



Peter Handkes *Das zweite Schwert*

Nacherzählung einer „Maigeschichte“ – Teil 2

von Hans Höller

Der erste Teil meines Beitrags zu Handkes Erzählung im vorangegangenen Heft (*Der literarische Zaunkönig*, 2/2020) endete mit dem Hinweis auf das Trauma der Mutter, das direkt oder indirekt mit dem Hitler-Krieg zu tun hat. Der Erzähler berichtet von stummen Traum-Bildern der unvergänglichen Kränkung – vor allem durch den Tod ihrer beiden slowenischen Brüder im Krieg, in den sie gezwungen worden waren. Diese Träume, und wie sie erzählt werden, sind die Voraussetzung für ein weiterreichendes Verständnis des Rache-Motivs, das auch die ‚latenten‘ Voraussetzungen des Schreibens nach 1945 umfasst. Die Träume ‚überfallen‘ den Ich-Erzähler in seinem Grübeln über Recht und Gerechtigkeit, über dem er auf dem Platz in dem abgelegenen Winkel der Klosterruine von Port-Royal-aux-Champs einschläft, dort, wo er den Mauerstein mit dem eingeritzten Datum der Befreiung gefunden hat: HEUTE ACHTEN MAI 1945 – LÄUTEN DIE GLOCKEN DEN SIEG. Er nennt diesen Platz seinen „Jetztplatz!“, ein Chronotopos für die erlebte Raumzeit der Befreiung.

Wenn ich im ersten Teil meines Beitrags eher die Form einer Nacherzählung wählte, möchte ich mich nun einzelnen Details von Handkes Erzählkunst zuwenden – und dem größeren Zusammenhang, der alles miteinander verbindet. Und vor allem wird es um das ‚Wie‘ der Sprache gehen, an dem alles liegt.

Wirklicher als wirklich

Die beiden Träume in Port-Royal zeigen eine Wirklichkeit jenseits des lichten Datums der Befreiung. Der erste Traum wiederholt eine Szene aus der Jugend des Erzählers, als er die Mutter fragte, ob oder wie sie „gegen das Verbrecherreich Widerstand geleistet habe.“ Es war das ein jäher „Anwurf“, weniger aus Mutwillen denn aus „Unfassbarkeit“ und einer „bis jetzt andauernden Wut.“ Sie habe darauf nicht geantwortet, „rang nur stumm die Hände“. Wortlos weinte sie, „schluchzte vor ihrem Mächtetern-Richter. Und ihr Schluchzen wird nie aufgehört haben“. In der Wiedergabe betont der Erzähler den extremen Wirklichkeitscharakter des Traums – „unvergleichlich wirklich“, wie er seither „keinen mehr geträumt habe“. Dieser so wirkliche Traum von seiner Aggression gegen die Mutter und von seinem Mächtetern-

Richtertum korrumpiert sein schwer greifbares Racheprojekt gegen eine Journalistin, die seine Mutter als Nazi-Mitläuferin verleumdet hatte. Und doch steckt in diesem wahnhaften Racheverlangen ein Wahrheitskern, den er mit seinen juristischen Grübeleien umkreist. Es ist die in der Gesellschaft versäumte und vergessene Auseinandersetzung mit den Tätern des NS-Verbrecherstaats, die sein einsames, vereinzelt Rachevorhaben, von ihm auch selber immer wieder aufgeschoben und vergessen, zum verschroben persönlichen Wahn verkommen lässt. Es wirkt auch wie abgespalten von der Person dieses Erzähler-Ichs, das doch sonst zu einer außergewöhnlichen sozialen Aufmerksamkeit fähig ist und zu einem selbständigen künstlerischen und philosophischen Denken, das die Wirklichkeit nicht nur passiv aufnimmt, sondern mit allen fünf Sinnen anzugreifen und zu verwandeln versteht.

Unter dem Titel *Ein Jahr aus der Nacht gesprochen* (2010) hat der Autor Peter Handke seine Traumnotate aus einem Jahr als Buch erscheinen lassen. Nicht wenige seiner Bücher sind „aus der Nacht in den Tag“ geschrieben. Der zweite der beiden Träume in Port Royal aber kommt „aus der Nacht des 20. Jahrhunderts“. Unter allen erzählten Träumen ist dieser Traum vom Gesicht der tödlich gekränkten Mutter der fürchterlichste. Er wird so beschrieben, als hätte nichts mehr daneben Bestand, das Muttergesicht war „planetgroß“, „im, nein, nach dem Tod, alterslos“. Eine „furchtbar Fremde“ starrte ihn da an, „aus einem weit offenen Auge, das andere wie verschwunden in einer Geschwulst, und das war meine Mutter“. Nach der Beschreibung vom „Muttertraumgesicht“ ist die Rede von ihr als „Erzählerin“, die sie einmal war, von ihrer Fähigkeit, mit einem Detail aufzuwarten, „bei dem der Zuhörer etwas zu lachen hatte“. Damit sei es „aus für immer“, sagt ihm der Traum. Das Gesicht war für den Erzähler-Sohn „das einer Rächerin. Es schrie, auch wenn traumlang kein Wort kam, nichts als das Auge, welches mich anflammte, nach Rache.“

Jean Améry, der sich nach 1945 als Schriftsteller vor allem wünschte, erzählen zu können, hat das letzte Vorwort zur Ausgabe von *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten* (1977) mit Sätzen beendet, die man als Kommentar zum Traum vom Gesicht der Mutter lesen kann: Das eine ihrer Augen



Peter Handke im Gespräch

war von einer Geschwulst bedeckt, das andere schrie nach Rache. „Ich rebelliere“, heißt es bei Améry: „gegen meine Vergangenheit, gegen die Geschichte, gegen eine Gegenwart, die das Unbegreifliche geschichtlich einfrieren lässt und es damit auf empörende Weise verfälscht. Nichts ist vernarbt, und was vielleicht 1964 schon im Begriff stand zu heilen, das bricht als infizierte Wunde wieder auf.“

Geträumte Voraussetzungen des Erzählens nach 1945

Die Träume in Port Royal beleuchten zentrale Motive in Handkes Werk, auch seine Autorschaft, wenn die Mutter als „Erzählerin“ eine „Art zwischen Verschämtheit und Urheberstolz“ zeigte. Damit, gibt der Traum zu verstehen, sei es mit der nicht wieder gut zu machenden Traumatisierung aus gewesen, auch mit der „Erzählerin“ als „Säerin“: „Das Gesicht da war das einer Rächerin“, und Rache zu nehmen war an niemand anderem als „ihrem Sohn“. Der Racheakt war schon „das Erscheinen dieses Gesichts, jählings vorgestoßen aus dem schwärzesten Schwarz, tränenlos und auf ewig ausgeweint“. Das dem Sohn aufgezwungene Erbe des Traumas verweist mit dem Celan'schen Sprachbild des „schwärzesten Schwarz“ auf den Raum des Schreibens nach 1945.

„Es ist eine Stunde, die macht [...] dein schwarzes Aug zum schwärzesten Auge.“

(Paul Celan: *Auf Reisen (Mohn und Gedächtnis)*)

„Schwärzer im Schwarz, bin ich nackter.“

(Paul Celan: *Lob der Ferne (Mohn und Gedächtnis)*)

Am Ende des ersten Buchs von Peter Handke, *Die Hornissen* (1966), findet man für das Weitergehen und Weiterschreiben verwandte Bilder. Sie wehren sich gegen die bloße Beschreibung – „Die Nacht spottet der Beschreibung“ – und sie warnen vor der Gefahr, sich auf ein brüchiges Terrain zu begeben. Am Schluss des ersten Romans ist es „ein vereistes Schneefeld“. „Der über das Schneefeld geht, wird achten, unbeschwert mit leichten Füßen zu gehen“, um nicht einzubrechen. Wenn er „die Ordnung der Bewegungen gefunden“ hat, darf er, angerufen, „nicht halten“. Der letzte Satz des Romans lautet: „Unter der Eisschicht ist der Schnee aus dichtem Staub.“

In Handkes großer Erzählung *Die Wiederholung* (1986) glaubt der jugendliche Held – einer, der einmal schreiben wird – auf seiner Bildungsreise durch das jugoslawische Slowenien „unter dem Portal“ eines Gasthauses seinen vermissten Bruder zu sehen, zu dessen Suche er – am Beginn der Sechzigerjahre – aufgebrochen ist. Auch hier ist es das

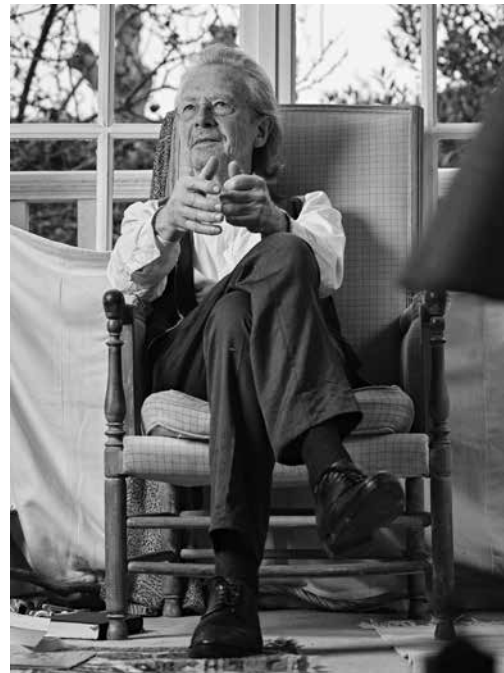


Foto: Sebastian Reich – Photography & Media

Sprachbild vom „schwärzesten Schwarz“, das an Paul Celan als seinen imaginierten Dichterbruder denken lässt: „Die Augen des Burschen waren von dem schwärzesten Schwarz [...]. Unbeweglich standen wir einander die Ewigkeit lang gegenüber, in der Entfernung, unerreichbar, unansprechbar, vereint in Trauer, Gelassenheit, Leichtsinn und Verlorenheit.“

„Sie waren schwärzer als schwarz in der Nacht, und er führte sie [...]“

(Ingeborg Bachmann: *Malina*. Roman (*Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran*), Werke III, S. 64)

Wenn ich an die literatur- und geschichtsblinden journalistischen Verrisse und Unterstellungen zu Handkes Leben und Schreiben denke, erscheint es mir umso mehr angebracht, an solche in Sprachbildern angedeutete, sein Werk durchziehende Genealogien zu erinnern, in denen sich indirekt und diskret der Ort seines Schreibens im Horizont der Katastrophen des letzten Jahrhunderts abzeichnet. Es gab nur wenige Journalistinnen oder Journalisten, die bei dem Vorwurf, der Autor habe den Völkermord von Srebrenica verharmlost, protestierten. Man hätte doch die von ihm verwendete stumme Bildersprache beim Besuch dieses Landschaftsraums im *Sommerlichen Nachtrag zu einer Winterlichen Reise* (1996) nachlesen können. Es waren die in seinem Werk erarbeiteten Bilder zur Darstellung sprachlosen Entsetzens, die er lange davor für das familiäre Trauma beim Tod der beiden „Brüder“ im Hitler-Krieg verwendete, stumme Bilder der Abwesenheit jeglichen Lebens. Es ging dem Schriftsteller auch dort schon um das ‚Wie‘ der literarischen Formulierung, um die Details, in denen das Ausgesparte nur umso bedrückender gegenwärtig gehalten wird, aber es ging ihm auch um das Weiterleben und den notwendigen Frieden.

>>>



Dem „Universum des Schmerzes“ eine andere Melodie vorspielen

In den Gesprächen mit Peter Hamm „in Chaville und anderswo“ (*Es leben die Illusionen*, 2006) hat Handke vom „Universum des Schmerzes“ gesprochen, das auch die meisten Menschen spüren würden. Von diesem Schmerz handeln seine Bücher:

Dieser Schmerz spielt dauernd mit. Deswegen zittert ja meine Positivität. Deswegen gibt es vielleicht doch diesem und jenem, der das liest, Vertrauen, weil die Trauer und der Jammer und vielleicht sogar das heutige Elend immer ... nicht immer, aber untergründig immer mitspielen [...]. Mitrumoren.

Für sein Erzählen verwendet er dann ein ähnliches Bild wie das vom Sich-leicht-Machen am Schluss der *Hornissen*. „Auf die Oberfläche dieses ... Jammertals ... muss man seine Planken legen, und dann drüberbalancieren, mit der Prosa.“

Die konkreten, gegenständlichen Bilder enthalten „zugleich“ etwas Universales. In der Verbindung des einen und anderen liegt jener Anspruch des Schreibens, den Handke in einem der Gespräche mit Peter Hamm als die für ihn entscheidende Frage formuliert hat. „Wie kann man universell und zugleich konkret schreiben? Und zugleich bildhaft schreiben. Also, handgreiflich schreiben, so dass jeder Satz universal wird und zugleich ein Detail und eine Nuance zeigt.“ (*Es leben die Illusionen. Gespräche in Chaville und anderswo*, 2006). Dieses Zugleich von „universell“ und „konkret“ und „bildhaft“ und „handgreiflich“ sehe ich als das literarische Ereignis in der bisher letzten Erzählung. Stärker noch als in anderen Büchern, humorvoller auch, grotesker, aber so mitfühlend und wuterfüllt wie sonst, ergibt es eine seltene Polyphonie, an der auf besondere Weise auch das Nicht-Sprachliche beteiligt ist, das Stammeln und die Lippenbewegungen, die hier zu einem „stummen Lippenchor“ anschwellen, in welchem der Erzähler das niedergehaltene kreatürliche und soziale Elend vergegenwärtigt: „Sie verhöhnten damit ihre Oberen und Befehlsgeber, von denen sie gerade oder schon seit jeher erniedrigt und beleidigt worden waren.“ Aber „nie bildete und entrang sich – und sei es stumm, wahrnehmbar allein für den jeweiligen armen Ritter – diesen konvulsisch sich verwerfenden, sich selbst überlassenen Lippen auch nur ein hilfreiches Wort, oder Wörtchen; ein Lebenswörtchen“.

Die „Lippen“ sind in der Erzählung, wie man in der Musik sagt, ‚thematisch‘ gesetzt für den vom Wort abgedrängten, ihm nicht zugänglichen Ausdruck. Bis sie sich im humorvollen Bild des Richters, der in Port Royal auf der Bank neben dem Erzähler Platz genommen hat, auf die freieste und schönste Weise im künstlerischen Spiel artikulieren können. Für mich ist dieser Richter, noch dazu in einer Erzählung, in der Recht, Gericht und Rache „thematisch“ werden, eine der am meisten berührenden, vielseitigsten Gestalten, verschroben und weise, am rechten Platz in einem Buch, in dem es keine Bösewichte gibt. Wenn ihn zum Beispiel der Erzähler beim Abschiednehmen mit dem Ton aus einem hohlen Löwenzahnstängel überraschen will, aber nur ein „Schnarren hervorbrachte“, nahm der Richter, der übrigens an seinem Hosenbein noch die Fahrradspange klemmen hatte,

gleich mehrere solcher Stängel, von verschiedener Dicke, bündelte sie, nahm sie zwischen seine Richterlippen, und siehe, nein, höre, erscholl es wie von einer vielstimmigen Fanfare, untermischt mit dem Klang eines Dudelsacks, nein, nicht dieses Wort, einer cornemuse, und dem Grundton eines Stierhorns: ein paar Momente einer Musik, wie ich und, so beschloss ich wiederum, überhaupt die Welt sie noch niemals zu Ohren bekommen hat.

„Überhaupt“ tendiert gerade in diesem Buch die Erzählsprache zur Musik, einer Musik, die in den alltäglichen Ereignissen oder in den vielen semantischen Anspielungen mitläuft und sich einmischt. In der Trambahn-Episode verwandelt sich das öffentliche Verkehrsmittel sogar in ein Musikinstrument – vielleicht auch eine Reminiszenz auf die Beatles. Das „tiefgestimmte Surren“ bildet den „Grundton auf der Fahrt durch den Tunnel, im Tageslicht draußen wird es „ein Sirren“, das bei Weitem leiser ist als jenes, aber „ebenso harmonisch, eine musikalische und dazu gastfreundliche Leier“.

Die Idee einer gastfreundlichen Welt bestimmt schon die soziale Aufmerksamkeit bei der Beschreibung der Kleinstadt am Beginn des Buchs. Es sind die scheinbar unspektakulären Formen der gegenseitigen Wahrnehmung, die dort, besonders in der Zeit der Ferien und des Feierabends, ein Gefühl von Heimat oder „heimisch“ aufkommen lassen, das der Erzähler nicht von sich abweist. Dieses Gefühl hat nichts mit Besitz, Nation oder unversehrter Natur zu tun, es umfasst die Arbeitsimmigranten in der „Bar der drei Bahnhöfe“ genauso wie die Bewohner des Asyls der Obdachlosen im ehemals respektablen „Hôtel des Voyageurs“.

„Ich habe endlich ein Ideal: die Vorstadt!“

*(Das Gewicht der Welt. Ein Journal.
November 1975 – März 1977, S. 188)*



Die Fahrt mit der Tram, das Glück eines öffentlichen Verkehrswesens

Die Vorkommnisse bei dem kurzen Aufenthalt des „Rächers“ in der Klosterruine von Port-Royal-aux-Champs bilden das große Ereignis in Handkes Buch, genauer, das *eine* große Ereignis. Das andere ist die Fahrt mit der Trambahn als moderne „Realutopie“ (Ernst Bloch) des gemeinsamen Unterwegsseins: eine soziale Fahrgemeinschaft in einem Raum der Aufmerksamkeit füreinander.

Schon im ersten Roman, *Die Hornissen* (1966), hat der junge Gregor Benedikt im Traum vom Tod des Bruders einen bunten Autobus als das rettende Fahrzeug des Erzählens durch die Nacht fahren sehen. Einmal hat der Autor im Gespräch mit Peter Hamm – *Es leben die Illusionen* – in einer heiteren Wendung den Postautobus, den Inbegriff der Rettung aus der dörflichen Enge der Sechzigerjahre, der Handke-Forschung als würdigen Gegenstand empfohlen: „Ja, das ist wieder Sache der Germanisten, zu erklären, warum gerade das Busfahren für diesen Menschen da so bedeutend geworden ist.“

„Es hatte einst eine Epoche gegeben, da auch hier die Bewohner sogar aus den Verkehrsgläuschen eine Sprache herausgehört hatten, die für sie alle redete: ‚Schau, was wir zusammen machen können‘ – so waren jedenfalls noch vor Jahrzehnten die an der Küste entlangratternden Züge verstanden worden.“

(*Langsame Heimkehr*. Erzählung, 1979, S. 123)

Wenn im 19. Jahrhundert der Eisenbahnroman aufkam, so gibt es mit Handkes Buch, das den Ritterroman-Titel *Das zweite Schwert* trägt, das kleine Epos des öffentlichen Raums und der öffentlichen Verkehrsmittel, geschrieben von einem literarischen Feldforscher, den seit jeher die wenig attraktiven Gegenden um Eisenbahn- und Busbahnhöfe angezogen haben und in dessen Büchern die Beschreibungen von Eisenbahn- und Autobusfahrten häufig vorkommende utopische Narrative bilden, Formen auch einer erzählerischen Sozialforschung. In *Versuch über den geglückten Tag* (1991), so erinnert sich der Erzähler in *Das zweite Schwert*, habe er als „Junger“ seinen „Forscherblick“ „in gleichwelche Straßenbahnschienen gerichtet“ und dort auf die „Sandkörner“ geschaut, die ihn „über einen Meerstrand hinaus in eine unbestimmte Freiheit und Zukunft“ sehen ließen. Einen „solchen Sand“, meinte er „jetzt neu in der Tramschiene unterm Waggon knirschen zu hören“. Mit dieser Abschweifung bewege ich mich dankbar auf den Spuren



Tram-Bahnhof von Viroflay (Ligne Châtillon-Vélizy-Viroflay)

der Handke-Forscherinnen und Handke-Forscher, die den öffentlichen Raum nicht nur der Bahnhöfe und Verkehrsmittel schon vor Handkes Ermahnung zur „Sache der Germanisten“ gemacht haben.

„Unübertroffen ist Handke seit je als sensibler Beschreiber der Atmosphäre an den Knoten- und Endpunkten der Mobilität. Keiner versteht wie er Bahnhöfe, Autobus-Endstationen und Landstraßen in den entlegensten Regionen zu soch dichten literarischen Gemälden zu fügen.“

(Evelyne Polt-Heinzl: *Peter Handke. In Gegenwelten unterwegs*, 2011, S. 141).

Und so fährt mitten durch diese *Maigeschichte* eine Tram, die, genauso wie der Trambahnhof von Viroflay, als heutiges architektonisches Wunder beschrieben wird, beide dazu angetan, den Menschenfeind zu besänftigen, der sich in die Gesellschaft der Tramfahrer aufgenommen fühlt. Davor schon hatte ihn die für dieses Verkehrsprojekt umgestaltete, früher unwirtliche Auenlandschaft angesprochen: „Wie die Landschaft verändert worden war: auch schön; anders schön.“ Und als sich dann drei Rehe „zwischen Savannenrispen und -gesträuch“ zeigten, vergisst er wieder einmal „Plan“ und „Amt“ und „Pflicht“, die ihn zum „Vollzug“ der Rache aufbrechen ließen: „Und mir war, vergessen für den Moment sonst alles, als sei ich hier wieder unterwegs zu einem Abendessen, zu einem neuen, neuartigen, und nicht nur ich – wir alle in der Tram.“ So wirken auch die Tiere an der Bekehrung des Menschenfeinds mit. Nicht nur die Rehe, es sind daran auch und vor allem die Vögel beteiligt, wenn >>>

Dichter & Dichtung



sie beständig als Ratgeber mitreden; es sind die Bäume und Sträucher, die mitrauschen; es ist der Wind, der wie der Geist überall weht. Und beim Verlassen von Port-Royal-in-den-Feldern hatte der Held der Geschichte sogar „das Bedürfnis, dem Licht hinter den Bäumen etwas zu versprechen, ich wusste nur nicht, was.“

Hans Höller war bis 2012 Professor am Fachbereich Germanistik der Universität Salzburg. Er ist, gemeinsam mit Irene Fußl, Gesamtherausgeber der *Salzburger Bachmann Edition*. Von ihm liegen zwei Bücher über Handke vor: die Rowohlt-Monografie aus dem Jahr 2007 und der Band *Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945. Das Werk Peter Handkes* (Suhrkamp Verlag 2013).