu suchen, sie waren schon vorgeformt, eine Erfindung war nicht mehr vonnöten. In dieser letzten Zeit hat Konrad Bayer einige längere Arbeiten angefangen: ein Roman, *Der sechste Sinn*, konnte nicht mehr vollendet werden, der Torso erschien im Herbst 1966 bei Rowohlt. Ein anderes Prosastück hat Konrad Bayer noch anschließen können: es ist dies *Der Kopf des Vitus Bering*, »ein Porträt in Prosa«: in der Reihe der Walter-Drucke des Walter Verlages, Olten und Freiburg im Breisgau, ist das Buch im Herbst 1965 erschienen. *Der Kopf des Vitus Bering* ist das Montage-Porträt eines Menschen, in dessen Kopf die Zeiten gleichsam aus und ein gehen: er kann die Zukunft vorwegnehmen und sich die nie erlebte Vergangenheit vergegenwärtigen; desgleichen erlebt sein Bewußtsein Räume, die es nie erfahren hat oder erfahren wird. Die realistische Motivation dafür gibt Bayer in einem dem Text angehängten Index, innerhalb dessen er mit Hilfe von Zitaten die Krankheit des historischen Vitus Bering, die Epilepsie, analysiert und aufzeigt, wie der Epileptiker die Fähigkeit habe, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu schauen. Bayer stellt dann, mit

Hilfe anderer Zitate, die Beziehungen der Epilepsie zum Schamanismus fest, der sich von der Epilepsie nur darin unterscheidet, daß der Schamane den Zustand der Ekstase mit dem Willen erzeugen könne. Neben diese relativ ernsthaften wissenschaftlichen Zitate stellt Bayer dann Zitate etwa aus populären Gesundheitsbüchern, Fremdwörtererklärungsbüchern, Lexika für gebildete Stände, aus dem *Spiegel* und aus *Life*. Als eine Montage aus Reisebeschreibungen, Abenteuergeschichten, Ethnographien, Schiffsfahrtsregeln, wissenschaftlicher Analyse, logischem Gedankenspiel ist auch der eigentliche Text *Der Kopf des Vitus Bering* gebaut. Sprachformen, wie etwa Geschichtsschreibungsattitüde, philosophische Fragestellungen, Zeitungstitel werden auf ungewohnte Wirklichkeitsgebiete angewendet und so spielerisch verfremdet: einem scheinbar bedeutsamen Zwischentitel, groß gedruckt, zum Beispiel TRAUMA DES VITUS BERING, folgt der Text: »wenn ein kind acht stunden schläft, so kommt es in dieser zeit sehr viele stunden weg im himmelsraume voran«; oder dem Zwischentitel MONOLOG folgt nur: »ich bin vitus bering«, oder nach dem Zwischentitel HERALDIK steht: »auf gelbem grund ...« und nach NOTIZ heißt es ganz kurz: »da schloß bering die augen.« Wer darauf besteht, kann aus dem *Kopf des Vitus Bering* auch eine übliche Geschichte herauslesen, den Lebenslauf des historischen Vitus Bering. Aber es geht Bayer nicht um diese Geschichte, denn sie ist nur als Unterlage für die eigentliche Geschichte verwendet, die Geschichte der Verwirrung und Auflösung von Zeit und Ort, die Geschichte eines verwirrten Bewußtseins und die Geschichte der Sprache eines verwirrten Bewußtseins. Hier, bei Konrad Bayer,

scheint sich, endlich, eine neue Literatur anzubahnen: es werden Geschichten geschrieben, in denen nicht mehr der sogenannte längst entwertete, längst übermißbrauchte Sinn der Sätze nach und nach die Geschichte erzählt, sondern Sätze, die eine Geschichte erzählen, allein durch die formale Anordnung jedes einzelnen Satzes zu jedem andern, Geschichten, die ihren Inhalt und ihre Bedeutung nicht aus der Klischee-Bedeutung oder dem durch viele gleiche Geschichten vorbestimmten Inhalt von formlosen Aussagen gewinnen, sondern aus dem formalen Verhältnis der Sätze zueinander, Sätze also, bei denen die formale Anordnung zugleich die Bedeutung, meinetwegen den Inhalt, die Geschichte, erzeugt.

Maler aus Raumangst und Raumtreue

Gustav Januš, der Mann der Gedichte: ein Maler? (Den Lehrer kann man sich schon eher vorstellen – nicht durch die Gedichte, sondern durch die Welttheorien, die täglichen und nächtlichen, des Tischredners G.J.) So habe ich damals, als ich die ersten Bildwerke Gustavs zu Gesicht bekam, diese eher für Spielwerke gehalten, Dinge der linken Hand – was nichts gegen die linke Hand sagt. Das war vor langer Zeit an einem bitterkalten Jännertag im slowenischen Kranj, und zwar in dem Haus des France Prešern (das frostige Sterbezimmer mit dem arg kleinen Bett des slowenischen Nationaldichters gleich neben dem Ausstellungsraum). Januš hatte dort aus schwarzem Gummi ausgeschnittene Schablonen an die alten traurigen Wände gehängt, Formen oder Profile, die sich erweitert auch in seinen jetzigen Malereien finden, mehr Messer- als Scherenschnitte, klein, verloren dort im tiefwinterlichen Totenhaus, und doch mit der dem Gustav Januš eigenen Frechheit, oder eher Selbstbehauptung und Weltbehauptung. Ich habe mir nach diesem schwarzen kalten Hahnenkämmen im Totenhaus gleich auf dem Markt von Kranj sehr gelbe Nudeln gekauft, von den ländlichen Verkaufsfrauen sichtlich handgewalkt und -geschnitten: noch jetzt fühle ich den restlichen Mehlstaub am Boden des Nudelpackpapiers, aber eben verbunden

mit der vorigen Kälte im Prešern-Haus und der Zacken-Schwärze der Januš-Figuren wandwärts.

Und jetzt ein Sprung: Von Jahr zu Jahr wurde ich mehr Zeuge, wie die Schablonen aus Gummi sich hineingliederten in eine Farbenlandschaft – der Gemälde des Malers G. J. –, und doch auf dem Schwarzen beharrten. Aus den Messerschnitten wurden Teile eines großen Ganzen, ob Sterbe- oder Geburtszimmer. Und das für mich große Wahr-Zeichen, daß aus dem Bilderspieler Gustav Januš im Lauf der Jahrzehnte ein nicht gerade zünftiger, vielmehr ernster, dramatischer, trotzdem spielerischer Maler geworden ist: Seine Leinwände sind gefährlich geworden, nicht bloß in dem Sinn, daß sie vor dem Betrachter dauernd umspringen (wohin stößt die Form vor? oder zieht sie sich zurück vor dem Schwarzen? oder gewinnt sie?), sondern vor allem gefährlich so: In Gefahr spürt man, von Bild zu Bild, den Schaffer selber. Er hat erfahren, daß die Bilder, die noch so beiläufigen, die noch so als bloßes Spielwerk angesetzt haben, Regeln haben, ja Gesetze, ja alttestamentarische. Es ist in Januš' Malerei inzwischens, Bild um Bild – in einem jeden – Angst zu spüren, aber eben nur als Spur oder Moment, oder Zögern, oder Zurückschrecken. Der Raum, als Bildfläche gewollt oder gewünscht vom Maler, schlägt zurück, sowie der Maler ihm nicht treu folgt. Aber selbst die Raumtreue ist keine Lebensversicherung – siehe Gustav Januš' »Gemälde«, Bild für Bild. Der Zuschauer zittert, je länger er schaut, desto mehr mit, nach, vor – und dann erst verdient er sich, wie wohl auch der Maler-Autor selbst, den Übergang ins Spiel. Dieses Spiel aber ist endlich wirklich frei, nicht das eines einzelnen mehr, eines Mutwilligen, son-

dern das, halbwegs, allgemeine, »unsereinige«. Verlässliches Drama, vom Geburts- zum Sterbezimmer ... Und gerade fliegen die Kirschblüten durch meinen Garten im Donnerregen. Und wenn Sie weitere Fragen haben, fragen Sie am besten den Maler selbst; er lebt.