



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA



CHARLES
UNIVERSITY

ELEMENTE DER ROMANISCHEN
TRADITION IM WERK PETER HANDKES

TRAUM, MYSTIK UND EROS

A. Y. 2022/2023

Candidate: Alessandro Pulimanti

Advisor: Prof. Dr. Gabriele Guerra

Co-Advisor: Prof. Dr. Manfred Weinberg

Inhalt

Abstract	5
Einführung	7
Forschungslage: Theoretische Annäherungen an Handkes autobiographisches Werk 11	
1. Einleitung: ein „androgynen Pilzkopf“ in Princeton	13
1.1. Methodologische Betrachtungen. ‚Traum‘, ‚Mystik‘ und ‚Eros‘	15
1.2. Parzival, Wittgenstein, das ‚Frage‘-Motiv.....	16
1.2.1. Die Topik des ‚Heiligen Alexius‘: die ‚Leiter‘ und die ‚Rückkehr‘	19
1.2.2. Mystik, Musik, Kindheitstrauma.....	20
Textanalyse.....	23
2. Ein ‚sagenhaftes‘ Frankreich: zwischen ‚Eros‘ und ‚Traum‘	26
2.1. Parzival, Wolfram und die Topik der ‚Vaterlosigkeit‘	27
2.1.1. Zwischen ‚Traum‘ und ‚Vaterlosigkeit‘: <i>Don Juan (erzählt von ihm selbst)</i>	27
2.1.2. ‚Traum‘ und ‚Vaterlosigkeit‘ in <i>Die Obstdiebin</i>	30
2.2. Die Topik der ‚Blutstropfen im Schnee‘	35
2.2.1. „Allein dann mit den Blutstropfen“: <i>Die Obstdiebin</i>	39
2.3. Das Thema ‚Fragen‘	40
2.3.1. Eine Neuordnung des ‚Frage‘-Motivs: <i>Die Obstdiebin</i>	44
2.3.2. Das ‚Nicht-Fragen‘ und die geistliche Einsamkeit: <i>Das zweite Schwert</i>	48
2.4. ‚Traum‘, ‚Erinnerung‘ und ‚Legende‘: <i>Das zweite Schwert</i> und <i>Die Obstdiebin</i>	51
2.4.1. Zwischen ‚Traum‘ und ‚Erinnerung‘: <i>Das zweite Schwert</i>	52
2.4.1.1. „mit einem zweiten Besucher von Port-Royal-des-Champs“. Ein traumhafter ‚Trauma-Ort‘	56
2.4.2. ‚Traum‘, ‚Stille‘ und ‚Epiphanie‘: <i>Die Obstdiebin</i>	63
2.4.2.1. „unter der Stiege“. Die Legende von ‚Alexius‘: <i>Die Obstdiebin</i> und die <i>Legenda aurea</i>	69
3. Von Frankreich nach Spanien: zwischen ‚Eros‘ und ‚Mystik‘	79
3.1. Zwischen ‚Eros‘, ‚Natur‘ und ‚Melodie‘: <i>Don Juan</i>	79
3.1.1. ‚Musik‘ und ‚Eros‘: <i>Don Juan</i> und der <i>Versuch über die Jukebox</i>	86
3.2. Die ‚Melodie‘ und der Einfluss der spanischen Mystik. ‚Eros‘, ‚Zeit‘, ‚Innenwelt‘: <i>Die Obstdiebin</i>	92
3.2.1. „Unendlich süße Not. Halleluja!“: ‚Eros‘ und ‚Melodie‘	93
3.2.2. „Normalzeit. Realzeit. Real?“: ‚Zeit‘ und ‚Melodie‘	99
3.2.3. „el interior de la morada“: ‚Melodie‘, ‚Heimlichkeit‘ und ‚Innenwelt‘	102
Abschließende Überlegungen zur Dissertation	109
4. Zwischen ‚himmlischer‘ und ‚geschlechtlicher‘ Liebe: weitere Anmerkungen.....	111
Schlussbemerkungen.....	116
Anhang	119
<i>Summary</i>	121
Verwendete Literatur.....	125

<i>Primärliteratur</i>	125
<i>Sekundärliteratur</i>	128
<i>Internetquellen</i>	134
<i>Liste der Abkürzungen</i>	136
<i>Special Thanks</i>	138

Abstract

The aim of this doctoral thesis is to reflect on the influence that the Romance tradition has had on the work of Peter Handke.

One play and three novels were selected as the corpus of the thesis, all of which were analysed from a textual perspective and all of which displayed the influence of the mystical-medieval tradition in a particularly original way.

The research will be divided into three macro-sections: the first macro-section will focus on the influence of the Grail-Parzival universe on Handke's work, while the second will analyse the revival of the Latin hagiographic dimension. Finally, the third macro-topic will address the re-interpretation, through a modern lens, of the Spanish mystical tradition.

In view of future studies regarding the influence of the Romance cultural dimension on Handke's work, this dissertation intends to demonstrate how the chivalric-medieval tradition and the mystical tradition itself become, for the Austrian author, a tool used to re-interpret the present and his own biographical past in light of themes and elements apparently distant from the current times, yet still profoundly connected to them.

Einführung

Das Ziel dieser Arbeit besteht darin, den Einfluss der romanischen Tradition im Werk Peter Handkes (1942-) anhand der Analyse vierer seiner Texte zu erforschen: *Immer noch Sturm*, *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, *Die Obstdiebin* und *Das zweite Schwert*. Ein Theaterstück und drei Romane, die eine innovative Reflexion über Handkes Mystik und Handkes Mittelalter ermöglichen.

Diese spezifische Analyse ist in drei thematische Makrobereiche aufgeteilt: Der Einfluss der mittelalterlichen Tradition in Handkes Werk zeichnet den ersten Bereich aus, Handkes Auslegung der lateinischen, hagiographischen Tradition den zweiten. Der dritte Makrobereich knüpft schließlich an die Neuauslegung der spanischen mystischen Tradition an.

In Bezug auf die mittelalterliche Welt werden die Hinweise auf die Parzival-Tradition vertieft, insbesondere auf die Hauptfigur des sagenhaften Artushelden.

Dieser wird als vater- und mutterloser ‚Wanderer‘ dargestellt, der ständig auf der Suche nach einem Platz in der Welt ist – in der Welt des Rittertums, am Artushof –. Parzival teilt mit Handke offensichtlich gemeinsame biographische Züge: Der Schmerz des Verlustes der eigenen Mutter, die Symbolfigur eines abwesenden Vaters, die gemeinsame slowenische Herkunft machen den Ritter daher zu einer faszinierenden Figur im Kontext von Handkes ständiger Suche nach einer Definition in der Welt, wie auch nach einer slowenischen und nicht ausschließlich deutschsprachigen kulturellen Identität. Gleichzeitig wird ‚Parzival‘ zu einer Metapher für die Suche nach einer verlorenen Mutter, die in der Erzählung und damit in der literarischen Fiktion schließlich wiedergefunden und wiederentdeckt wird.

Im Hinblick auf die Topik des ‚Parzivals‘ werden daher in dieser Arbeit drei grundlegende Themen analysiert: das Thema ‚Vaterlosigkeit‘, der Topos der ‚Blutstropfen im Schnee‘ und schließlich die Topik der ‚Frage‘. Das ist ein Leitmotiv, das wiederum in Handkes Werk zu finden ist, aber auch ein Topos, der Handke selbst mit der Figur des walisischen Ritters verknüpft.

Was Handkes Auseinandersetzung mit der hagiographischen Tradition in lateinischer Sprache betrifft, so werden die expliziten Hinweise auf die Figur des Heiligen Alexius in Betracht gezogen. Das Element der ‚Treppe‘ erscheint in Handkes Erzählliteratur konsequenterweise als ein Thema, das mit der Figur des römischen Heiligen verbunden ist, wie es schon von Jacobus de Voragine erläutert wird.

Im Hinblick auf den dritten Makrobereich dieser Dissertation, d.h. jene Dimension, die mit der spanischen Mystik-Tradition verbunden ist, wird zuerst das Thema der ‚Musik‘ analysiert. Dieses Thema ist mit einer Mystik verbunden, die aus sensorischen Verbindungen, impliziten erotischen Bezügen und pseudosakralen Implikationen besteht.

Handkes Topos der ‚Laienspiritualität‘ erreicht jedoch seinen Höhepunkt in den letzten Abschnitten der Dissertation, wenn die Themen ‚Eros‘, ‚Zeit‘ und ‚Innenwelt‘ berücksichtigt werden. Es handelt sich nämlich um Topoi, die in Handkes Werk an die mystisch-theologischen Überlegungen von Teresa von Ávila (1515-1582) und Johannes vom Kreuz (1542-1591) anknüpfen.

Obwohl diese Themen ebenfalls in weiteren Handkes Stücken und Romanen auftauchen, werden nur die erwähnten Texte ausgewählt, denn ganz besonders in diesen Werken wird Frankreich in einer derartig innovativen, traumhaften Tonart dargestellt, die oft mit der Dimension des ‚Mystischen‘ verbunden ist.

In einem ‚traumhaften‘ Frankreich tauchen ebenfalls explizite Bezüge zur spanischen Tradition auf.

Es handelt sich dabei um Bezüge, die zum literarischen Bereich gehören, wie im Fall der Figur des Don Juan, aber auch zur mystischen Tradition, was sich im Fall des Hotelzimmers in *Die Obstdiebin* zeigt. Dieses Zimmer stellt einen offensichtlichen Verweis auf die von Teresa von Ávila behandelte ‚Morada‘ dar, in der sich die Einweihung des Mädchens durch die Impulse des Eros und des Unbewussten wie auch durch die Reflexion über äußere und innere Zeit vollzieht.

Die Legende des Heiligen Alexius, die ebenfalls in *Die Lehre der Sainte-Victoire* und in weiteren Prosatexten Handkes auftaucht, erhält besonders in *Die Obstdiebin* eine noch originellere Bedeutung, da die Figur des Alexius insofern in Erinnerung gerufen wird, als die Protagonistin selbst als ‚Alexia‘ bezeichnet wird: ein Doppelgänger und Alter Ego des römischen Heiligen. Das Element der ‚Treppe‘ taucht hier in einer abendlichen Szene auf, in der Alexia über die Gründe für die Suche nach ihrer Mutter nachdenkt, während sie sich im Hotelzimmer in Cergy-Pontoise im Spiegel betrachtet. In ihre Gedanken fließen auch die an ihren kleinen Bruder ein, ein Kind mit einem besonderen Namen: ‚Wolfram‘, was einem weiteren und ersichtlichen Verweis auf den ‚Parzival‘-Stoff entspricht.

Die Dissertation gliedert sich in vier Kapitel.

Im ersten Kapitel, das sich mit der Methodologie wie auch mit der Forschungslage auseinandersetzt, werden theoretische Überlegungen zur Biografie Handkes und zu Aspekten Handkes Werks vorgestellt, während sich das zweite und das dritte Kapitel mit der Textanalyse befassen. Das vierte Kapitel setzt sich mit einigen abschließenden Überlegungen zur Arbeit auseinander und konzentriert sich insbesondere auf die verschiedenen Bedeutungen des Topos ‚Eros‘ in Handkes Werk.

Im zweiten Kapitel wird die Beziehung zwischen ‚Eros‘ und ‚Traum‘ in Handkes Frankreich erforscht.

Um die kulturellen und literarischen Implikationen dieses Frankreichs zu analysieren, werden in den ausgewählten Texten die direkten Hinweise auf die Parzival-Tradition in Betracht gezogen. Das

Thema ‚Vaterlosigkeit‘, so wie es in *Don Juan* und *Die Obstdiebin* erscheint, ist Ausgangspunkt der Betrachtungen. An die Überlegungen zu diesem Thema schließt sich eine kurze Analyse der Topik der ‚Blutstropfen im Schnee‘ an, die sich besonders in *Die Obstdiebin* mit originellen Nuancen zeigt. In diesem Roman wie auch in *Das zweite Schwert* taucht ebenfalls das Thema ‚Fragen‘ auf, das in beiden Texten in einem zeitgenössischen Frankreich zugegen ist. Nach einer kurzen Erörterung der Nuancen, die die Themen ‚Traum‘, ‚Erinnerung‘ und ‚Legende‘ in *Das zweite Schwert* annehmen, werden die Topoi ‚Traum‘ und ‚Legende‘ besprochen, mit besonderem Augenmerk auf den Roman *Die Obstdiebin*, welcher ausdrücklich Bezug auf die bereits erwähnte Legende des Heiligen Alexius nimmt.

Im dritten Kapitel werden die Bedeutungen der spanischen mystisch-literarischen Tradition in Handkes Werk analysiert.

Nach einer kurzen Analyse des Unterschieds zwischen ‚Eros‘, ‚Natur‘ und ‚Melodie‘ – Themen, die besonders in *Don Juan* auftauchen –, wird der metaphorische Zusammenhang betrachtet, welcher in *Don Juan* und in *Versuch über die Jukebox* besteht, einem der drei ‚spanischen‘ Handkes Essays. Auch im dritten Kapitel wird der Einfluss der spanischen Mystik in *Die Obstdiebin* analysiert: In diesem Roman erscheinen nämlich explizite Bezüge zur mystischen Philosophie von Teresa von Ávila und Johannes vom Kreuz, welche sich vor allem auf die erwähnten Topoi ‚Eros‘, ‚Zeit‘ und ‚Innenwelt‘ beziehen.

Das Thema ‚Eros‘ wird auch im vierten Kapitel dieser Dissertation behandelt, in dem spezifisch der Unterschied zwischen ‚himmlischer‘ und ‚geschlechtlicher‘ Liebe analysiert wird. Das sind Facetten, die sowohl in *Die Obstdiebin* als auch in *Das zweite Schwert* präsent sind und die die zwei Ausprägungen des Eros im Werk Handkes symbolisieren.

Abschließend wird in dieser Arbeit festgestellt werden, wie der Einfluss der ritterlich-mittelalterlichen Tradition, wie auch die mystische Dimension an das für Handkes Werk typische Motiv der ‚Dekonstruktion‘ und ‚Neuauslegung‘ der literarischen Topoi anknüpft.

Durch die Verwendung von Elementen und Themen, die mit den erwähnten literarischen Traditionen verbunden sind, zielt Peter Handke somit auf eine Auslegung zeitgenössischer, aber auch autobiographischer Elemente ab. Dadurch entsteht eine ständige und bedeutsame Aktualisierung von Figuren und Themen, die mit aus dem Mythos, der Legende wie auch aus der mystischen Tradition stammenden Vorstellungswelten verbunden sind.

Forschungslage: Theoretische Annäherungen an Handkes autobiographisches Werk

1. Einleitung: ein „androgynen Pilzkopf“ in Princeton

Princeton, New Jersey, 1966. Die *Gruppe 47* versammelt sich an der dortigen Universität, um einige Monate vor der Auflösung der Gruppe über noch unveröffentlichte Texte zu diskutieren, die von anderen Mitgliedern der Gruppe geschrieben wurden.

Unter den Mitgliedern befindet sich ein prominenter 24-Jähriger, der als „androgynen Pilzkopf“ (Kitzmüller 2001: 22) beschrieben wird und nicht nur in der Gruppe, sondern auch in der Presse die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat.

So ergreift der 24-Jährige namens Peter Handke das Wort und äußert sich nach der Lesung von Passagen aus seinem Roman *Der Hausierer* (1967) besonders scharf zu den zuvor präsentierten Passagen aus anderen Büchern, aber auch insgesamt zu den von den anderen Mitgliedern der Gruppe favorisierten Themen und Inhalten. Während der sich an die Lesung von Texten von Walter Höllerer und Hermann P. Piwitt anschließenden Diskussion bezeichnet Handke alle anderen Texte als „läppisch und idiotisch“ (Kitzmüller: 21). Die Werke von Höllerer und Piwitt, so Handke, legten den Schwerpunkt auf Themen, über die es sich nicht zu schreiben lohne, anstatt sich auf einen Stoff, der es wert ist zu konzentrieren, und zwar auf der Ebene des Alltäglichen. Laut Handke war es für die meisten Autoren der Gruppe typisch, eine Art Literatur vorzustellen, die von einem endlosen, langweiligen ‚Beschreiben‘ ohne jegliche Reflexion geprägt war.

Handkes Provokation blieb nicht ohne Erfolg, wie Kitzmüller bestätigt: Die Äußerungen des jungen Handke hatten sicherlich die Sensibilität der damals etablierten deutschsprachigen Autoren gereizt, aber auch zum Nachdenken angeregt, in einer Zeit, die von einer immer stärkeren kulturellen Krise geprägt war und die ein Jahr später zur Auflösung der Gruppe 47 geführt hätte. Die Kritik Handkes verkörperte ein weit verbreitetes Unbehagen: Obwohl in den 1950er und 1960er Jahren Überlegungen zur ‚Sprache‘ und zur ‚Form‘, von Autoren wie Helmut Heißenbüttel, Franz Mon und Jürgen Becker aufgestellt wurden, führten diese jedoch nicht zur Überwindung eines einfachen ‚mimetischen‘ Realismus, der weit von Handkes Anschauung des literarischen Realismus entfernt war. Handkes Kritik liegt darin, dass diese Autoren zwar eine Reflexion über das Reale förderten, ohne sich dabei aber mit den theoretischen Grundlagen der ‚Sprache‘ auseinanderzusetzen. Der junge Handke kritisierte also einen Mangel an tatsächlicher Reflexion über die Themen der ‚Wahrnehmung‘ wie auch der ‚Formulierung‘ der Wirklichkeit, der zu einer einfachen Idealisierung führte und nicht zu einer tatsächlichen Neuauslegung des Realen durch das Schreiben.

Sein Einwand basierte demzufolge auf der Notwendigkeit, über die Bedeutungen und die Kraft der Wörter nachzudenken, denn die Wörter ermöglichen doch, eine einfache ‚geistige‘

Konstruktion als eine ‚Realität‘ zu betrachten. Hier liegt, seiner Meinung nach, ihre Stärke (vgl. Kitzmüller 2001: 21-23).

Handkes Anschauung der ‚Wirklichkeitsdarstellung‘, die von Kitzmüller hervorgehoben wird, bedient sich jedoch häufig Figuren und Elementen, die sich auf bestimmte literarische Traditionen beziehen und tief mit der mittelalterlichen, romanischen und mystischen Literaturtradition verbunden sind. In vielen Texten Handkes werden dazu Topoi und Bilder wie der Heilige Gral, der Ritter Parzival oder Elemente aus der spanischen mystischen Tradition aufgegriffen.

Das Ziel dieser Dissertation besteht nämlich darin, die Bedeutung von mittelalterlich-mystischen Topoi in einigen Texten Handkes hervorzuheben. Diese Texte, vier Romane und ein Theaterstück, die zwischen 2004 und 2020 erschienen sind, bilden den Korpus dieser Arbeit.

In Bezug auf die vier analysierten Texte – *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* (2004), *Immer noch Sturm* (2010), *Die Obstdiebin* (2017) und *Das zweite Schwert* (2020) – werden drei Schlüsselbegriffe ausgewählt, die eine Zusammenfassung und eine Rekonstruktion der verschiedenen Bedeutungen von Handkes Auslegung mittelalterlicher Topoi umreißen. Diese Schlüsselbegriffe organisieren sogar die Struktur dieser Dissertation: ‚Traum‘, ‚Eros‘ und ‚Mystik‘.

Das zweite Kapitel befasst sich mit dem Thema ‚Traum‘, das in dem Roman *Don Juan* in einen Kontext eingebunden ist, der geographisch in einem Frankreich mit starken traumähnlichen Zügen angesiedelt ist.

Im Roman *Die Obstdiebin* tauchen weitere Themen auf, die in der Parzival-Tradition präsent sind und die in moderne Kontexte transferiert werden. Nennenswert sind darunter der Topos ‚der Blutstropfen auf dem Schnee‘ wie auch das Thema der ungestellten ‚Frage‘, die beide an die Romane von Chrétien de Troyes (um 1140-um 1190) und Wolfram von Eschenbach (um 1170-um 1220) erinnern. In Handkes Frankreich, in *Die Obstdiebin*, findet neben den Themen ‚Erinnerung‘, ‚Stille‘ und ‚Melodie‘ auch der Topos des ‚Traums‘ seinen Platz. In einem traumhaften Kontext erscheint ebenfalls das Thema ‚Legende‘, das explizit aus der lateinischen Hagiographie stammt und so auf das heutige Frankreich übertragen wird.

Im dritten Kapitel dieser Dissertation wird außerdem auch das Thema ‚Mystik‘ vertieft, das als dritter Schlüsselbegriff zu betrachten ist.

Von ‚Mystik‘ in Handkes Werk zu sprechen, könnte jedoch in die Irre führen, zumal es sich dabei um eine pseudosakrale und poetisch-verklärte Auslegung von Elementen und Gegenständen des Alltags handelt. Aus diesem Grund wird im nächsten Abschnitt auf einige der in Höller (2013) vorgebrachten Beobachtungen eingegangen, auf denen die dieser Dissertation zugrunde liegende Methodik beruht. Nach einer Darstellung der Art und Weise, in der die mittelalterliche Tradition und

die Dimension der Mystik besonders im zweiten und dritten Dissertationskapitel untersucht werden, wird die Forschungslage vorgestellt.

1.1. Methodologische Betrachtungen. ‚Traum‘, ‚Mystik‘ und ‚Eros‘

Um die Bedeutungen der mittelalterlichen Dimension in Handkes Werk zu analysieren, setzt sich diese Dissertation mit Höllers (2013) Überlegungen auseinander.

Die sprachliche Darstellung von mythischen und traumhaften Elementen, die an die ‚Kindheit‘ Handkes bzw. an die Bildung dieses literarischen Lebensortos anknüpfen, wird besonders von Höller hervorgehoben. Man denke z.B. daran, dass in *Immer noch Sturm* das Bild der ‚Friedenstaffel‘ durch das Bild des ‚Jakobsleiters‘ ersetzt und dargestellt wird. Genau in diesem Zusammenspiel liegt eine der Besonderheiten von Handkes Erzählliteratur: Durch den an ‚Onkel Gregor‘ gerichteten Satz „Hühnerleiter wird Jakobsleiter“ (Handke 2019: 140) wird der kleinste und literarisch am wenigsten erhabene Gegenstand, die Hühnerleiter, zum Sinnbild der Spannung zum Unerreichbaren und Höchsten.

Handkes Sprache schafft also neue Interpretationsmöglichkeiten: Ein Topos, der zur Semantik der Landwirtschaft gehört, wird mit einem Thema in Verbindung gebracht, das zutiefst mit der Heiligen Schrift verbunden ist. Auch das Bild der ‚Leiter‘, das an Handkes Auslegung des Themas ‚Legende‘ anknüpft, wird zu einer Metapher für die Möglichkeit, aus dem ‚Realen‘ auszubrechen und dazu in die Dimension des ‚Fantastischen‘ zu gelangen (siehe Höller 2013: 138-141).

Im Theaterstück *Immer noch Sturm* spielt auch der ‚Traum‘, ebenso wie in den drei Romanen, die zum Korpus dieser Dissertation gehören, eine besonders wichtige Rolle.

In einem tief traumhaften Kontext entdeckt der Protagonist die Gesichter seiner verlorenen Vorfahren wieder, eine Erscheinung, die in der Erinnerung die Rückkehr des Autors zu seinen Wurzeln und zu seiner ‚verlorenen‘ slowenisch-kärntnerischen Kindheit symbolisiert. In dem letzten Akt des Stücks beobachtet der Protagonist die Gesichter geliebter Vorfahren, die hier als amerikanische Ureinwohner dargestellt werden, um durch ihre bloße Anwesenheit die symbolische Kraft der Erinnerung und des Zugehörigkeitsgefühls zu seinen kärntnerisch-slowenischen Wurzeln hervorzuheben. Die Vorfahren treten mit der Absicht auf, ihre Verbundenheit mit dem slowenischen Kärnten zu bekräftigen, und zwar trotz der jahrhundertelangen Unterdrückung durch die Nationalsozialisten und der anglo-österreichischen Unterdrückung in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg.

Auch das Thema ‚Mystik‘ gilt als wichtiger Schlüsselbegriff, anhand dessen der Einfluss der romanischen Tradition in Handkes Werk analysiert wird.

Es handelt sich um ein Thema, das ebenfalls von Höller behandelt wird. Vor allem am Beispiel des Romans *Don Juan* bemerkt Hans Höller einen bedeutsamen Zusammenhang zwischen der Topik des ‚Schneefalls‘ aus Holundersamenflocken und Pappelblüten und einer ‚ethnographischen‘ Dimension, die durch Ahnenwesen symbolisiert wird, die mit deutschen Legenden sowie der deutschen Mythologie des 16. und 17. Jahrhunderts verbunden sind.

Schließlich stellt auch das Thema ‚Eros‘ ein bedeutsames Element in Bezug auf den Einfluss der Mystik in Handkes Werk dar: ‚Eros‘ muss nämlich als Bindeglied zwischen den beiden erwähnten Begriffen, ‚Traum‘ und ‚Mystik‘, betrachtet werden.

Die Themen ‚Eros‘, ‚Mystik‘ und ‚Legende‘ sind aber selbstverständlich nicht die einzigen, die in besonderem Maße den Einfluss der romanischen Tradition in Handkes Werk darstellen. In *Die Obstdiebin* sind ebenfalls die Elemente ‚Zeit‘ und ‚Innenwelt‘ mit den Schriften und mystischen Überlegungen von Teresa von Ávila und Johannes vom Kreuz verbunden. ‚Eros‘, ‚Zeit‘ und ‚Innenwelt‘ sind wiederum mit der musikalischen Dimension und insbesondere mit der Sphäre der ‚Melodie‘ verbunden, die sowohl als Metapher für innere Empfindungen als auch als innere Umarbeitung von Klängen aus der äußeren Welt zu verstehen ist.

1.2. Parzival, Wittgenstein, das ‚Frage‘-Motiv

Diese Arbeit beginnt daher mit den Beobachtungen von Hans Kitzmüller, der 2001 in Bezug auf Handkes Auslegung des Parzival-Stoffes den Grund für die Wahl der Figur eines bestimmten, sehr jungen Parzival als Protagonisten des Stücks *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum Sonoren Land* (1989) analysiert.

Kitzmüller konzentriert sich insbesondere auf die Zusammenhänge zwischen der Figur des ‚Kind-Parzivals‘ und dem Thema der ‚Frage‘ und hebt in diesem Zusammenhang den Einfluss der Sprachphilosophie Wittgensteins auf das Stück hervor. Hans Kitzmüller konzentriert sich zwar besonders auf die Verbindung zwischen Handkes Parzival und der Sprachphilosophie Wittgensteins und lässt allerdings den ebenfalls wichtigen Zusammenhang zwischen dieser Aktualisierung des Parzival und der mittelalterlichen Tradition außer Acht.

Thorsten Carstensen (2013) hebt stattdessen im Hinblick auf den Einfluss der Parzival-Tradition in Handkes Werk ein sprachliches Element hervor: die Verwendung der Konjunktion ‚und‘. Dieses Element wird von Handke vor allem in den Fragmenten *Am Felsfenster morgens* (1998) und im autobiographischen Text *Gestern unterwegs* (2005) eingesetzt, in denen diese Konjunktion eine doppelte Funktion übernimmt: nämlich die eines Bindeglieds zwischen der Beschreibung von Formen und der Darstellung von Farben und ebenfalls die eines verbindenden Elements der

erzählerischen Elemente, auch der weniger bedeutsamen. Die Konjunktion ‚und‘ verwirklicht also nach Carstensen die Verbindung von Vertrautem und Unvertrautem und betont auch den Zusammenhang zwischen gegensätzlichen Elementen, Sätzen und Ideen, indem sie diese in eine ‚kosmische‘ Harmonie einschreibt (vgl. Carstensen 2013: 174-175).

In einem weiteren Prosatext, *Phantasien der Wiederholung* (1983), greift Handke diese Tradition, diesmal mit der Absicht, den Kontext genau zu beschreiben, auf.

Es handelt sich um einen Kontext, der zwischen dem Realen und dem Traumhaften liegt und folglich als „Landschaft der Weltenträume“ (Carstensen 2013: 221) beschrieben wird. In einer solchen ‚Traumlandschaft‘, so Carstensen, findet genau das statt, was im Zusammenhang mit den Romanen *Don Juan* und *Die Obstdiebin* ausführlich diskutiert werden wird. Diese ‚Landschaft‘ orientiert sich zwar an den Eigenheiten realer Gebiete und geographischer Zonen, ist aber als rein traumhafte Erweiterung dessen konzipiert, was in den Dienst der Erzählung gestellt wird, was in Handkes Darstellung des Karstes, der spanischen Meseta oder von Spanien allgemein der Fall ist (vgl. Carstensen 2013: 221). Carstensen selbst erinnert daran, wie die Protagonistin des Handkes Romans *Der Bildverlust* (2002) aus ihrer Reise lernt: eine Reise, die, wie im Fall des Artushelden, sowohl eine physische Reise und Pilgerfahrt als auch eine Metapher für eine innere Reise und einen Weg zur Vollkommenheit und Selbsterkenntnis darstellt (siehe Carstensen 2013: 313). Das ist ein Aspekt, der die Protagonisten der vier in dieser Dissertation analysierten Texte eint.

Katharina Pektor stellt 2013 Überlegungen zur Verbindung zwischen Parzival-Themen und ihrer Aktualisierung im Kontext von Handkes erzählerischem und theatralischem Werk an.

In ihrem Exkurs über die explizite oder implizite Präsenz der Figur des Parzival in Handkes Werk erwähnt Pektor die Passage, in der „der Ritter der Ritter“ (Handke 2019: 156) in *Immer noch Sturm* auftaucht.

Die expliziten Verweise auf die Figur des Artusritters in Handkes Werk führen auf ein klares autobiografisches Wiederbelebungs Motiv zurück.

In den Kapiteln 2 und 3 dieser Dissertation wird daher eine Überlegung von Pektor ganz besonders in Betracht gezogen. „Parzival bedeutet für Handke“, so Pektor, „also durchaus mehr als die unterlassene Frageleistung“.

Sie fährt fort:

Er [Peter Handke; AP.] findet in Wolframs Darstellung des Königssohns relevante Erfahrungen vorgeformt, die auch die Helden seiner Werke betreffen. Dazu zählen etwa: die Vaterlosigkeit, die besondere Beziehung zur Mutter, der Muttertod, die große Bedeutung der Vorfahren mütterlicherseits, die slowenische Herkunft des Großvaters (auch bei Wolfram stammt Parzivals Großvater aus Slowenien), eine Kindheit fern der Gesellschaft, eine falsche (oder fehlende) Erziehung und Bildung, Heimatlosigkeit und ein langes Herumirren

in der Fremde, also das Reisen, sowie die Fähigkeit zur Treue und zu Anteil nehmendem Mitleid. (Pektor 2013: 2-3)

Wenn das Bild des ‚vaterlosen‘ Ritters die Trauer über das Fehlen einer Mutterfigur verkörpert – Handkes Mutter starb 1972 durch Selbstmord –, so gibt es offensichtlich eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Handke und dem sagenhaften Ritter.

In Wolframs Roman lässt sich erkennen, dass die literarische Figur von Parzivals Großvater aus den Ländern an der Drau stammt, einem Nebenfluss der Donau, der nicht zufällig auch in Slowenien und Kärnten selbst fließt (Pektor 2013: 2-3).

Hafner schreibt dazu:

War der Niemand, dem die Bucht nahe der Großstadt ihren Namen verdankte, ein seßhaft gewordener Odysseus gewesen, so macht sich nun noch einmal ein rastloser Parzival auf, indem er sich erzählen läßt. Handke scheint zu wissen, daß nach Wolfram die Vorfahren des tumben Toren, wie die seinen, an der Drau ansässig waren [...]. (Hafner 2008: 333)

Alexander Honold handelt 2017 wiederum vom Thema ‚Fragen‘ in Handkes Werk.

Er geht dabei besonders auf Handkes ‚spanische‘ Versuche ein, indem er seine Analysen auf Handkes berühmtestes Parzival-Stück, *Das Spiel vom Fragen*, aufbaut:

Peter Handkes Versuche sind, jeder auf seine Weise, ein Spiel vom Fragen (so der Titel von Handkes dramaturgischer Parzival-Adaption ebenfalls aus dem Jahr 1989), untereinander verbunden durch wiederholte Selbstbefragungen oder auch durch Stafetten aus Frage und Antwort wie die folgende. ‚Aber gehört zu dem richtigen Müdesein, ebenso wie zu dem richtigen Fragen das Aufstehen, nicht das Sitzen? [...] Ja, sitzen wir. Aber nicht hier, in der Menschenleere, im Rauschen des Eukalyptus, allein, sondern am Rand der Boulevards und der Avenidas, im Zuschauen, vielleicht mit einer Jukebox in Reichweite. / In ganz Spanien gibt es doch keine Jukebox. / Hier in Linares gibt es eine, eine sehr seltsame. / Erzähl. / Nein. Ein andermal, in einem Versuch über die Jukebox. Vielleicht.‘ (VM [*Versuch über die Müdigkeit*; A.P.], 77) (Honold 2017: 295)

Das Thema ‚Fragen‘ wird von Honold in Bezug auf den *Versuch über die Jukebox* behandelt, einem Handkes Essay, der im dritten Kapitel dieser Dissertation erörtert wird.

Auch in Bezug auf diesen Text wird der Zusammenhang zwischen der Figur des Parzival und dem Thema der ‚ungestellten Frage‘ deutlich.

Honold schreibt:

So wird im Versuch über die Jukebox – als Beispiel für die erstgenannte Verflechtung – jener ‚Moment‘ erwähnt, ‚in dem Parzival vor der erlösenden Frage stand‘ (VJ [*Versuch über die Jukebox*; A.P.], 170), und damit ein Rückbezug auf die Wechselrede des vorangegangenen Versuchs [des *Versuches über die Müdigkeit*; A.P.] geschaffen. (Honold 2017: 299)

Honolds Beobachtungen berücksichtigen aber nicht, wie der Zusammenhang zwischen dem Werk Handkes und der Figur des sagenhaften Ritters auch in Bezug auf weitere wichtige Themen interpretiert werden kann, die die Parzival-Tradition betreffen.

Aus diesem Grund werden hier Honolds Überlegungen vertieft, insbesondere im zweiten Kapitel dieser Dissertation.

1.2.1. Die Topik des ‚Heiligen Alexius‘: die ‚Leiter‘ und die ‚Rückkehr‘

Ein weiteres Element muss in Bezug auf den Einfluss der romanischen Tradition im Werk Handkes analysiert und diskutiert werden.

Zieht man die Verbindung zwischen Handkes Werk und der lateinischen, mittelalterlichen religiösen Tradition in Betracht, wird deutlich, wie Handke von der Biografie des Heiligen Alexius von Rom, einem der in Jacobus de Voragine's *Legenda aurea* erwähnten Heiligen, geradezu fasziniert ist.

„Die Geschichte des heiligen Alexius“, so Honold,

ist als wiederkehrende Referenz unter anderem in der Lehre der Sainte-Victoire (LSV [*Die Lehre der Sainte-Victoire*; A.P.], 69) und in *Mein Jahr* in der Niemandsbucht präsent. Dort verweist der Autor Gregor Keuschnig ‚auf meine Erzählung von meiner Zeit unter der Stiege im Dorfhaus des Bruders‘ (MJN [*Mein Jahr in der Niemandsbucht*; A.P.], 506) (Honold 2017: 165-166)

Honold hebt den Zusammenhang zwischen der Figur des römischen Heiligen und Handkes Werk hervor und betont dessen implizite, aber entscheidende autobiografische Prägung.

In *Die Lehre der Sainte-Victoire* greift Handke die Figur des Alexius nämlich explizit auf, auch mit dem Ziel, eine Verbindung zwischen der Biografie des römischen Heiligen und sich selbst zu schaffen. Alexius dient also, so Honold, als Metapher der Rückkehr oder, besser gesagt, der Möglichkeit Handkes eigener Rückkehr in die kärntnerisch-slowenische Herkunftsdimension. Alexius stellt doch die Verstärkung des Konzepts der ‚Rückkehr‘ dar, sowohl geografisch als auch zeitlich zu Personen, Orten und Elementen, die mit Handkes Kindheit verbunden sind.¹

Alexander Honold erwähnt noch ein weiteres narratives Beispiel, das spezifisch Handkes ‚Salzburger‘ Erzählliteratur betrifft: Andreas Loser, der Protagonist von *Der Chinese des Schmerzes* (1983), beschreibt seine eigene Wohnung in diesem Roman als von einer für den Bewohner sogar ‚demütigenden‘ Genügsamkeit geprägt. Die Existenz und der Lebensstil des Protagonisten scheinen

¹ „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, unerkant aus der Fremde zurückgekehrt, in triumphalen Schauern der Verborgenheit (die meine eigenen waren).“ (LSV, 69) (Honold 2017: 221).

den biographischen Weg des Büßers Alexius nachzuzeichnen: „Offensichtlich hatte der Altphilologe [Andreas Loser; A.P.] in gehobener beruflicher Position schon einmal über glanzvollere Lebensmöglichkeiten verfügt“, so Honold,

und war, gewisse Zeit vor dem Einsatz des Erzählens, mit einer demonstrativen und erklärungsbedürftigen Absonderung aus dem Familienhaus in die Eintönigkeit der am Stadtrand errichteten Eichensiedlung umgezogen, in ein von schleichender Berufsunfähigkeit begleitetes Trennungs-Provisorium. Die vergegenwärtigte Handlung, von der Hauptfigur selbst und (bis auf die letzten drei Absätze sowie den Epilog) in der Ichform erzählt, umfasst die Karwoche, die Osterwoche sowie eine nicht genau zu bestimmende Zahl an Tagen davor und danach. (Honold 2017: 260)

Die religiösen Elemente, an die in dieser Passage erinnert wird, ermöglichen, wie im Fall der erwähnten ‚Karwoche‘ wie auch der ‚Osterwoche‘, die mystische Sphäre in Handkes Werk zu erahnen.

Die mystisch-religiöse Tradition, sowohl auf kultureller als auch auf literarischer Ebene, wird von Handke häufig in Kontexten aufgegriffen, in denen Elemente, die traditionell mit der mystischen Dimension verbunden sind, mit anderen verknüpft werden, die von der religiös-sakralen Sphäre weit entfernt sind.

1.2.2. Mystik, Musik, Kindheitstrauma

Thorsten Carstensen konzentriert sich besonders auf das Thema ‚Mystik‘ in Handkes Werk. 2013 erinnert er daran, wie Ausdrücke, die traditionell mit dieser religiösen Welt zusammenhängen, wie z.B. das klassische ‚Geheimnis des Glaubens‘, in einigen Prosatexten Handkes, in besonderem Maße in *Gestern unterwegs* erscheinen.

Insbesondere in diesem Text wiederholen sich nämlich Figuren, Personen und Elemente, die mit der Autobiographie des Autors verbunden sind, in der Form des erwähnten „Geheimnisses des Lebens“ (Carstensen 2013: 331). Das ist ein Motiv, das darauf abzielt, den Handkes Topos der Aktualisierung des religiösen Themas zu beschreiben – eine Aktualisierung, welche aus einer autobiographischen Perspektive stets thematisiert wird. Die Wiederholung eines solchen ‚Geheimnisses‘ stellt eine besonders dichte und bedeutungsvolle Verbindung von Erinnerungen und persönlichen Rückblicken her. Diese Verbindung ist so fruchtbar, dass sie im Moment des Schreibens eine produktive, autobiographische Rückkopplung zu schaffen vermag.

Es geschieht also, dass neue Erfahrungen, Eindrücke und Anregungen das Erbe bestehender Bilder reaktivieren, die aus dem Gedankengut der Mystik stammen und mit der Biografie Handkes verbunden sind: „Neue Eindrücke und Erfahrungen“, so Carstensen, „reaktivieren den bestehenden

Bildervorrat – eine Vorstellung, die Handke schon in den Texten des [...] Mystikers Johannes vom Kreuz erkennt“ (Carstensen 2013: 186).

Alexander Honold wiederum hat 2017 eine bedeutsame Korrelation zwischen Musik und Mystik in Handkes Werk erforscht.

Wie im dritten Kapitel dieser Arbeit erwähnt wird, schafft die Musik in Handkes Werk eine wirksame Verbindung zwischen der mystischen Dimension und dabei dem expliziten Einfluss der spanischen Tradition. Diese besondere Mystik hat sogar einen musikalischen Charakter inne: Honold hebt nämlich die Unterschiede zwischen ‚Volksempfänger‘ und ‚Jukebox‘ hervor, also zwischen einem Instrument, das tief mit einer eher politischen als strikt musikalischen Dimension und einem anderen, das im Gegensatz dazu mit einer rein künstlerisch-musikalischen Dimension verbunden ist, die wiederum an die amerikanische Tradition erinnert – und im Spanien der 1980er und 1990er Jahre in Mode war.

„Der Volksempfänger wie die Jukebox werden als Wunderdinge zu Platzhaltern einer elektroakustischen Alltagsmystik“, so Honold,

die im tönenden Möbel stellvertretend das übersinnliche Medium verehrt. Allerdings macht diese funktionale und ästhetische Analogie auch das Trennende beider Geräte deutlich: der schon sprachlich als teutonisch markierte Volksempfänger ist durch seine Bedeutung im Rahmen des NS-Regimes politisch hochgradig kompromittiert; dort hatte er als verlängerter Propaganda-Arm gedient, als Organ der Gleichschaltung und als ideologischer Multiplikator der Partei. Die Jukebox ihrerseits hat, was ihrem Namen und ihrer Erscheinungsform jederzeit anzumerken war, US-amerikanische Wurzeln. Sie lässt keine verbalen Parolen erschallen, sondern sanfte, populäre Musik; ihre Publikumsgruppe wird nicht von der typischen, in der ‚guten Stube‘ zusammensitzenden Kleinfamilie gebildet, sondern von den buntgemischten Gästen eines Wirtshauses oder Cafés, die sich dort freiwillig, zeitweilig und mehr oder minder zufällig zur selben Stunde eingefunden haben. (Honold 2017: 315-316)

Die ‚Alltagsmystik‘ bei Handke manifestiert sich, wie erwähnt, durch Elemente oder Gegenstände, die zum Alltag gehören und eher mit Musik oder anderen Elementen der realen Welt zu tun haben als mit der Welt des Fantastischen oder des Imaginären.

Ausgehend von den Überlegungen Honolds (2017) wird vor allem im dritten Kapitel dieser Arbeit die ‚mystische‘ Konnotation betrachtet, die Gegenstände oder Elemente der realen Welt in Handkes Werk annehmen. Honolds Betrachtungen sind unter diesem Gesichtspunkt besonders bedeutsam, weil sie nicht nur die Nuancen der Alltagsmystik Handkes hervorheben, sondern dabei auch das Verhältnis von Fiktion und Autobiographie in den Vordergrund stellen.

„Der Vergleich zwischen dem Radiogerät der Altvorderen und der eigenen, anderen Sozialisation durch die Musik der fünfziger und sechziger Jahre“, so fährt Honold fort,

musste gezogen (und damit ausdrücklich und ein für alle Mal abgehandelt) werden, denn dieser Zusammenhang ist für die Emanzipationsgeschichte des Schreibenden wesentlich. Für Peter Handke selbst, den Schreiber der Reisenotizen und den Erzähler des Versuchs, fasst die Alternative von Volksempfänger und Jukebox symbolisch jenen Freiheitsgewinn, den er durch sein Fortgehen aus dem familiären Kleinhäusler-Milieu in Kärnten und durch seine Studienjahre in Graz errungen hatte; ein epochaler Schritt zur eigenen Generation mit ihrem neuen Lebensstil, ihrem unerhörten Ausdrucksregister und ihren rebellischen Helden. (Honold 2017: 316)

Man kann also dazu annehmen, dass die ‚Alltagsmystik‘ bei Handke mit einer Suche nach sich selbst und mit der (Wieder-)Entdeckung seiner Kindheit im Kärnten verbunden ist.

Durch diese Überlegungen wird es daher allgemeines Ziel dieser Dissertation sein, die traditionell mit der Mystik und Parzival-Tradition verbundenen Elemente und Topoi zu analysieren, um abschließend diese Aspekte als einen dauernden Versuch Peter Handkes zu betrachten, über den Zusammenhang von literarischer Tradition, mittelalterlichem Topos und Autobiographie nachzudenken und zum Nachdenken anzuregen.

Die Suche Parzivals nach neuen Ländern wie auch die Sehnsucht des Artushelden nach einer Vaterfigur und einer unerreichbaren Mutterfigur können somit als Metapher für Handkes Sehnsucht nach der Mutterfigur und als Sinnbild für das Streben des Autors nach seinen eigenen slawischen Wurzeln gelesen werden. Die häufigen Verweise auf Themen wie ‚Traum‘, ‚Eros‘ und ‚Innenwelt‘ stellen eine bedeutsame Verbindung dar, und zwar eine Spannung zwischen dem Wunsch, romanische Traditionen zu benutzen, und der ständigen Reflexion über die eigene slowenisch-kärntnerische Kultur, die durch das Medium der Erzählung wiederentdeckt wird.

Textanalyse

Der Sprecher: „Gott segne dich, Mann. Grünes Nordlicht, gelb an den Spitzen. [...] Ich werde dir etwas erzählen: Schau nie zu lang in den Schnee. Du kannst davon blind werden. Das ist mir selber passiert. Eine andere Geschichte?“

P. Handke, *Langsame Heimkehr*, 1979

Nova

„Der ewige Friede ist möglich. Hört die Karawanenmusik. [...]. Das Zittern eurer Lider ist das Zittern der Wahrheit. Laßt die Farben erblühen. Haltet euch an dieses dramatische Gedicht. Geht ewig entgegen. Geht über die Dörfer.“

P. Handke, *Über die Dörfer*, 1981

2. Ein ‚sagenhaftes‘ Frankreich: zwischen ‚Eros‘ und ‚Traum‘

In diesem Kapitel wird Handkes Frankreich analysiert und diskutiert.

Es handelt sich um ein Frankreich, in dem Elemente und Topoi aus der Tradition des Rittertums und aus der (alt-)französischen Tradition in einem modernen Kontext wieder auftauchen und in dem Aspekte und Elemente zu finden sind, die mit der modernen und zeitgenössischen Dimension des Narrativen verbunden sind.

Um die Bedeutungen und Werte zu erforschen, die mit diesem Frankreich verbunden sind, in dem Traum und Wirklichkeit Hand in Hand gehen, werden Passagen aus drei Werken interpretiert: *Don Juan*, *Die Obstdiebin* und *Das zweite Schwert*.

Ausgehend von einigen Passagen aus *Don Juan* werden die Bedeutungen erforscht, die das Thema ‚Vaterlosigkeit‘ sowohl in diesem Roman als auch in *Die Obstdiebin* einnimmt. Wie im Fall des walisischen Ritters, so nehmen auch in vielen Texten Handkes die Mutter- und die Vaterfigur emblematische Konturen an. Das Schicksal nicht weniger Figuren in Handkes Texten ist das eines Waisenkindes. Das ist ein Zustand, der den Figuren dieser Texte erlaubt, wenn auch in der Dimension des Traums das Spiegelbild verschwundener, schwer fassbarer und unerreichbarer Eltern zu suchen.

‚Traum‘ ist daher der Schlüsselbegriff dieses Kapitels.

Es handelt sich um ein bemerkenswertes Element, anhand dessen die vier Hauptthemen erforscht werden und gleichzeitig um einen Topos, der ermöglicht, die Nuancen und Bedeutungen von Handkes Frankreich zu analysieren.

In diesem scheinbar ‚modernen‘ Frankreich, das jedoch ausdrücklich von Elementen und Topoi aus der Parzival-Tradition durchdrungen ist, erscheint häufig das Thema ‚Blutstropfen im Schnee‘ bedeutsam. Das ist ein Thema, das sowohl in Chrétien's Roman als auch in Wolframs späterer Fassung einen wichtigen Stellenwert einnimmt.

Wenn die ‚Blutstropfen‘ mit der altfranzösischen und hochdeutschen Tradition verbunden sind, so gilt dies auch für den Topos des ‚Fragens‘, der ebenfalls aus der Parzival-Welt stammt.

Als Thema, das mit der Suche nach dem Gral und dem Nichterreichen desselben zusammenhängt, erhält die ‚Frage‘ in den Romanen von Chrétien und Wolfram eine wichtige Bedeutung, die mit der Sphäre des Unbewussten und des Esoterischen verbunden ist.

Ein ähnlicher Zusammenhang von Realem und Irrealem wird im vierten Abschnitt dieses Kapitels vertieft, in dem die Romane *Das zweite Schwert* und *Die Obstdiebin* in Betracht gezogen werden.

2.1. Parzival, Wolfram und die Topik der ‚Vaterlosigkeit‘

In dem Roman *Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere* (2017) wird der Bezug auf die Parzival-Tradition durch die Figur von ‚Wolfram‘ verkörpert: den jüngeren Bruder der Protagonistin, der Obstdiebin.

Wie im nächsten Abschnitt bemerkt wird, erscheint Handkes Parzival oft in einem Frankreich mit traumhaft-fantastischen Konturen. Hier wird implizit oder explizit an den sagenhaften Ritter erinnert, wenn die Handlung in der Nähe des Gartens von Port-Royal-des-Champs stattfindet, den Handke zu einer Art ‚Zauberort‘ umdeutet.

So geschieht es auch in dem Roman *Das zweite Schwert. Eine Maigeschichte* (2020), aber vor allem in Handkes *Don Juan*.

In *Don Juan* tritt nämlich ein merkwürdiger ‚Don Juan‘ ins Spiel, in den Garten eines Gasthauses in der Nähe der aus fundamentalistisch-religiösen Gründen von König Ludwig XIV zerstörten alten Zisterzienserabtei. Handkes Don Juan beschwört mit seiner bloßen Ankunft im Kopf des Protagonisten-Erzählers ein Inventar von Figuren der Artus-Tradition herauf, unter denen der Name ‚Parzival‘ nicht unbemerkt bleibt.

2.1.1. Zwischen ‚Traum‘ und ‚Vaterlosigkeit‘: *Don Juan* (erzählt von ihm selbst)

Sowohl in Wolframs *Parzival* (zwischen 1200 und 1210 verfasst) als auch in Chrétien de Troyes’ *Perceval ou Le Conte du Graal* (zwischen 1181 und 1191 verfasst) verkörpert der junge Ritter eine besondere ‚Vaterlosigkeit‘, die in Handkes Werk aufgegriffen wird.

In dem Roman Wolframs wird der Protagonist als ein ‚vaterloser‘ Ritter dargestellt. Er wird von seiner Mutter, Herzeloyde, aufgezogen, die, nachdem sie ihren geliebten Gahmuret, den Vater des Jungen, verloren hat, vergeblich versucht, den jungen Mann vor seinem Schicksal zu bewahren.

Im Handkes Roman *Langsame Heimkehr* (1979), wie auch in *Das Spiel vom Fragen* und in *Immer noch Sturm* ist die Topik der ‚Vaterlosigkeit‘ eines der grundlegenden Elemente, ein Mangel, den Handke selbst und der Artusritter gemeinsam haben.

In diesem Zusammenhang sind die Ausführungen von Pektor (2013) hervorzuheben, die daran erinnert, dass die Parzival-Topik für Handke nicht nur die Rhetorik der formulierten oder nicht gestellten ‚Frage‘ darstellt, sondern viel mehr.

Pektor konzentriert ihre Ausführungen jedoch auf die Stellen in Handkes verschiedenen Werken, in denen explizit oder implizit ein Bezug zur mittelalterlichen und Parzival-Tradition auftaucht (vgl. Pektor 2013: 1-4). Wie in den von Pektor erwähnten Texten, von denen *Mein Jahr in der*

Niemandsbucht (1994), *Die Morawische Nacht* (2008) oder wiederum *Der Große Fall* (2011) zu nennen sind, nimmt auch in *Die Obstdiebin* das Thema ‚Parzival‘ eher die Konturen einer echten Wiederholung des Mythos an, die nun zu verwenden ist: nicht mehr von einer Arbeit ‚am‘ Mythos, sondern vielmehr von einer Arbeit ‚mit‘ dem Mythos (vgl. Pektor 2013: 2-4). Von einer Arbeit also, in der nicht die bereits von Chrétien und Wolfram erzählten Ereignisse, sondern vielmehr die in den beiden mittelalterlichen Texten vorhandenen Formen und formalen Elemente aufgegriffen werden.²

An dieser Stelle ist ein kurzer Exkurs sinnvoll, der das Dramawerk Handkes betrifft, denn auch in *Immer noch Sturm* erscheint Parzival wieder in der Gestalt eines ewigen Wanderers ohne Land und ohne eine bestimmte persönliche und nationale Identität.

Es handelt sich um dieselbe ‚Vaterlosigkeit‘, die Handkes Parzival beeinflusst hat, denn der Autor „scheint zu wissen“, so Hafner, dass „nach Wolfram die Vorfahren des tumben Toren, wie die seinen, an der Drau ansässig waren“ (siehe Hafner 2008: 333). Ein Aspekt, der ebenfalls von Pektor (2013) hervorgehoben wird, die daran erinnert, wie Parzivals Vorfahren und sein Großvater, der König Gandin, aus den Drau-Ländern stammten, ebenso wie Handkes Großvater und alle seine Vorfahren mütterlicherseits (vgl. Pektor 2013: 2-3).

In *Immer noch Sturm* vergleicht dazu ein ‚vaterloses Ich‘ seine eigene Person mit der des „Ritters der Ritter“ (InS: 156) und unterstreicht damit die tiefe Verbindung zwischen dem Protagonisten, dem Doppelgänger des Autors, und dem sagenhaften Ritter (vgl. Pektor 2013: 2).

Als Beweis dafür, dass Parzival kein anderer als der literarische Doppelgänger Peter Handkes ist, soll die Antwort des ‚Onkels Gregor‘, in der das Bild eines ‚dichterisch‘ freien Sloweniens dargeboten wird, für emblematisch gehalten werden. Der Onkel schließt seine Rede, wenig überraschend, indem er die Figur des Neffen unmissverständlich mit der des ‚vaterlosen‘ Ritters in Verbindung bringt: „- Er [der Onkel Gregor; A.P.]: ‚[...] ... Und dazu du Vaterloser und dein vaterloser Parzival. Ach! ach! und abermals ach!‘“ (InS: 156).

Ein ähnlicher Zusammenhang zwischen einer, wenn auch impliziten, Auslegung der ‚Vaterlosigkeit‘ und seiner Kontextualisierung in der Moderne ist ebenso in *Don Juan* zu erkennen. In einer offensichtlichen Neuauslegung von Tirso de Molinas Meisterwerk und der Mozarts Fassung betritt die Figur des ‚Parzival‘ die Szene in dem ersten Teil des Romans.

² „Das trifft die Sache aber nicht, denn Handke versteht den Mythos ‚nicht als Geschichte‘, deren Semantik oder Handlung weiter zu spinnen oder zu brechen wäre, ‚sondern als ästhetische Form‘, als Wiederholung ‚vergleichbarer Geschehnisse mit verschiedenen Personen an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten‘ (PW 83) – und damit als eine literarische Methode, welche mit Rücksicht auf die nunmehr freilich gegenwärtige Bedeutung einer zu erzählenden Geschichte auch in jeder heutigen Zeit weiter angewandt werden kann. Im Unterschied zu Hans Blumenbergs geläufiger Formel von der ‚Arbeit am Mythos‘ müsse man bei Handke deshalb vielmehr, so der Salzburger Germanist Herwig Gottwald, von einer ‚Arbeit mit dem Mythos‘ sprechen. Übertragen auf Handkes Parzival-Rezeption bedeutet dies, dass nicht die Geschichten des Ritters Parzival wiederholt werden, sondern verschiedene Formen oder Formelemente des Romans.“ (Pektor 2013: 3).

Auf der Flucht vor einem Motorradfahrerpaar betritt Don Juan einen Ort mit typisch romantischen Konturen: Es handelt sich um einen Garten eines Gasthauses in der Nähe der Ruinen der Abtei Port-Royal-des-Champs. Des Erzählers Überlegung nach der plötzlichen Ankunft Don Juans „an jenem Maiennachmittag“ (DJ: 10) ist wirklich sinnbildlich:

Es hätte wohl ebenso gut auch Gawein, Lancelot oder Feirefiz, der Gescheckthäutige, der Halbbruder Parzivals – der freilich nicht! –, sein können. [...]. Doch es kam Don Juan. Und der hatte im übrigen nicht wenig von den genannten mittelalterlichen Helden oder Streunern. (Handke 2004: 10)

Don Juan wird einmal mehr mit bedeutenden Figuren der Artus-Tradition in Verbindung gebracht, zu denen auch Lancelot oder Gawein selbst gehören, ein Neffe von Artus, aber auch ein Ritter der Tafelrunde.

Der Dialog, der zwischen dem Erzähler und der Figur Don Juans entsteht, führt zu einem metaphorischen Zusammenhang zwischen dem im Text mehrmals explizit erwähnten Parzival und der Figur des ‚Feirefiz‘, des Halbbruders des Artushelden und die Frucht der Liebe zwischen Gahmuret von Anjou und Belakane. Die aus Patelamunt stammende Belakane, die schwarzhäutige Königin in Zazamanc, wird nämlich von Gahmuret aus der doppelten Belagerung durch die christliche Armee und durch die heidnischen Reihen befreit und wird mit ihm Feirefiz zeugen: weiß- und schwarzhäutig, ein Sinnbild also für die Vereinigung einer schwarzhäutigen Frau mit einem altfranzösischen Adligen, physisch und in der Liebe.

Beide Figuren sollen daher als ein weiteres Beispiel für die typisch Handkes Spannung in der ‚elterlichen‘ Sphäre interpretiert werden, die, indem sie sich von einer rein mikrohistorisch-familiären Dimension löst, in das makrohistorische Universum mündet. Das ist ein literarisches Motiv, das Handke durch die Verwendung des mittelalterlichen Topos realisiert.

Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die Darstellung Don Juans, wie der Protagonist von dem Erzähler vorgestellt wird:

Das ziemlich breite und flache Gesicht Don Juans blieb noch eine Zeitlang gefleckt und machte mir lebhaftig den Feirefiz lebendig, wie ich jenen mit einer ‚Mohrin‘ gezeugten Halbbruder des Parzival damals beim Lesen des Chrétien de Troyes mir so bildlich vorgestellt hatte. Bloß zeigte sich Don Juan nicht schwarz-weiß gescheckt wie sein Vorgänger, sondern rot-weiß, dunkelrot-weiß. Auch war das Muster auf das Gesicht beschränkt und zog sich nicht wie bei meinem Feirefiz über den ganzen Leib. Schon der Hals war frei davon. (DJ: 18)

Don Juan, der ebenfalls mit dem Attribut des ‚Verwaisters‘ (DJ: 47) assoziiert wird, ist auch in physischer Hinsicht mit Parzivals sagenhaftem Halbbruder verbunden. Man kann sich jedoch fragen, warum Don Juan in diesem Werk „freilich nicht“ (DJ: 10) mit Parzival selbst verglichen wird. Es soll

als eine Bestätigung dafür betrachtet werden, dass sich Peter Handke gerne als einziger literarischer ‚Erbe‘ des Ritters inszeniert, dem er sich seelisch verbunden fühlt.

Dazu kann man in der gleichen Passage lesen:

Kam er? Erschien er? [Don Juan; A.P.] Eher stürzte und purzelte er mir über die Mauer, von der die zur Straße gelegene Front der Herberge ein Teil war, in meinen Garten. [...]. Die Nachmittagsstille war zwar wie immer trügerisch. Aber für den Augenblick jedenfalls herrschte sie vor; und wirkte. Schon lange bevor Don Juan in mein Blickfeld kam, war sein Keuchen zu hören. (DJ: 11)

Die Tatsache, dass sich Handke mit der Figur des Parzival identifiziert, der traditionell als ‚vaterlos‘ dargestellt wird, ist ebenso emblematisch wie der Vergleich Don Juans mit der literarischen Rolle des Feirefiz. Diesem scheint er sogar körperlich zu ähneln.

Die zwei elternlosen Charaktere, die auf der Suche nach einem Zuhörer sind, sind eines wesentlichen Gutes beraubt: Die beiden haben nämlich keinen Vater. Diese metaphorische ‚Elternlosigkeit‘ nimmt in *Don Juan* den Anschein einer spirituellen Suche an, die dem Einfluss eines mittelalterlichen Topos unterliegt, der durch eine moderne Tonart neuausgelegt wird.

Der Topos der ‚Vaterlosigkeit‘ wie auch ihre Verbindung zur autobiographischen Dimension, was ebenfalls von Honold (2017) hervorgehoben wird,³ funktionieren in Handkes Werk nicht mehr als Geschichte, sondern als ‚ästhetische Formel‘. Dies funktioniert als Formel also, die darauf abzielt, eine Geschichte mit Konturen wiederzugeben, die immer auf andere Orte und Zeiten oder sogar ganz andere als die, in denen die ursprüngliche Handlung spielt, anwendbar sind.

Auch in *Die Obstdiebin* wird diese Topik eher in der Gegenwart und in literarischen Situationen angewandt, die nicht unbedingt mit dem mittelalterlichen Topos verbunden sind.

2.1.2. ‚Traum‘ und ‚Vaterlosigkeit‘ in *Die Obstdiebin*

Ein erster Hinweis auf die Parzival-Tradition findet sich in einem der ersten Teile der *Obstdiebin*.

Man bezieht sich dabei auf das Wiederauftauchen von Substantiven oder Namen: Man denke nur an den Eigennamen ‚Wolfram‘ wie auch auf Elemente, die wie im Roman von Chrétien und Wolfram

³ Alexander Honold konzentriert sich insbesondere auf den Fall der ‚traumhaften‘ Reise von Handkes Alter Ego in *Die Morawische Nacht*: „Denn nun endlich steht jener Weg zu dem ‚im voraus vorgenommenen Hauptziel‘ der Reise bevor, der Gang zum ‚tiefen Österreich‘ (MoN, 207), den der Ex-Autor nach einem abermaligen diegetischen Schnitt (bzw. mithilfe des metaleptischen Sprungs einer absolvierten Flugzeug-Strecke) antritt. Dass der Reisende diesen Weg ‚von Deutschland Richtung Südosten‘ im Flugzeug zurücklegte, war ‚eine Ausnahme auf seiner Reise‘ (MoN, 311), die deshalb symbolisch gelesen werden kann im Sinne einer biographischen Kluft. Vom Ort der Vaterstadt, wo der Sohn schließlich noch das aufgrund mangelnder Pflege schon aufgelassene Grab seines Erzeugers gefunden hatte – und wo ihm ein verhexter Zitronenfalter das Fluchwort ‚verdammter Vaterloser‘ (MoN, 303) und andere Beleidigungen entgegenschmettete –, von dieser durchgestrichenen Stelle des Vaterortes und -landes also führt demzufolge keine territorial durchgängige Verbindung in die österreichisch-mütterliche Heimat zurück.“ (Honold 2017: 375).

in *Die Obstdiebin* wiederauftauchen. Man sollte zunächst das Gefühl betrachten, das die Abwesenheit einer Vaterfigur bei den beiden Protagonisten des Textes auslöst, der Obstdiebin und dem jungen Valter. Auch sie sind, wie der Ritter der Legende, durch die physische oder metaphorische Abwesenheit ihrer jeweiligen Vater- und Mutterfiguren gekennzeichnet.

Bei der Beschreibung der Obstdiebin, die sich auf dem Weg zu einer zunehmend fassbaren Mutterfigur befindet, wird zuerst eine fast märchenhafte Landschaft in den Text eingeführt, wodurch eine metaphorische Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit markiert wird: „Hinauf zur Landstraße“, so der Erzähler,

durch die Zypressenallee. In Wirklichkeit war es ja weder eine Landstraße, noch war die Allee eine Zypressenallee. Aber ich bestimmte es so, für diese Geschichte und, in meinem Selbstbewußtsein episodisch nach dem eines Wolfram von Eschenbach, über die Geschichte hinaus. Was sozusagen ‚zutraf‘ [...]. (OD: 39)

Indem er betont, dass eine solche Wahl der Landschaft in Wirklichkeit das Ergebnis einer erzählerischen Fantasie ist, knüpft der Erzähler erneut an das Werk Wolframs an, dessen Einfluss in demselben epischen Stil erkennbar ist, der die Beschreibung des Kontextes kennzeichnet, und zwar im Hinblick auf die Wahl der Beschreibungsweise, die hier ausgewählt wird.

Ein erstes Beispiel für dieses schwere Verhältnis zur elterlichen Dimension taucht in dem zentralen Teil des Romans auf, in dem die Obstdiebin beschließt, nicht auf den Anruf ihres Vaters zu antworten:

Da sie [die Obstdiebin; A.P.] das Gerät aber schon einmal in der Hand hatte, tippte sie, genauso flinkfingrig wie alle die Jungen rundherum, eine ‚SMS‘ oder ‚mail‘ oder ... für ihren Bruder, der noch nicht fünfzehn, das Pariser Lycée, wo anders als in einem der Linksufer-Arrondissements, mitten im Schuljahr hatte sein lassen, um auf dem Land, eben in der ihm aus der Kindheit vertrauten Picardie, eine Handwerkehrlehre anzufangen. (OD: 204)

Das Mädchen, das Telefon in der Hand, entscheidet jedoch, ihrem kleinen Bruder zu schreiben, der zum ersten Mal in die Handlung eingeführt und durch einen etwas eigenartigen Namen charakterisiert wird:

Es würde ihr [der Diebin; A.P.] erster Besuch beim kleinen Bruder sein. Sie hatten einander, die Schwester fast nur auf Reisen, überhaupt seit einem Jahr nicht gesehen. Der Bruder Wolfram – ungebräuchlicher Name für ein französisches Kind – antwortete sofort: ‚Komm!‘ (OD: 204-205)

In Courdimanche, Île-de-France, um Wolfram zu besuchen, angekommen, schleicht sich dann die Obstdiebin in ein Haus, dessen Tür offen steht und bleibt angesichts eines offenen Sarges, in dem sich die Leiche eines Mannes befindet, stehen, um das leblose Gesicht des Mannes zu betrachten.

Die Szene erscheint sehr emblematisch:

Es konnte mit seinem [des Gestorbenen; A.P.] Opferwillen auch ganz harmlos zugehen – allerdings nur zum Schein: war das Kind einmal krank, und sei es bloß verschnupft, so sah er es auf der Stelle im Sterben liegen, und es drängte ihn, seinerseits zu sterben, eines gewaltsamen Todes, von eigener Hand, in der Vorstellung, seine Angehörige so, und nur so, durch den eigenen Tod, durch die eigene Wunde, heilen und retten zu können. Zu retten, nicht unbedingt verbunden mit dem Sich-dabei-Opfern, das hat er gesehen als seine Mission, und er hat das Kind in einem fort gerettet, obwohl da nichts zu retten war. Aber als sie dann einmal die Rettung durch ihn, den Vater, vielleicht nötig gehabt hätte, war der Vater ihr Vater nicht mehr. Und sie war da längst kein Kind mehr, war weder ihres Vaters noch ihrer Mutter Kind, war niemandes Kind. Ohne sich ausdrücklich von ihr loszusagen, hat er sich von ihr abgewendet. Ohne sie handgreiflich zu verstoßen, hat er sie verstoßen. Von einem Tag auf den andern wollte er die Erwachsene nicht mehr sehen, und ebenso nichts mehr von ihr hören. (OD: 230-231)

Als Spiegelung der Beziehung, die der Ich-Erzähler seinerseits zur Obstdiebin geknüpft hatte, die, wie später aus dem Text hervorgeht, die Tochter des sich auf den Weg zu ihr machenden Erzählers ist, war die Tochter für den nun verstorbenen Vater zum Objekt einer ‚weltlichen‘ Verehrung geworden: „mit [seinem; A.P.] Sich-dabei-Opfern“, hatte er doch seine Tochter, als sie noch ein Kind war, „in einem fort gerettet, obwohl da nichts zu retten war“.

Die Tochter hört also auf, das ‚Kind‘ ihrer Eltern zu sein. Sie wird ebenfalls ‚vaterlos‘ und sie wird gleichzeitig einer Mutterfigur beraubt, und zwar genau in dem Moment, in dem sie beide am nötigsten zu haben schien: Die Tochter wird, wie es in märchenhafter Sprache von Handke ausformuliert wird, ihrerseits „niemandes Kind“. Die Tochter der Witwe und des Verstorbenen wird so gleichfalls zum ‚Doppelgänger‘ und Alter Ego der Obstdiebin. Sie sind doch Doppelgänger einer Figur, die selbst als Kind der eigenen Mutter oft ‚unbekannt‘ war.

Man kann ebenfalls in der folgenden Passage lesen:

Jemand Fremder zu werden für die eigene Mutter, sich ihr [der Obstdiebin; A.P.], wie damals während ihrer Zeit in dem Pförtnerhäuschen des mütterlichen Anwesens, unkenntlich werden zu lassen, war ihre, der Tochter, Entscheidung gewesen. Ihre Entscheidung ebenso, jetzt auf Muttersuche zu gehen (wenn der Geschichte vielleicht eher eine Vatersuche entsprochen hätte – nur daß in ihrem Fall kein Vater zu suchen war). (OD: 251)

Die Obstdiebin verliert sich also in ihren Erinnerungen, und zwar in einem Kontext, in dem sie von einer Fremden und Flüchtigen zu einer Wanderin auf der Suche nach ihrer Mutter wird. Handke erzählt daher von einer Suche nach der ‚Mutter‘, denn „in ihrem Fall“ war „kein Vater zu suchen“, was schon bemerkt wurde.

Darüber hinaus ist das Element des ‚Buches‘, um ein Verhältnis zwischen der Parzival-Topik der ‚Elternlosigkeit‘ und der ‚Elternlosigkeit‘ der Protagonistin vorzustellen, exemplarisch.

„Weiterlesen“, so Handke,

in dem Buch, von welchem sie sich am Vortag abgestoßen gefühlt hatte. Jetzt freilich war eine Zeit, es zu lesen. [...].

Das Buch erzählte von einem Jungen, einem Halbwüchsigen [...] Dieser Junge, aufgewachsen ohne Mutter, allein mit seinem Vater, stieg eines Morgens kurzerhand in den Zug Richtung Nachbarland. Dort in der Hauptstadt angekommen gegen Abend, wanderte er bis zur Peripherie und nahm die letzte Seilbahn ins nahe Gebirge. An der obersten Station stieg der Junge aus und ging auf einem Hochalpenweg, dann -pfad weiter die Berge hinauf, allein, bis in die Dunkelheit und so fort. (OD: 254-255)

„In der Höhe von Courdimanche“ (OD: 252), so holt das Mädchen das Buch aus ihrer Erinnerung zurück, das, wahrscheinlich vor Jahren gelesen, nun wiederkehrt und als ein besonderer Text beschrieben wird, in dem von einem geheimnisvollen Jungen erzählt wird, der durch eine offensichtliche Neuauslegung des Parzival-Themas ohne Mutter nur mit seinem Vater aufgewachsen ist. Ähnlich wie ein moderner ‚Wanderer‘ würde der junge Mann, von dessen Abenteuern im Text erzählt wird, Richtung ‚Nachbarländer‘ wandern und so zu einer „Seilbahn“ gelangen, die ihn zu einer ebenso zweideutigen Station und von dort zu einem märchenhaft anmutenden Weg leiten würde, der dann weiter in die Berge führt.

Das Buch wird wiederum zu einem Verbindungselement mit einem der späteren Abschnitte der Handlung. Auf ihrer Reise, die auch ein Einweihungsweg ist, trifft die Obstdiebin unterwegs auf Valter, der als einfacher Kurier beschrieben wird, der „die Pizza, das Sushi, oder was es war“ (OD: 419), transportiert.

Wie im Fall des jungen Mannes, von dem es im von der Diebin gelesenen Roman erzählt wird, ist Valter mutterlos und vaterlos und muss dazu als eine emblematische Figur betrachtet werden:

Daß er [Valter; A.P.] ein Waisenkind war, brauchte sie [die Obstdiebin; A.P.] nicht erst zu erraten. Sie wußte es; sie hatte es gewußt auf den ersten Blick, er auf dem Scooter in einer Straßenkurve der Ville Nouvelle Cergy-Pontoise [...]. (OD: 419)

Dazu entsteht zwischen ihr und dem Jungen eine unmittelbare Bindung, die so weit geht, dass Valter für einen Großteil der physischen, aber auch metaphorischen Reise des Mädchens durch verschiedene französische Regionen, um eine immer schwer fassbare Mutter zu erreichen, des Mädchens Reisebegleiter sein wird.

„Daß er [Valter; A.P.]“, so fährt Handke fort, „weder Mutter noch Vater gekannt hatte,“

war bis vor wenigen Jahren sein Kummer gewesen. Einzig im Traum begegneten ihm die Eltern. Das heißt, es ergab sich auch im Traum nie eine Begegnung: er erwartete sie da jeweils vergebens, traumlang, nachklang. Immer stand er auf einer Lichtung mitten in einem riesigen Wald, und es kam ihm zu, werweißwie, nicht über das Gehör und stimmlos – eine Botschaft aus der Luft, durch die Lüfte –, aus dem Wald würden, jetzt und jetzt, Vater und Mutter, zu ihm treten, zu niemand sonst als zu ihm, ihrem Kind. Es wurde dabei jedesmal sogar die Stelle angezeigt, wo die beiden aus dem Wald hinaus sich zu ihm auf der Lichtung gesellen würden, aus dem dunklen Zwischenraum zwischen zwei besonders hohen, besonders gerade himmelwärts wachsenden

Bäumen (es waren in der Traumregel Fichten). So stand er, im Traum längst kein Kind oder Heranwachsender mehr, sondern jemand ohne Alter, im hüfthohen Gras der Lichtung, die Erwartung in Person. Ein unerhörtes Frohlocken war in ihm. Das Herz wollte ihm zerspringen vor Freude. Endlich würden sie kommen, und da sein, jetzt, und jetzt, und jetzt ... Und noch heute, da er davon erzählte, wallte es in ihm auf, wie der Raum zwischen den Fichten ein jedes Mal leer blieb. (OD: 419-420)

Das lang ersehnte Treffen mit seinen Eltern, auf das der junge Valter hofft, findet so nicht einmal in der Fiktion des Traums und im Zauber der Nacht statt. Die verlorene Illusion, die durch das symbolische Bild jenes „Raum[es] zwischen den Fichten“ hervorgerufen wird, der in jedem Traum „leer“ bleibt, weicht einer Umarbeitung des Verlustes, in der sich auf etwa überraschende Weise ‚Abwesenheit‘ und ‚Stolz‘ in einem absolut singulären thematischen Zusammenhang mischen: „Dann aber kam eine Periode“, so der Erzähler, „da er auf seine Elternlosigkeit geradezu stolz war“ (OD: 421).

Valter hält dann sogar in dem Traum inne, um vergeblich nach einem Spiegelbild seiner Eltern zu suchen. „Später“, kann man dazu nämlich lesen, „hörte er [Valter; A.P.] allmählich auf, die Eltern so zu vermissen.“

Ihre Existenz [der Eltern Valters; A.P.] verlor sich mit der Zeit auch aus seinen Träumen. Er fühlte keinen Kummer mehr, nicht um sie, um sich. Anfangs machte ihm das zu schaffen. Er verspürte Schuld: nicht weiterhin, ob am Tag oder im Traum, auf Vater- und Muttersuche zu gehen. Dann aber kam eine Periode, da er auf seine Elternlosigkeit geradezu stolz war. Aus dem Stolz wurden in der Folge Hochmut und Überheblichkeit. Ohne irgendwelche Angehörige sah der junge Mensch sich als ein Auserwählter, als auserwählt unter all den Millionen der in ihre Sippen Verstrickten und davon Ersticken. Die Freiheit dagegen von uns Vater- und Mutterlosen, die unvergleichlich freie Luft unter unseren Achselhöhlen, in unsere Schwingen! Ja: allein, wie er war, dachte er sich als ‚wir‘: wir, wir Elternlosen, werden’s euch noch zeigen, wartet nur. Wir, wir sind die Welt. Wir sind die künftigen Weltkönige. Und wo heute das Unheil herrscht, wird morgen von uns Mutter- und Vaterentledigten das Heil ausgehen. Wir sind die Retter. Wir sind bestimmt – ja, wir haben eine Bestimmung –, die Welt, die heutige, vor dem drohenden Verrotten und Untergehen zu retten. Ihr andern, ihr eingebildeten Herren der Welt und in Wahrheit längst deren Sklaven: uns, den Elternlosen, den einzigen hier auf Erden noch freien Menschen Platz gemacht! Bahn frei für die Elternlosen. (OD: 419-421)

Handkes Beschreibung der ‚Elternlosigkeit‘ erreicht ihren Höhepunkt, wenn in der erwähnten Passage Begriffe wie „künftige Weltkönige“ und „Retter“ verwendet werden.

Die anfänglichen Schuldgefühle, die sich aus der verblassenden Abwesenheit und Sehnsucht nach den Eltern ergeben, und somit aus der Tatsache, sie nicht mehr „am Tag oder im Traum“ suchen zu müssen, markieren einen Moment der Befreiung und der ‚inneren‘ Revolution für Valter und somit für Handke selbst.

Die ‚Mutter-‘ und ‚Vaterlosigkeit‘, die für den jungen Parzival in Chrétien und besonders in Wolframs Version eine Ursache des Leidens war, wird also aller Wahrscheinlichkeit nach gewählt, um diesen Topos erneut zu verwenden und ihn in einem modernen, einem zeitgenössischen Kontext als ‚gesunden‘ Zustand und Katharsis zu kontextualisieren. Die Neuauslegung dieses Themas, das

hier als zutiefst mit der hochdeutschen Tradition verbunden und von ihr aufgegriffen verstanden wird, markiert somit in dieser Analyse einen wichtigen Berührungspunkt zwischen dem Thema ‚Traum‘ und der Aktualisierung dieses mittelalterlichen Topos.

‚Parzival‘ wird also aus der ritterlichen Tradition extrapoliert und in einer Île-de-France dargestellt, in der aber der Zeitgenosse bedeutend ist und die moderne Dimension ersichtlich erscheint, was schließlich ermöglicht, darüber von einem „Epos des Alltäglichen“ (Keller 2020: 595) zu sprechen.

Man kann doch über ein Epos nachdenken, das sich durch eine Auslegung von Themen auszeichnet, die ursprünglich mit einer fantastischen Dimension verbunden waren – man denke dabei an die ‚Gralssuche‘ – oder mit einem mythisch-legendären Kontext, in dem die Figuren von Artus und den Rittern der Tafelrunde explizit auftauchen, und in einem zeitgenössischen Frankreich dargestellt werden. Hier wird nämlich der Diebin Bruder durch eine „SMS“ (OD: 204) oder eine „mail“ (ebd.) seiner Schwester erreicht. Wolframs Schwester, die Diebin, verliert sich in einem Kontext, der, obwohl im zeitgenössischen Frankreich angesiedelt, an Elemente wie Illusionen, Traumfragmente und Doppelgänger anknüpft. Man denke darüber an die Tochter des Verstorbenen, die Doppelgängerin der Diebin ist, oder noch an den Protagonisten des von ihr gelesenen Romans, der untrennbar mit der Figur des ‚Valters‘ verbunden ist. Von ‚Illusion‘ ist hier ebenfalls die Rede, wenn es um das Schicksal des ‚mutter-‘ und ‚vaterlosen‘ Valters geht, der, wenn auch vergeblich, im Traum seine Eltern fortsucht.

Dieses Zusammentreffen von Traum und Aktualisierung des ritterlichen Topos wird Gegenstand der Analyse im nächsten Abschnitt sein, in dem das Thema ‚Blutstropfen im Schnee‘ vorgestellt wird, das sowohl bei Chrétien und Wolfram als auch im Handkes traumhaften Frankreich eingeführt wird.

2.2. Die Topik der ‚Blutstropfen im Schnee‘

Diese Topik wird von Pektor als ‚Omen‘ Parzivals betrachtet, der mit seiner Geliebten Kondwiramur an einem ‚dritten‘ Ort wiedervereint sein wird. Ein Omen, das physisch durch die drei Blutstropfen auf dem Schnee symbolisiert wird, die dem Helden an die zinnoberrote Farbe erinnern, die sich auf den Wangen seiner Geliebten bildet, deren Haut schön und edel ist (siehe Pektor 2013: 2; 5).

Dieser Topos taucht also in Handkes Werk wieder auf, aber in diesem Fall erscheinen die ‚Blutstropfen‘ mit dem Thema ‚Omen‘ nicht verbunden.

In *Langsame Heimkehr* erscheint diese Topik in einem Kontext, in dem Sorger als ‚Fremder‘ bezeichnet wird. In der Tat kann in *Die Vorzeitformen*, dem ersten der drei Abschnitte des Romans, eine lokale Figur bemerkt werden, die aus einer nie genannten kleinen Stadt in Alaska stammt.

Mit der mehrdeutigen Bezeichnung ‚Sprecher‘ bezeichnet, stellt dieser dem Protagonisten, dem Geologen Valentin Sorger, einige Fragen:

Der Sprecher: ‚Gott segne dich, Mann. Grünes Nordlicht, gelb an den Spitzen. Von wo kommst du? [...] Ich werde dir etwas erzählen: Schau nie zu lang in den Schnee. Du kannst davon blind werden. Das ist mir selber passiert. Eine andere Geschichte?‘ (LH: 84-85)

Parzival erscheint hier implizit in einer Szene, die mit einer besonderen Einweihung verbunden ist. Es handelt sich um eine Einweihung, die durch eine metaphorische ‚Blindheit‘ symbolisiert wird, die mit dem Bild des ‚Schnees‘ verbunden ist. Der Eingeborene habe also die gleiche Form der Einweihung erlebt wie Chrétiens Perceval.

Die Szene, wie sie in der altfranzösischen Version erscheint, zeigt nämlich einen wandernden Perceval, der, nachdem er das Schloss des ‚Roi Pêcheur‘, des Fischerkönigs, hinter sich gelassen hat, in eine ihm unbekannte Heide reitet und sich, ohne es zu wissen, den Zelten des Lagers nähert, in dem Artus’ Armee stationiert ist. Hier, am frühen Morgen, wird die Aufmerksamkeit des Ritters durch das Bild eines Falken geweckt, der drei Gänse im Flug angreift und eine von ihnen am Hals verwundet, bevor es dem Tier gelingt, die Flucht zu ergreifen und sich zu retten.

Blutstropfen aus dem Hals des verwundeten Tieres fallen auf den Schnee, und Perceval bleibt wie in Trance auf seinem Pferd sitzen und betrachtet drei dieser Blutstropfen.⁴

Die Farbe Rot und das Weiß des Schnees vermischen sich und lassen Suggestionen und Eindrücke in dem Kopf des Ritters entstehen, der mit den beiden miteinander vermischten Farben tatsächlich das Rot der Blutstropfen mit Blancheflors Wangen und das Weiß des Schnees mit dem Weiße der Haut seiner Geliebten assoziiert. Perceval verliert also die Koordinaten von Zeit und Raum und erscheint in den Augen von Artus’ Rittern, die sich dem ‚blind‘ gewordenen Ritter neugierig nähern, als schlafender Ritter, der in einem Zustand ekstatischer Kontemplation auf dem Pferd schlummert. In einem Zustand also von ‚innerer Blindheit‘.

Eine ähnliche Stelle findet sich in Wolframs späterer Version.

In der mittelhochdeutschen Fassung nämlich verlieren Artus’ Ritter, die mit Falken jagen wollen, ihren besten Falken, der in denselben Wald fliegt, in dem Parzival die Nacht verbringt. Am nächsten

⁴ „Avant d’arriver près des tentes, Perceval vit un vol d’oies sauvages que la neige avait éblouies. [...] Le faucon en a trouvé une, abandonnée de cette troupe. Il l’a frappée, il l’a heurtée si fort qu’elle s’en est abattue. [...] Cette oie était blessée au col d’où coulaient trois gouttes de sang répandues parmi tout le blanc. [...] Et Perceval [...] s’appuie dessus sa lance afin de contempler l’aspect, du sang et de la neige ensemble. Cette fraîche couleur lui semble celle qui est sur le visage de son amie [Blancheflor; A.P.]. Il oublie tout tant il y pense car c’est bien ainsi qu’il voyait sur le visage de sa mie, le vermeil posé sur le blanc comme les trois gouttes de sang qui sur la neige paraissaient.“ (PIRGr: 110-111).

Morgen fliegt der Falke hoch über Parzivals Kopf, als er mit seinem Pferd in den Wald reitet, und entdeckt eine Stelle mit mehr als tausend Gänsen. Nachdem er eine von ihnen angegriffen hat, beginnen Blutstropfen die Schneedecke zu durchdringen, und wieder einmal wird eine ekstatische Stimmung in der Seele des Artushelden ausgelöst.

Auch in Wolframs Version verweilt der Ritter also in der Betrachtung der Blutstropfen auf dem Schnee, und wie im Fall des ‚Sprechers‘ in *Langsamen Heimkehr* wird er metaphorisch blind, da er in eine allegorische Vision versunken ist, die ihn für die Ereignisse der Welt und die Anwesenheit der ihn umgebenden Personen ‚blind‘ macht. Artus’ Ritter nähern sich Parzival, der ganz in die Betrachtung des Rots des Blutes und des Weißes des Schnees versunken ist. Die beiden Farben vermischen sich und rufen im Kopf des Artushelden das Spiegelbild des Gesichts seiner Geliebten Kondwiramur hervor: Auf Kondwiramurs Gesicht bedecken nämlich zinnoberrote Wangen ein Gesicht so weiß wie Schnee. Dieses Bild löst in Parzivals Gefühlen aus, von der Sehnsucht nach der Liebe bis hin zum Zorn über den vorübergehenden Verlust der Geliebten. Eine Wut, die erst durch Gawein, Artus’ Neffe und treuer Ritter, besänftigt wird, der ein Tuch über die drei Blutstropfen wirft und Parzival so zur Besinnung kommen lässt.⁵

Diese Szene wird von Handke ebenfalls in dem Stück *Über die Dörfer* (1981) aufgegriffen, einem Stück, in dem der Verweis auf Blutstropfen im Schnee erneut explizit ist.

‚Nova‘, ein mystisches Wesen und im Text ein Symbol der Erlösung und Befreiung, hat die Aufgabe, den Menschen von dem universellen Gefühl der ‚Angst‘ und der ‚Furcht‘ zu erlösen, das durch die Schrecken des 20. Jahrhunderts noch verstärkt wurde. Im einleitenden Prolog erscheint Nova als eine Leitfigur vor dem Protagonisten ‚Gregor‘, Handkes Alter Ego, und spricht emblematische Worte aus, als wäre sie selbst ein Orakel:

⁵ „dô Parzivâl den tac erkôs, / im was versnît sîns pfades pan: / vil ungevertes reit er dan / über ronen und [über] manegen stein. / der tacie lanc hôher schein. / ouch begunde liuhten sich der walt, / wan daz ein rone was gevalt / ûf einem plân, zuo dem er sleich: / Artûs valke al mite streich; / dâ wol tûsent gense lâgen. / da wart ein michel gâgen. / mit hurte vlouger under sie, / der valke, und sluog ir eine hie, / daz sim harte kûme enbrast / under des gevallen ronen ast. / an ir hôhem fluge wart ir wê. / ûz ir wunden ûfen snê / vieln drî bluotes zâher sach / ûf dem snê (der was al wîz), / dô dâhter ‚wer hât sînen vlîz / gewant an diese varwe clâr? / Cundwier âmûrs, sich mac fûr wâr / disiu varwe dir gelîchen. / mich will got sælden rîchen, / Sît ich dir hie gelîchez vant. / gêret sî diu gotes hant / und al diu crêatiure sîn. / Condwîr âmûrs, / dem glichet sich dîn bêa curs: / des enbistu niht erlâzen.“ (Pl: 128).

„Als Parzival das Tageslicht erblickte, war die Spur seines Weges unter dem Schnee verborgen, und er musste zwischen Steinen und umgestürzten Baumstämmen weiterreiten, um nicht vom Weg abzukommen. Der Tag schritt voran und wurde immer heller, und auch der Wald wurde immer lichter. Auf einer Lichtung lag ein umgestürzter Baumstamm, auf den sich Parzival langsam zubewegte (und auch Artus’ Falke, der hinter dem Mann im Flug davonflog), bis zu einer Stelle, an der sicherlich mehr als tausend Gänse saßen. Da erhob sich ein großes Geschrei: Der Falke hatte sich unter sie gestürzt und eine von ihnen angegriffen, so dass sie ihm nur knapp unter den Ästen des umgestürzten Baumstammes entkam. Hochfliegen konnte er nun nicht mehr. Aus seiner Wunde fielen drei rote Blutstropfen auf den Schnee, die Parzival in Bedrängnis brachten. Als er [Parzival; A.P.] die Blutstropfen auf dem Schnee sah, der so strahlend weiß war, dachte er: ‚Wer hat diese Farben so schön zusammengesetzt? Dir, Kondwiramur, mögen diese Farben in der Tat ähneln. Gott will mir Glück schenken, denn Er hat mich hier etwas finden lassen, das dir ähnlich ist. Gepriesen sei die Hand Gottes und all seiner Geschöpfe. Kondwiramur, hier ist dein Bild: Da der Schnee sein Weiß dem Blut geopfert hat und so rot geworden ist, gleicht auch Kondwiramur, dein schöner Körper, dem Blut: nicht einmal du kannst es leugnen.““.

Diese Passage wurde von dem Autor dieser Dissertation, A.P., übersetzt.

Nova

Er war ohne Ohr für den unterirdischen

Heimwehchor /

Mann aus Übersee, blind für die Tropfen Blut im

Schnee /

Zuschauermaske über den Wangen, Hand unter

Händen an Haltestangen /

Wanderer ohne Schatten – Nordsüdostwestherr!

Aber jetzt weiß ich nicht mehr. (ÜD:11)

In diesen fünf Zeilen, die den Eingangsschor markieren, wird von dieser ‚neuen‘ Beatrice von einem geheimnisvollen „Wanderer ohne Schatten“ erzählt, von einem „Mann aus Übersee“.

Diese Figuren, hinter denen die Figur des Gregor selbst erahnt wird, des Hauptdarstellers, der sich noch nicht bereit fühlt, die Entwicklungen seiner eigenen Geschichte zu erzählen, wird daher mit dem Zustand der ‚Blindheit‘ verglichen. Gregor ist also „blind für die Tropfen Blut im Schnee“, was ein Zustand ist, der, wie betont, aus der Perceval/Parzival-Tradition stammt.

Diese Topik wird von Handke mehrfach aufgegriffen.

Unter den verschiedenen Beispielen, die man anführen könnte, und für die wiederum Pektors (2013: 2; 5) Studien betont werden, kann man kurz auf die Stelle eingehen, an der dieser Topos in dem Stück *Das Spiel vom Fragen* auftaucht.

In diesem Text taucht erneut der Topos der ‚Blutstropfen‘ auf, die durch eine offensichtliche Neuauslegung dieser Topik nicht als Blutstropfen auf dem Schnee beschrieben werden, sondern als „Blutstropfen im Weg“ (SF: 46). Als Zeichen also, die helfen, sich auf einem metaphorischen Weg zu orientieren, der aus Introspektion und der Suche nach Vollkommenheit und Selbsterkenntnis besteht und der das zentrale Thema des Textes darstellt. Durch dieses ewige, leidende „Fraglosen“-Spiel (SF: 48) erscheint Parzival plötzlich, nicht zufällig, „immer noch wie blind“ (SF: 51). Es handelt sich um einen klaren Verweis, auch in diesem Fall, auf den Parzival-Stoff. Vor allem die Blutstropfen und die Blindheit werden im Stück wieder aufgegriffen und neuausgelegt, um den Weg der Introspektion zu verkörpern, der die ‚weltliche‘ Pilgerreise bezeichnen soll. Es handelt sich um einen Weg, der sowohl auf physischer als auch auf figurativer Ebene von den Protagonisten dieses Stücks beschritten wird.

Wie in dem nächsten Abschnitt bemerkt wird, findet eine ähnliche Auslegung des Topos der Blutstropfen auch in *Die Obstdiebin* statt, einem Roman, in dem die Aktualisierung der hochdeutschen Tradition nicht so sehr in Form der Verwendung der Konjunktion ‚und‘ erfolgt, wie

Carstensen spezifisch in Bezug auf *Am Felsfenster morgens* und *Gestern unterwegs* beobachtet hat (vgl. Carstensen 2013: 174), sondern durch die Neuauslegung von Topoi und literarischen Elementen, die bereits in Chrétiens Text vorhanden sind und später von Wolfram aufgegriffen worden sind. Das Element der ‚Blutropfen‘ ist tatsächlich eines dieser Elemente.

2.2.1. „Allein dann mit den Blutropfen“: *Die Obstdiebin*

In *Die Obstdiebin* erscheint dieses Thema in dem Kontext eines physischen Zweikampfs zwischen der Diebin und einer emblematischen „Doppelgängerin“ (OD: 514), die dem Mädchen auf ihrem physischen und metaphorischen Reise entlang des Vexins begegnet.

Der Kampf, der sich zwischen den beiden jungen Frauen entspinnt, muss als ein weiteres Beispiel für die Wiederaufnahme, Dekonstruktion und Neuauslegung des Mythos in einem Kontext betrachtet werden, der sich geografisch und zeitlich völlig von dem ursprünglichen Milieu unterscheidet.

Man liest nämlich:

Es ist auch das erste Mal in ihrem Leben, daß die Obstdiebin es mit Gewalt zu schaffen hat. Das Boxen, damals im Lycée bei den Mädchen eine Zeitlang im Schwang, war etwas anderes: eine Wohltat, und eine Stärkung von Geistesgegenwart, dabei die Augen der Gegenspielerin ständig gegenwärtig zu haben. (OD: 513-514)

Der Kontext, in dem der Ritter Perceval/Parzival auf dem Pferd döst, um die Blutropfen auf dem Schnee zu betrachten, die den Artushelden zum Bild des Gesichts der geliebten Blancheflor bzw. der Kondwiramur zurückführen, wird von Handke in das Bild einer Diebin umgeformt, die sich mit ihrer Doppelgängerin ‚duelliert‘.

Dieses Duell wird zu einem weiteren abgewandelten Topos, der in einem weniger an das Mittelalter gebundenen und mit der Moderne verbundenen Kontext dargestellt wird: dem Boxen. Anstatt erst Sagremor und dann den Ritter Keu zu besiegen, die Perceval in Chrétiens Fassung von der ekstatischen Betrachtung der drei Blutropfen auf dem Schnee abzulenken versuchten, um ihn zu Artus zu führen, wird nun die Obstdiebin zur Protagonistin eines merkwürdigen Kampfes mit einer jungen Frau.⁶

⁶ Im Verlauf des Boxkampfes zwischen den beiden jungen Frauen erscheint dann das Bild des ‚Bluts‘: „Der Kampf zwischen ihr und der Doppelgängerin dauerte. In der Erzählung dagegen: Kürze. Nasenblut das Sägemehl tränkend in dem welken Grasrondell: mit nichts sonst zu vergleichende Nasenblutflecken. Sich steigende Mordgier derjenigen, von der die Gewalt ausgegangen ist – Totschlagswust, für einen Moment nur, den sie aber ihr Leben lang nicht vergessen wird, von seiten derer, die zurückschlägt.“ (OD: 514).

Der Kampf endet mit einer weiteren Wiederholung des Bildes der ‚Blutropfen‘, die nun nicht mit Schnee, sondern mit dem erwähnten „Grasrondell“ in Verbindung gebracht werden, auf das Blutropfen aus der Wunde an der Nase fallen, die die Protagonistin im Rahmen des Kampfes erhalten hatte. Doch auch in dieser Passage kann Handkes Bild des ‚Blutes‘ hervorgehoben werden, das laut Pektor (2013: 5) aus der Parzival-Tradition stamme.

Ebenso emblematisch sind in dieser Hinsicht die Bilder, die das Ende des Kampfes markieren:

Allein dann mit den Blutstropfen, ein, zwei noch frisch, die andern [Blutstropfen; A.P.] getrocknet, wie schon seit langem [...]. (OD: 515)

In dieser Szene betrachtet die Diebin, eine ‚neue‘ Parzival also, die Blutstropfen und weitere frische Blutstropfen, die aus der im Kampf erlittenen Nasenwunde stammen.

Die trockenen Tropfen sollen daher als ein gehobener literarischer Bezug betrachtet werden, als eine Formulierung, die darauf hinweisen soll, dass diese zweiten Tropfen schon länger da sind als vor der physischen Ankunft der Diebin in der Handlung. Als ob diese nun trockenen Tropfen schließlich dieselben Tropfen der verwundeten Gans wären, die der Artusritter in den erwähnten Szenen aus Chrétiens und Wolframs Romanen betrachtet.

Es gibt jedoch noch ein weiteres Thema, das in diesem Handkes Frankreich Beachtung verdient: das Thema der ‚Frage‘.

Ausgehend von den Beobachtungen Pektors (2013), die in diesem Topos einen weiteren Verweis auf die Parzival-Tradition sieht, werden daher in den folgenden drei Abschnitten die Vorschläge Pektors vertieft.

Um sich mit diesem Thema auseinanderzusetzen, wird der Roman *Die Obstdiebin* in Betracht gezogen.

In diesem Text ermöglichen nämlich das Motiv der ‚gestellten‘, der ‚nicht gestellten‘ wie auch der ‚verweigten‘ Frage weitere Überlegungen über die Reise der Diebin durch die Picardie, den Vexin und die Île-de-France. Eine Reise, in der Symbole, Träume und Kindheitserinnerungen als Leitmotiv der ganzen Fahrt des Mädchens dienen.

2.3. Das Thema ‚Fragen‘

In diesem Abschnitt und in den nächsten beiden werden die Bedeutungen analysiert, die der Topos der ‚Frage‘ in *Die Obstdiebin* annimmt.

Um die Analyse über Handkes Auslegung von Elementen und Topoi der Parzival-Tradition zu vertiefen, werden besonders im nächsten Abschnitt die Passagen der *Obstdiebin* betrachtet, die mit dem Thema ‚Fragen‘ oder ‚(Nicht-)Fragen‘, wie sie in Chrétiens und Wolframs Text erscheinen, verbunden sind.

Dieses Thema taucht als wesentliches Element im *Spiel vom Fragen*.

Der Ritter ist nun mehr denn je darauf bedacht, der Sprechfolterung zu entkommen, der Kaspar, der Protagonist des gleichnamigen Handkes Stücks von 1968, zum Opfer gefallen war. Der Topos der

„Frage“, wie er im Text auftaucht, ist tatsächlich auf bedeutende Teile der Wittgensteins Logik-Studien zurückzuführen.

Gegen Ende des Stücks führt der Protagonist, der sich inzwischen immer mehr in gehobenen Literaturzitataten ergeht, unter denen der „bestirnte Himmel“ (SF: 122) als eine Leitmotiv vorherrscht, einen Monolog, in dem der Topos der „Frage“ mit der mittelalterlichen Tradition verknüpft wird. Es erscheint also ein Parzival, der mit verbundenen Augen – man denke wieder an die Verbindung zwischen der Rolle der „Frage“ und dem Topos der „Blindheit“ – vor einem Fels geführt wird, der als „Bocca di Inferno“ (SF: 132) – die Bezeichnung dieses Ortes, „Höllenschlund“, erscheint im Text auf Italienisch – bezeichnet wird.

Angesichts des Ortes, der als einen Einweihungsort erscheint, stellt Parzival keine Fragen: „Nicht einmal der Mucks einer Frage kam vor dem Höllenschlund aus mir“, sagt dieser, der dann hinzufügt: „Dabei habe ich andre in ihrer Verlassenheit eigens Wildfremde um eine Auskunft fragen hören, auch wenn sie Weg oder Zeit selber wußten [...]“.“ (SF: 132).

Diese Passage ist bedeutsam, und besonders im Hinblick auf das hier untersuchte Phänomen der Neuauslegung des mittelalterlichen Topos.

Der „kleine“ Parzival gesteht nämlich, dass er angesichts eines Ortes mit höllischen Zügen nicht in der Lage ist, irgendwelche Fragen zu stellen. Der bedeutsame Teil in dieser Passage betrifft doch die authentische Neuauslegung des Parzival-Themas, das hier zum Einsatz kommt. Bevor aber diese Auslegung vertieft werden kann, ist es notwendig, die ursprüngliche Fassung von Chrétien vorzustellen.

Nachdem der junge Perceval durch die Lehren des Lehnherrn Gorneman de Gorhaut in die Welt des Rittertums eingeweiht wurde, wird nämlich der Ritter von der jungen, schönen Blancheflor vom Schloss Beaurepaire auch in die Freuden der Liebe eingeweiht. Das Mädchen aus der Tyrannei des Seneschalls Anguingueron und seines bösen Herrn Clamadeu des Îles befreien lassen, macht sich Parzival auf die Suche nach seiner Mutter.

Auf der Suche betet der Junge, dass er seine Mutter lebend und in guter Verfassung vorfindet: „Il tient chemin toute la journée“, wird daher von Chrétien erzählt,

sans faire rencontre de nulle créature terrienne qui lui sache indiquer sa voie. Sans cesse il fait prière à Dieu, le Père Souverain, Lui demandant, s’Il le veut bien, de trouver sa mère en bonne vie et en santé. Il priaît toujours quand, descendant d’une colline, il parvient à une rivière. L’eau en est rapide et profonde. Il n’ose s’y aventurer. (PIRGr : 88)

Als der Ritter sich nähert, bemerkt er zwei Männer, die in einem Ruderboot sitzen.⁷

Aus dem Gespräch zwischen dem Ritter und diesen Männern folgt die Einladung, die Nacht im Haus eines der beiden Fischer zu verbringen. Das ‚Haus‘, in das der Protagonist eingeladen wird, ist in Wirklichkeit das Schloss des Fischerkönigs, eines der beiden Fischer, wo sowohl die sagenhafte Lanze des Longinus als auch der Heilige Gral aufbewahrt werden.

In der Halle des Schlosses sieht Perceval Pagen, die die heiligen Reliquien in einer ungewöhnlichen Prozession vor dem staunenden Jungen hertragen;⁸ Als Perceval die Pagen und Diener vor ihm umhergehend sieht, stellt er jedoch keine Fragen.⁹

Da sein Rittermeister Gorneman de Gorhaut, der in Wolframs Roman den Namen ‚Gurnemanz de Graharz‘ erhält, Perceval befohlen hatte, nicht zu sprechen und nicht viel zu fragen, um niemandem zu erlauben, Worte oder Aussagen gegen ihn zu verwenden, spricht der Junge nicht und fragt niemanden nach dem Speer, dem Gral oder dem Grund für die Krankheit, durch die der Burgherr schwer an den Beinen verwundet wird.¹⁰

Wegen dieses Fehlverhaltens von Perceval, wegen seines ‚Nicht-Fragens‘, ist der König dazu bestimmt, unheilbar zu erkranken und das Land, dessen Herr er ist, wird eine unfruchtbare Einöde bleiben.¹¹ Wie in Chrétien's Roman zu lesen ist, wird der Junge, nachdem er die Nacht im Schloss des Fischerkönigs verbracht hat, von seiner Kusine beschuldigt, dem kranken König wegen seiner Naivität nichts zu nützen.¹²

⁷ „À ce moment, il voit une barque qui descend au fil du courant. Deux hommes y sont assis. Sans bouger il les attend, espérant les voir au plus près. Mais ils s'arrêtent au milieu de l'eau, ancrent leur barque fortement. L'homme à l'avant de la barque pêche à la ligne, piquant à l'hameçon le leurre d'un petit poisson pas plus gros que menu vairon.“ (PIRGr: 88).

⁸ „Comme ils parlaient de choses et d'autres, un valet d'une chambre vint, qui lance brillante tenait, empoignée par le milieu. Il passa à côté du feu et de ceux qui étaient assis. Coulait une goutte de sang de la pointe du fer de lance et jusqu'à la main du valet coulait cette goutte vermeille. Le jeune hôte voit la merveille et se roidit pour n'en point demander le sens. C'est qu'il se souvient des paroles de son maître en chevalerie. Ne lui a-t-il pas enseigné que jamais ne faut trop parler ? Poser question c'est vilénie. Il ne dit mot.“ (PIRGr: 92).

⁹ „C'est l'Ordre de Chevalerie qui ne souffre aucune bassesse“, so wurde nämlich dem jungen Parzival von Gorneman de Gorhaut erinnert, als er versuchte, den Jungen in das Rittertum einzuweißen, „Beau frère, souvenez-vous, si vous devez combattre, que, lorsque crie merci vers vous votre adversaire vaincu, vous devez le prendre en miséricorde et non l'occire. Ne parlez pas trop volontiers. Qui parle trop prononce des mots qui lui sont tournés à folie. Qui trop parle fait un péché, dit le sage.“ (PIRGr: 64).

¹⁰ „Une demoiselle très belle, et élancée et bien parée qui avec les valets venait, tenait un graal entre ses mains. Quand en la salle elle fut entrée avec le Graal qu'elle tenait, une si grande lumière en vint que les chandelles en perdirent leur clarté comme les étoiles quand se lève soleil ou lune. Derrière elle une autre pucelle qui apportait un plat d'argent. Le Graal qui allait devant était fait de l'or le plus pur. Des pierres y étaient serties, pierres de maintes espèces, des plus riches et des plus précieuses qui soient en la mer ou sur terre. Nulle autre ne pourrait se comparer aux pierres sertissant le Graal. Ainsi qu'avait passé la lance, devant lui les pierres passèrent. D'une chambre en une autre allèrent. Le jeune homme les vit passer, mais à nul n'osa demander à qui l'on présentait ce Graal dans l'autre chambre, car toujours il avait au cœur les paroles de l'homme sage, son maître en chevalerie. Je crains que les choses ne se gâtent car il m'est arrivé d'entendre que trop se taire ne vaut parfois guère mieux que trop parler. Donc, qu'il en sorte heur ou malheur, l'hôte ne pose nulle question.“ (PIRGr: 92-93).

¹¹ Daher wird Peccarisio (2022) darauf hingewiesen, dass die Frage, die der junge Perceval nicht stellt, eine figurative Unwissenheit darstellt, durch die die Naivität der Kindheit und Jugend symbolisiert wird (siehe Peccarisio 2022: 1-3).

¹² „Or dites-moi“, so die Kusine des Ritters, „avez-vous vu la lance dont la pointe sagne, n'ayant pourtant ni sang ni veine ? / — Si je la vis ? Oui, par ma foi ! / — Et demandâtes-vous pourquoi elle saigne ? / — Jamais n'en parlai ! / — Dieu m'aide ! Mais sachez donc que vous avez bien mal agi. Et vîtes-vous le Graal ? / — Je l'ai bien vu. / — Qui le tenait ? / —

Dieser Topos, der, bei Handke zur Metapher für die heutige Krise des Wissens und gleichzeitig zum Symbol für die Ungewissheit der Gegenwart wird, für die Ratlosigkeit schließlich angesichts der Unvorhersehbarkeit der Zukunft (siehe Pektor 2013: 4-7), verbindet sich im *Spiel vom Fragen* mit den Logik-Studien Wittgensteins.

Der ‚Kind-Parzival‘ dekonstruiert nun jede Form von Frage, die ihm gestellt wird, was an die Überlegungen im Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* (1921) anknüpft.

In den letzten Abschnitten des *Tractatus* kann nämlich bemerkt werden, wie die einzige Lösung für das ‚Problem‘ des Fragens durch das ‚Verschwinden‘ dieses Problems gegeben ist. So löst sich Handkes *Spiel* in einem langen Monolog auf, der von einem emblematischen ‚Einheimischen‘ gehalten wird. Die endliche Sentenz von dem ‚Einheimischen‘ ist nun hervorzuheben, der nämlich behauptet: „Die Lösung des Problems des Fragens erkennst du am Verschwinden dieses Problems“ (SF: 159).

Vielleicht ist dies der Grund, warum der im *Spiel vom Fragen* als ‚Spielverderber‘ dargestellte Čechov in einem der abschließenden Dialoge des Stücks nicht so sehr auf die Bedeutung des ‚Stellens‘, sondern vielmehr auf die Bedeutung des ‚Habens‘ von Fragen abhebt. Unser Wesen, so betont er, könnte eine Lösung der Synthese von Gegensätzen finden, indem es einen Zustand erreicht, in dem „unser Fragen mit unserem Gefragtwerden“ eins wird (SF: 139).

Die Reihe von Fragen, die in diesem Text erscheinen, erinnert aller Wahrscheinlichkeit nach nicht nur an Becketts und Ionescos Dramawerk oder noch an von Pasolini gewünschtes ‚neues‘ Theater (siehe Zorzi 1993: 116-120), sondern auch an Wittgensteins *Untersuchungen*, die 1953 posthum veröffentlicht wurden. In den *Untersuchungen* wird nämlich betont, dass, wenn die Frage nach dem ‚Warum‘ verdrängt wird, werden so die wichtigen Daten in Betracht gezogen, die dann in irgendwelcher Sprachphilosophie-Forschung zu einer Antwort führen.

Für Handke hingegen wäre es hinderlich, die Dinge in ihrer Phänomenalität zu sehen, wenn man auf die falsche Art und Weise fragt, d.h. wenn man ‚nicht richtig‘ fragt.

– Une pucelle. / [...]. / — Nul ne marchait devant le Graal ? / — Si ! / — Qui donc ? / — Deux valets sans plus. / — [...]. Demandâtes-vous à ces gens vers quel lieu ils allaient ainsi ? / — Nul mot ne sortit de ma bouche. / — Dieu m’aide ! C’est pis encore ! [...]. Ah, malheureux Perceval, tu as connu male aventure de n’avoir jamais demandé cela qui eût fait tant de bien à ce bon roi qui est blessé ! Bien vite il aurait retrouvé usage des membres et sa terre. Si grand bien en fut advenu ! Mais sache que malheur en viendra, à toi et à autrui pour ce péché, sache-le bien !“ (PIRGr: 98-99).

Eine ebenso bemerkenswerte Antwort gibt Sigune oder die Kusine des Parzival in der Fassung Wolframs, in der man liest: „niemen ist sô rîche, / der gein dir koste mege hân, / hâstu vrâge ir reht getân.“ / Er sprach ‚ich hân gevrâget niht.“ / „[...] / ôwê waz wolt ir zuo mir her? / gunêrter lîp, verfluochtet man! / [...]“. / Parzivâl sus schiet von ir.“ (Pl: 114-115). „[Sigune; A.P.]: ‚Niemand wird so reich sein, dass er dem Vergleich mit Ihnen standhalten kann, wenn Sie die Frage beantwortet haben‘. / Er [Parzival; A.P.] sagte: ‚Ich habe nicht gefragt‘. / Sigune: ‚[...] Was wollen Sie jetzt von mir? Ehrenlose Kreatur, verfluchter Mensch! [...]‘. / Also verließ Parzival sie.“.

Die erwähnte Passage wurde vom Verfasser dieser Dissertation, A.P., übersetzt.

Schließlich ist es gerade der ‚Einheimische‘, der im *Spiel* beklagt, dass er nur unnütze Fragen kennt, und sich gleichzeitig nach der Utopie einer Welt des Nicht-Fragens sehnt: „Die Rose“, so schließt er, „ist ohne warum“ (SF: 160).

Ausgehend von diesen Überlegungen und der Weise, wie dieser Topos im *Spiel vom Fragen* auftaucht, wird im nächsten Abschnitt das Thema ‚Fragen‘ betrachtet, das in dem traumhaften Kontext der Reise der *Obstdiebin* wiederkehrt.

Auf der Suche nach ihrer Mutter wird nämlich die Diebin zur Protagonistin von Kontexten, in denen das „Spiel vom Fragen“ wieder auftaucht. Es handelt sich um Kontexte also, die, an die Parzival-Tradition anknüpfend, für eine weitere Aktualisierung dieses Topos in einem französischsprachigen, traumhaften Kontext gehalten werden müssen.

2.3.1. Eine Neuordnung des ‚Frage‘-Motivs: *Die Obstdiebin*

Das ‚Fragemotiv‘, das in *Die Obstdiebin* implizit auftaucht, muss als Verweis auf die Aktualität von Parzival betrachtet werden.

Auf ihrer Reise, die einer unbestimmten ‚Suche‘ nach sich selbst gleicht, versucht die Obstdiebin, eine Mutter zu erreichen, die jedoch das ‚Unerreichbare‘ verkörpert. Als würden sie beide eine ‚metaphorische‘ Reise erleben, wandern die Diebin und ihre Mutter durch den Vexin.

„Obwohl ich [...] hinkte“, wird von einem Protagonisten festgestellt, der seinerseits auf der Suche nach seiner Tochter, der Obstdiebin, ist,

wurde aus meinem Gehen ein Ausschreiten. Epische Schritte waren das jetzt. Und das hieß: Schritte, die einbezogen. Ich ging nicht allein unterm Himmel. Ich ging mit. Mit wem? Mit was? Ich ging mit. Ich war so frei, war im Recht. Und sah ich die Obstdiebin nicht als jemand Vergleichbaren? (OD: 55)

Dieses ‚Wandern‘ wie auch die Gesten des Protagonisten werden doch mit ‚epischen‘ Bedeutungen verglichen und durch dieses romantische Gehen trifft der Protagonist selbst eine ‚sagenhafte‘ Obstdiebin, die wie ein übernatürliches Wesen aussieht und deren Figur mit dem Bild einer ‚Notenschrift‘ verglichen wird.

„Und jetzt“, so fährt der Alter Ego Handkes fort,

genug von Verjüngung, von jung Werden, von Jungtun. Jung war allein die, um die es sich hier dreht, die Obstdiebin, blutjung. [...].

Ich sah sie vor mir, als ich im Gehen, ohne stehenzubleiben, durch einen Zaun griff und von einem der die Straße säumenden Obstbäume einen Apfel abriß, einen, der in Frankreich [...] so seltenen Frühäpfel, reinweiß und, wie der Name besagt, schon seit Juli gereift. (OD: 57)

Darauf fragt der Erzähler sich selbst: „Ich sah die Obstdiebin vor mir?“, und die unmittelbare Antwort ist: „Ja, aber ohne Gesicht, überhaupt ohne Bild, nichts als eine Bewegung“ (OD: 57). Selbst die ‚Finger‘ dieser immateriellen Figur sehen wie etwas Metaphorisches und Figürliches aus, als wären sie die Finger eines ‚Geistes‘.¹³

Nachdem der Protagonist auf seiner Suche in dem nicht näher definierten „Hôtel des Voyageurs“ (OD: 70) Station gemacht hat, gelangt er in eine Bar, wahrscheinlich in Paris, in der sich beharrliche „Mittsommerngäste“ (OD: 74) tummeln, die an Figuren aus dem ‚Absurden‘ Theater erinnern. „Und danach bist du eingekehrt in die einzige sommeroffene Bar am Platz“, fragt sich der Erzähler in der zweiten Person Singular, „um dir mit einem anderen Wein den Rauch aus dem Mund zu spülen? – Stimmt: ich bin da eingekehrt. Es war für ein Glas, ‚wirklich nur eines‘“ (OD: 74).

„Dazu“, so fährt der Erzähler fort,

setzte ich mich auf die Terrasse [...], zu den anderen unentwegten Mitsommerngästen. Jeder hatte einen Tisch für sich allein. Der Mazedonier erzählte von seinem Abstecher heim nach Ohrid. Der portugiesische Zimmermann glaubte, daß es nach dem Tod mit der Seele irgendwie weitergehe. Der rumänische Maurer glaubte das nicht. Die Polin war müde von dem Nachtdienst im Altersheim. (OD: 74-75)

Nachdem Handkes Doppelgänger auf der Terrasse des ‚Trois Gares‘ Platz genommen hat, wird er von den ungewöhnlichen Gästen der Bar begrüßt. Auf die Frage antwortet er jedoch nicht, was in Bezug auf die Neuauslegung Handkes der Topik des ‚Fragens‘ hervorzuheben ist.

„Keiner der altvertrauten Mitsitzer auf der Terrasse des ‚Trois Gares‘“, so der Erzähler,

schien von mir etwas wissen zu wollen. Zwar wurde ich bei meinem Dazukommen begrüßt und nach meinem Ergehen gefragt, aber die Antwort ersparte ich mir; es hätte ohnedies niemand zugehört. (OD: 75-76)

Obwohl der Zusammenhang zwischen den von den „Mitsommerngästen“ nicht gestellten Fragen und dem Topos der von Parzival nicht gestellten Frage an den Fischerkönig willkürlich sein mag, da es keinen sicheren Beweis um diese Verbindung gibt, wird es jedoch für nützlich gehalten, hier die erwähnte Passage vorzustellen.

Wenn auch nur implizit ermöglicht nämlich diese Passage, über eine weitere Handkes Auslegung des Parzival-Topos nachzudenken: Im Gegensatz aber zur ‚Nicht-Frage‘-Szene, wie sie in Chrétien und Wolframs Texten hervorzuheben ist, in dem doch keine Frage gestellt wird, werden nun Fragen gestellt, die unbeantwortet bleiben.

¹³ „Auch ihre [der Obstdiebin; A.P.] Finger“, wird nämlich von dem ‚Wanderer‘ betont, „sah ich nicht, einzig deren Tanz im Leeren, ein Strecken, ein Spreizen, ein Krümmen, ein Auseinanderfalten, Sichverschlingen – wenn ein Bild, so ein Schriftbild, wie das einer Notenschrift.“ (OD: 57).

In diesem Zusammenhang wird außerdem von dem Erzähler betont, wie eine Antwort tatsächlich bedeutungslos wäre, weil sie von niemandem ‚gehört‘ werden würde. Eine weitere Passage aus *Die Obstdiebin* muss darum betrachtet werden: „Auch mein allein schon ungewohnter Tragesack“, so der Erzähler selbst, „ließ sie nicht aufmerken.“

Ich hatte den prall gefüllten Sack, bevor ich an meinem Tisch Platz nahm, mit den Füßen übertrieben langsam vor mich hin geschoben, so als wünschte ich, die andern dort auf der Terrasse würden sich erkundigen, wohin ich denn unterwegs wäre, und warum mit solch schwerem Gepäck. Doch auch wohin es ging, scherte die Kumpane and den Nachbartischen ebensowenig wie mein Befinden. Und trotzdem wußte ich sie mit mir, und ebenso, wenn auch vielleicht nur für die jeweils eher kurz bemessene Zeit des Beieinandersitzens, mich mit ihnen. Im Blick auf diese Fremden, bei denen im übrigen auch ich nicht eigens darauf aus war, zu erfahren, woher sie kamen und wohin sie gingen, und schon gar nicht, wie es ihnen gerade zumute war, stellte sich zu diese Ansammlung ein Wort ein, welches früher einmal, im eigenen Land, und besonders in der Jugend dort, etwas mich eher Abstoßendes, mich Abfertigendes bezeichnet hatte, und dieses Wort war ‚unsereiner‘ gewesen. (OD: 76-77)

Für den Protagonisten ist es jedoch wichtig, dass sich jemand nach dem Ziel seiner Reise oder nach seinem Gepäck erkundigt. Von den Wanderern hingegen werden darüber keine Fragen gestellt.

Trotz der psychologischen Distanz zwischen den Kumpanen „an den Nachbartischen“ und dem Protagonisten entsteht ein außergewöhnliches Gemeinschaftsgefühl, durch das der Erzähler, der nun in der ersten Person spricht, sich und diese Kumpanen als durch ein merkwürdiges ‚Dasein‘ verbunden wahrnimmt.

In dem zweiten Teil dieses Romans wird der Obstdiebin eine immer bedeutendere Aufmerksamkeit gewidmet, die sich auch mit dem Thema ‚Fragen‘ auseinandersetzt.

In diesem Teil wird spezifisch eine wichtige Begegnung geschildert, die durch die Beziehung zwischen der Diebin und dem jungen Valter symbolisiert wird, der nun vermutlich mit Feirefiz verglichen wird, dem erwähnten Halbbruder des Parzival. Die erwähnte Beziehung zwischen der westlich-christlichen und der östlich-islamischen Dimension wird durch die dunkle, mit weißen Flecken durchsetzte Haut von Feirefiz verkörpert. In der Tat wird hier betont, dass „der sich da an ihrer Seite durch den europäischen Dschungel schlug, [...], war, wie das in der Polizeisprache hieß, ein ‚nichteuropäischer Typus‘, ‚un type non-européen‘“ (OD: 371).

Zu diesem Zweck wird die außergewöhnliche Figur Valters durch die Beschreibung seiner Hautfarbe und seines Handrückens eingeführt:

Die Rücken der Hände, die sich hier Begleiter jeweils paarweise an den Mund legte, sooft er nach dem Katzenherrn rief, schimmerten womöglich noch tiefer braun als das Gesicht, hatten dazwischen aber blaßweiße Flecken, alle ziemlich gleich groß, was die Handrücken scheckig erscheinen ließ. (OD: 372)

Während die Diebin und Valter ihre ‚romantischen‘ Spaziergänge unternehmen, zeichnet die Obstdiebin mit ihrem Finger das Bild des Handrückens des Jungen in die Luft.¹⁴

Dieser symbolisch ausgedrückte „Luftraum“ (OD: 372) wird von dem Jungen jedoch völlig übersehen. Valter, der als jüngerer Parzival angesehen werden muss, ist es aber verboten, oder besser gesagt, er verbietet es sich selbst, nach diesem Zeichen zu fragen.

Wie bei dem Ritter der Tafelrunde in dem Burgsaal des Fischerkönigsschlusses wird die Bedeutung der Geste wahrscheinlich von Valter verstanden, ohne dass er jedoch nach dem Grund für dieses Zeichen fragen darf.

Das Thema ‚Fragen‘ erscheint insbesondere in dem dritten Teil dieses Romans, in dem die Obstdiebin durch den Vexin wandert. Nun wird spezifisch erzählt, wie sie zufällig auf eine christliche Andacht stößt.

„Am Fuß des Vexinplateaus“, so der Erzähler,

in der weiten Prärie von Chaumont, durchflossen von der Troësne, geriet die Obstdiebin in eine unter freiem Himmel zelebrierte Sonntagsmesse. [...]

Weder Priester noch Meßbesucher blickten auf bei ihrem Dazukommen, aber es wurde stillschweigend Platz gemacht für sie in dem Halbkreis, was im übrigen unnötig war bei dem wenigen Volk da. (OD: 488; 490)

Die als eine Eingeweihte dargestellte Obstdiebin wird doch in dem (Messen-),Halbkreis‘ aufgenommen.

Sie wird aber von niemandem befragt und keiner der Anwesenden zeigt Interesse an ihr, was nämlich von dem Erzähler selbst bestätigt wird:

Nach der Messe blieb sie [die Obstdiebin; A.P.] eine kleine Zeit in dem Kreis. Niemand sprach sie an. Weder machte einer Anstalten, sich ihr anzuvertrauen, noch fragte einer nach ihrem Woher und Wohin. (OD: 491)

Die Erklärung für dieses ‚Nicht-Fragen‘ liegt laut des Erzählers in der Belanglosigkeit der Gespräche der Anwesenden.

„Auch untereinander“, so der Erzähler,

ging es um nichts, und was geredet wurde, waren höchstens Alltäglichkeiten: Wetter, wo und was zu Mittag essen. Es brauchte auch kein Reden, Fragen, Sich-Erkundigen, Erzählen mehr. (OD: 491)

¹⁴ „Dieses Muster zeichnete sie [die Obstdiebin; A.P.] jetzt in die Luft vor sich nach, mit dem Zeigefinger, so wie als Kind beim Fürsichhingehen manchmal in die Luft geschrieben hatte, einzelne Buchstaben und ganze Wörter, und dabei kam ihr vor, damals habe sie für dieses Spiel über ungleich mehr Luft vor sich, über einen ausgesprochenen Luftraum verfügt [...]. Und wieder blieb, was sie da tat, von dem zu ihrer Seite unbemerkt. Und wenn er [Valter; A.P.] es bemerkte, so verbot er sich, oder es war ihm verboten, zu fragen, was ihr In-die-Luft-Zeichnen bedeutete. Oder er verstand die Bedeutung und enthielt sich, dazu etwas zu sagen.“ (OD: 372-373).

Ein solches Fehlen von Fragen oder Wörtern ist als weiterer Hinweis auf die Befehle von Gorneman de Gorhaut bzw. Gurnemanz de Grahar zu verstehen, von dem Perceval/Parzival ermahnt wird, wie betont, nicht zu ‚fragen‘ und nicht zu ‚sprechen‘.

In diesem Zusammenhang wird von Peccarisio (2022) hervorgehoben, wie der allegorische Sinn durch das Nicht-Fragen von Parzival entschlüsselt werden kann. Der Übergang von der metaphorischen ‚Unwissenheit‘ zu einem ebenso symbolischen Wissen muss nur durch einen wirklich entschlossenen Bildungs- und Entwicklungsweg erfolgen, ohne den weder ‚Freiheit‘ noch wahres ‚Selbstbewusstsein‘ erlangt werden können (siehe Peccarisio 2022: 1-3).

Daher werden die Beobachtungen von Peccarisio und Pektor (2013), die sich spezifisch auf die Bedeutungen konzentriert, die der Topos der ‚Frage‘ in *Über die Dörfer* annimmt, in Betracht gezogen und auf den Roman *Das zweite Schwert* angewendet.¹⁵

Die Bedeutungen des ‚Fragens‘ wie auch die des ‚(Nicht-)Fragens‘ sind, wie die Rolle der ‚Elternlosigkeit‘ und der Topos der ‚Blutstropfen‘ auf dem Schnee, mit jenem „Epos des Alltäglichen“ verbunden, das, wie in 2.1.2. erwähnt, von Keller (2020: 595) in Bezug auf Handkes Auslegung des Mythos analysiert wurde. ‚Fragen‘ und ‚(Nicht-)Fragen‘ erscheinen nämlich mit einer Aktualisierung des Parzival-Topos verbunden, der stets dekonstruiert und rekonstruiert wird, um, weit von dem mittelalterlichen Milieu, auf in der Gegenwart lebende Figuren angewendet zu werden. Das ist der Fall der Diebin und Valters, die beide durch ein ‚modernes‘ Frankreich spazieren.

Anhand ausgewählter Passagen aus *Das zweite Schwert* wird in dem nächsten Abschnitt die Topik der ‚(Nicht-)Befragung‘ erforscht, die ebenso in diesem Roman durch das Verhältnis von mittelalterlicher und traumhafter Dimension symbolisiert wird.

2.3.2. Das ‚Nicht-Fragen‘ und die geistliche Einsamkeit: *Das zweite Schwert*

Betrachtet man *Das zweite Schwert* als ein Sequel von *Die Obstdiebin* (siehe Grazioli 2021: 1-2), muss dieser Roman als ein weiteres Handkes Umformulierungs- und Aktualisierungsmodell angesehen werden.

Die Rache, die der Protagonist des Textes zu vollziehen versucht, ist in diesem Fall von einer autobiografischen Dimension inspiriert. Die Hauptintention des Protagonisten, Handkes Doppelgänger und Alter Ego, besteht vor allem darin, eine diffamierende Anschuldigung zu rächen, die von einer Journalistin gegen die Mutterfigur des Protagonisten selbst erhoben wurde. Konkret

¹⁵ In *Über die Dörfer* schafft es der Protagonist, ‚Gregor‘ nämlich, keine Fragen zu stellen; er versucht jedoch, diesen Mangel zu kompensieren. Genau das, was mit dem jungen Parzival geschieht: „In *Über die Dörfer* (1981)“, so Pektor, „ist Gregor anfangs noch nicht bereit für das erlösende, die Familie rettende, Erzählen – er ist noch ‚blind für Tropfen Blut im Schnee‘ (ÜD 11), hat aber schon die Anlagen dazu, als ‚der, der das Fragen versäumt, und der, der das Fragen nachholt‘ (ÜD 77).“ (Pektor 2013: 2).

wird der Mutter des Protagonisten vorgeworfen, sie sei nazifreundlich gewesen; der Vorwurf also, sich in den Jahren lange vor der Zeit der Erzählung nicht von der nationalsozialistischen Politik distanziert zu haben.

Auf dem Weg zu seiner „späten Rache“, so lautet der Titel des ersten der beiden Teile des Romans, befindet sich der Doppelgänger Handkes in einem metaphorischen ‚Labyrinth‘, als wäre er ein Wanderer in der Tradition der *Romantik*.

Die Sprache, die von dem Erzähler für die Beschreibung seines Umherirrens und Strauchelns gebraucht wird, wirkt märchenhaft und kann an die Grimms Tradition erinnern, denn es heißt, dass der verwirrte Wanderer die Richtung seines Weges nicht kennt. In seiner Gleichgültigkeit bemerkt er nämlich: „Lange war mir nicht bewußt, daß ich ging, und es scherte mich auch kaum, in welche Richtung“ (ZS: 108).

Eine Passage verdient es dazu, in Betracht gezogen zu werden:

Es waren verschiedene Straßen, auf denen ich ging, durch mehrere Vorstädte (im Umkreis von Resten ehemaliger Dörfer), meist auf Gehsteigen, selten schlichtweg am Straßenrand in den paar trottoirfreien Zonen, wo die Ortschaften anders als üblich geworden ohne Zwischenbereiche ineinander überwechselten. (ZS: 108-109)

Die „verschiedenen Straßen“, die der Wanderer in seinem ‚Labyrinth‘ durchläuft, tragen dazu bei, die romantische Topik des Orts- und Zeitverlustes zu verstärken, die in diesem Roman auch durch das Bild der „Reste ehemaliger Dörfer“ stark betont wird.

Wie zufällig durch diese Orte kommend, beschließt der Protagonist nach Port-Royal-des-Champs zu fahren, das mit einer stark ausgeprägten ‚romantischen‘ Kennzeichnung versehen ist.

„Mit dem nächsten freien Taxi“, so wird dazu notiert,

[...] fuhr ich in die Richtung von Port-Royal-des-Champs, dem aufgelassenen Kloster und dessen Überresten, wo in einem damals wie heute waldigen und sumpfigen schmalen Seitental der südwestlichen Ile-de-France Blaise Pascal (wie, nach ihm, Jean Racine) seine Schulkinderzeit verbracht hat. Alljährlich, und immer im Mai, hatte ich früher den Ort besucht. (ZS: 111-112)

In Port-Royal angekommen, stellt der Erzähler fest, dass er der einzige Besucher des Gartens ist.

In einem solchen *Locus amoenus*, in dem noch die Geister von Pascal und Racine umgehen und der als traumhafter Ort beschrieben wird, hält die Figur eines außergewöhnlichen, dem Erzähler jedoch bereits bekannten Mannes wie im Halbschlaf Einzug in die Handlung dieses Romans.¹⁶

¹⁶ „Die Anlage von Port-Royal war geöffnet. Aber für geraume Zeit blieb ich der einzige Besucher. Es gab nach meiner langjährigen auch sonst nie viele; zu sehen war ja wenig, und von den Klosterbauten aus der Epoche der Nonnen und ihrer Schüler Pascal und Racine war im Grabental des Rhodon kaum ein Bruchstein geblieben. [...] Wohin mich wenden? Wo zeigte sich endlich die, die eine und einzige Rats- oder Orakelstätte, vor der ich sozusagen, kein ‚sozusagen‘!, Aufstellung nehmen könnte?“ (ZS: 115).

„Darf ich mich zu Ihnen setzen?“ wird den Protagonisten gefragt, der behauptet:

Indem ich aufblickte, fand ich neben mir vor der Bank, ohne Abstand, eine vertraute Gestalt, so still, als stehe sie schon länger da. Diese trat nun einen Schritt zurück und ließ sich von mir betrachten, bis ich den Mann endlich erkannte. (ZS: 127)

Nach einem langen Monolog stellt die Figur, die sich später als Richter entpuppt, weder eine Frage an den Protagonisten noch verabschiedet sie sich mit ausdrücklichen Abschiedsformeln von ihm, obwohl der Richter selbst eine Zeit lang auf der ‚zeitlosen‘ Bank in dem Garten neben dem Protagonisten-Wanderer gegessen hat.

Nach dem Monolog des Richters sitzen sie beide aber auf der Bank: „So oder so“, fährt der Erzähler fort,

saßen wir noch eine Zeitlang nebeneinander, er [der Richter; A.P.] den Kopf zurückgewendet hinauf zum Scheunendach, ich mit den in einem fort herabrieselnden Holunderblüten vor mir. Kein Wort mehr zwischen uns zweien und doch verband es uns, daß wir einander gerade hier, im Unvorhergesehenen, begegnet waren, und das würde von Dauer sein. (ZS: 132)

Im Moment des Abschieds verhält sich doch der Protagonist wie der Richter, indem er es vermeidet, ihm Fragen zu stellen, und sich schließlich zu einem ‚stillen‘ Abschied hinreißen lässt.

Nach dem Abschied von dem Richter wandert dann der Ich-Erzähler durch die Île-de-France und findet sich zufällig in einem Bus wieder, dessen Endstation ein ‚ungewöhnliches‘ Gasthaus ist:

Name der Endstationsgaststätte: ‚Neuf-et-Treize‘, Neun-und-Dreizehn, und so hieß sie schon seit mehr als einem Jahrhundert. [...] Der Saal war fast gefüllt, bis auf einen Tisch, einen kleinen, in der Mitte, welcher leer blieb und das bleiben sollte; auch das war so gedacht. (ZS: 152)

In dem Gasthaus „Neuf-et-Treize“ werden die anderen Besucher als „helle Gäste“ (ZS: 153) beschrieben, deren Erscheinung durch ein ungewöhnliches Verhältnis von Helligkeit und Dunkelheit, von Lichtfülle und Finsternis gekennzeichnet ist.¹⁷

Eine weitere bedeutsame Figur in dieser Passage wird aber von der Tischnachbarin des Protagonisten dargestellt.

Wie es bei dem Kontext des Nicht-Fragens und des Schweigens zwischen dem Richter und dem Protagonisten-Wanderer erscheint, sitzt die Frau neben dem Erzähler, ohne dass einer von ihnen ein Wort spricht oder eine Frage stellt. Die Unwissenheit, die in dieser Passage durch die Beziehung zwischen einem zunehmend verwirrten, umherwandernden Erzähler und einer zunehmend

¹⁷ „Einzig helle Gäste sah ich um mich. Hell ebenso die mit den Düstermienen: welch besondere, fast (fast) überirdische Helligkeit strahlte da auf, sowie die Düsternis jeweils für einen noch so flüchtigen Augenblick von ihnen abfiel.“ (ZS: 153).

aufmerksamkeitsheischenden Tischnachbarin dargestellt wird, erinnert nämlich an die Topik der ‚Frage‘, wie sie in den Romanen von Chrétien und Wolfram zu betrachten ist.

„Meine unbekannte Tischnachbarin“, so der Erzähler fort, „die ich im stillen ‚meine Tischdame‘ hieß“

hatte ein Mobiltelefon vor sich liegen, mit welchem sie jemandem etwas schrieb, und ich konnte nicht umhin, zu lesen, Buchstabe für Buchstabe, Wort für Wort: ‚Beim Hinabsteigen in die Metro wünschte ich, mein Kleid [...] würde auf den Stufen flattern im Wind, und du sähst das im Nachblicken von oben, aber es war zu spät, und du warst nicht mehr da, um es zu sehen.‘ (ZS: 154-155)

Die Handy-Nachricht, in der doch ein unbestimmter Liebhaber von der geheimnisvollen Tischnachbarin beschuldigt wird, sie oder ihr Kleid nicht bemerkt zu haben, symbolisiert die fehlende Nächstenliebe, die als Grundlage für Parzivals Nicht-Fragen zu sehen ist.

Der Protagonist-Wanderer, als ein ‚neuer‘ Perceval/Parzival zu betrachten, stellt nämlich keine Frage weder dem Richter noch seiner Tischnachbarin, die in den beiden Szenen weiterhin nebeneinander sitzen, ohne sich aber nach den Stimmungen, Interessen und dem Leben des jeweils anderen zu erkundigen.

In Anbetracht dieser Bedeutung verdient es der Garten von Port-Royal-des-Champs, noch eingehender in den nächsten Abschnitten untersucht zu werden, denn in diesem Garten erscheint eine ebenso außergewöhnliche Figur, die an die Themen ‚Traum‘ und ‚Erinnerung‘ anknüpft. ‚Traum‘, ‚Erinnerung‘ wie auch ‚Legende‘ sind spezifisch die drei wichtigen Topoi, die in dem nächsten Teil dieses Kapitels untersucht werden. Indem sie nämlich eine wichtige Verbindung zwischen autobiographischen Elementen und dem Bezug auf den mittelalterlichen Topos darstellen, tragen diese Themen dazu bei, das traumhafte Bild des von Handke beschriebenen Frankreichs und des Gartens von Port-Royal-des-Champs zu verstärken, wie es in *Das zweite Schwert* erscheint.

In den abschließenden Abschnitten dieses Kapitels werden Elemente analysiert, die an ‚Mythos‘ und ‚Melodie‘ anknüpfen, wie sie in *Die Obstdiebin* auftauchen. Der Topos der ‚Melodie‘ wird seinerseits ermöglichen, Handkes Frankreich als einen Ort zu betrachten, der mit ‚Mythos‘, ‚Legende‘ und ‚Traum‘ verbunden ist.

2.4. ‚Traum‘, ‚Erinnerung‘ und ‚Legende‘: *Das zweite Schwert* und *Die Obstdiebin*

In diesem Teil werden vor allem die Themen ‚Traum‘ und ‚Legende‘ analysiert, wie sie insbesondere in *Die Obstdiebin* und *Das zweite Schwert* auftauchen.

In diesem wie auch in dem nächsten Abschnitt werden Themen der Erinnerung und der Traumdimension, durch den Garten von Port-Royal-des-Champs dargestellt, erforscht, wie sie in *Das zweite Schwert* erscheinen.

In diesem ‚traumhaften‘ Garten erscheint zuerst in den Augen des Protagonisten das Spiegelbild der Mutterfigur. Eine weitere Figur steht jedoch im Mittelpunkt einer ebenso interessanten Epiphanie im Garten von Port-Royal: Es ist der schon erwähnte ‚Richter‘, ein scheinbar harmloser, dem Protagonisten bereits bekannter Mann, der neben ihm auf einer ‚zeitlosen‘ Bank sitzt, einem typischen Symbol des Absurden Theaters. Hier lässt er sich wie in Trance in einem Monolog gehen, an dessen Ende der stille Abschied zwischen den beiden steht.

Die dritte ‚Epiphanie‘ betrifft die Figur des Valter.

Sein Auftauchen spielt sich in der Natur ab, am Ufer der Viosne und trägt dazu bei, Handkes Naturlandschaft für einen Ort zu gehalten, an dem sich Fiktion und Realität die Hand reichen. Ebenso emblematisch erscheint die Stille, die nach Valters Epiphanie zwischen den beiden entsteht, da sie in einem von visuellen Wahrnehmungen und auditiven Suggestionen geprägten Kontext Raum findet: Die Stille wird so zu einer weiteren Form der ‚Melodie‘.

Die verschiedenen Bedeutungen der Innenwelt wie auch der inneren ‚Sicht‘ der Protagonistin werden durch ein Element dargestellt, das ermöglicht, die Existenz der Jungen weiter mit der sagenhaften Tradition zu verknüpfen: Die ‚Treppe‘ stellt nämlich nun einen Verbindungspunkt zwischen der Figur der Protagonistin und der Figur des ‚Dichters‘ dar. Ein Anknüpfungspunkt, der aus der lateinischen hagiographischen Tradition und den Ereignissen rund um die Figur des Heiligen Alexius wieder auftaucht.

‚Epiphanie‘, ‚Stille‘ und ‚Legende‘ werden es doch am Ende dieses Kapitels erlauben, die Nuancen des Handkes Frankreichs zu betrachten.

2.4.1. Zwischen ‚Traum‘ und ‚Erinnerung‘: *Das zweite Schwert*

Die traumhafte Aura, die sich im Garten ausbreitet, macht den Garten von Port-Royal zu einem Schauplatz der Epiphanie.

So geschieht es im Fall des Richters, so geschieht es aber, wie es in diesem Abschnitt betrachtet wird, im Fall der Erscheinung einer anderen Figur, die als Leitmotiv in Handkes Werk gilt: die Mutterfigur.

Dazu muss man hervorheben, wie oft die Figur der Mutter in traumhaften Kontexten in Handkes Werk erscheint. Das Thema ‚Traum‘ steht oft für etwas, das der Realität viel näher ist als dem wirklichen Leben. Man denke in diesem Sinne an die bedeutende Rolle, die die Traumdimension

in *Immer noch Sturm* spielt. Nicht umsonst betont der Protagonist ‚Ich‘ in diesem Stück, dass seine Träume „wirklicher sind als je das laufende Datum“ (InS: 44).

In dem zweiten Kapitel von *Immer noch Sturm* erscheint nämlich die Mutter des Protagonisten in einem Tagtraum in einem ebenso ‚magischen‘ Jauntal, das nun in ‚Jaunfeld‘ umbenannt wird. Die Mutter taucht nun in all ihrem Charme auf, so erscheint die Mutterfigur in dem zweiten Teil von *Das zweite Schwert* wieder in ihren mehrdeutigsten Zügen im Kontext eines Traumfragments in dem ebenso ‚magischen‘ Garten von Port-Royal. Dieser wird, was im vorherigen Absatz hervorgehoben worden ist, zum Schauplatz von Erscheinungen von Figuren mit zweideutiger Bedeutung, ebenso wie der Jaunfeld-Hügel, der die landschaftliche Kulisse in *Immer noch Sturm* bildet.

Mit dem Taxi vor den Toren von Port-Royal-des-Champs angekommen, lässt sich der Protagonist in *Das zweite Schwert* ins Gras fallen und bleibt dort liegen, bis er, wie er behauptet, die Augen schließt und einschläft. „Ich war darüber längst hinterrücks von dem Mauerrest ins Gras gerutscht“, so er fort,

und lag da. Und dann mußte ich eingeschlafen sein. Ich träumte. [...]. Was da vorging, war anfangs die Wiederholung dessen, was einst zwischen meiner Mutter und mir tatsächlich geschehen war. Wie, auf welche Art freilich das Geschehen in dem Traum sich wiederholte! Wie ... wie ... – unvergleichlich wirklich. Aus heiterem Himmel, so kommt er mir bei der Niederschrift jener Mutter-Sohn-Szene wenigstens vor, in der oft friedlichen, wenn nicht innigen, ja, Häuslichkeit zwischen uns beiden, hatte der Heranwachsende sie, die noch nicht Vierzigjährige, immer noch die Dorf- und bei Bedarf auch Stadtschönheit, gefragt, warum sie nicht, auf irgendeine Weise, nein ihre eigene, gegen das Verbrecherreich Widerstand geleistet habe. Das kam als Frage, war dabei ein Anwurf, ein jäher, heftiger, einmal wohl aus Mutwillen, vor allem aber aus meiner Unfaßbarkeit und bis jetzt andauernden Wut. Ich hätte auch jemand anderen in der Familie und über diese hinaus anfahren können. Nur wußte ich niemanden, und all meine Ausbrüche hatten, damals zumindest, allein meine unschuldige Mutter zum Opfer. Sie antwortete nicht, rang nur stumm die Hände. Und dann weinte sie, wortlos, wimmerte, schluchzte vor ihrem Möchtegern-Richter. Und ihr Schluchzen wird niemals aufgehört haben. (ZS: 121-122)

In dieser „Mutter-Sohn-Szene“ sieht der Erzähler von außen, wie sein jugendliches Ich, von dem er in der dritten Person Singular schreibt, seiner Mutter eine Frage stellt.

Der ‚jugendliche‘ Handke fragt die als jung und schön dargestellte Frau dazu, warum sie sich dem Diktat des Dritten Reichs nicht widersetzt habe. Die ‚unschuldige‘ Mutter empfindet den Satz des Sohns, des ‚Möchtegern-Richters‘, eher als Vorwurf, denn als Frage und in ihrer Ohnmacht bricht sie zusammen: „ihr Schluchzen“, so wird nämlich notiert, „wird niemals aufgehört haben“. Das Gesicht der Mutter nimmt dann noch vieldeutigere und beunruhigendere Züge an, als sie später ‚monumentaler‘ erscheint: Nun mit unheimlichen Nuancen ausgestattet, ein neuer Polyphem, zeigt diese nur ein einziges Auge, bis sie in einem völlig schwarzen Hintergrund versinkt.¹⁸

¹⁸ „Bis dahin“, so kann man in dieser Passage lesen, „wurde die Szene im Traum tatsachengetreu wiederholt, bloß daß ich sie wie in Supercinemascope sah, ohne mich, allein meine Mutter auf der Traumleinwand, in Riesengroßaufnahme.“

Die folgende Passage erscheint daher ebenso bemerkenswert: „Als Kind“, so wird von dem Erzähler erinnert,

erzählte sie [die Mutter; A.P.] mir einmal, von einer Hornisse in die Stirn, zwischen die Augen gestochen, war sie eine ganze Woche blind gewesen. Das Gesicht jetzt hatte keinen Hintergrund, war eingeschlossen von einem tiefen Schwarz, aus dem es kalkweiß herausleuchtete. In wieder einer Erzählung aus ihrer Kindheit war sie einen Tag und eine Nacht lang, bei der Suche nach einem verirrtten Kalb, in einem Dornbusch gefangen gewesen. (ZS: 122)

Die Erzählungen und Erinnerungen, wie beispielsweise Handkes Motiv des ‚Hornissenstichs‘ zwischen den Augen wie auch die biblische Suche nach dem ‚Kalb‘, verbinden die Figur des Protagonisten nun eindeutig mit der ‚Mutter‘. Ein kollektiver Zustand also, der zu jenen Erinnerungen führt, die darauf abzielen, im Traum die ‚Erzählungen‘ wieder aufleben zu lassen, die die Mutter ihrem Sohn tatsächlich erzählt hat.

Mit ihrem einen großen Auge treibt aber dann die Mutter ihren Sohn mit immer unschärferen und unpräziseren Zügen zur Rache. Die hier dargestellte Mutter nimmt also zunehmend Konturen an, die mit der Dimension des ‚Traums‘ wie auch der der ‚Kindheitserinnerungen‘ des Protagonisten verbunden sind:

Das Muttertraumgesicht war nicht mehr jenes der Erzählerin, wie die in der Regel mitten in den ernstesten und herzerreißenden Familiengeschichten mit einem Detail aufwartete, bei dem Zuhörer etwas zu lachen hatte, wobei dann die Mutter, nach ihrer Art zwischen Verschämtheit und Urheberstolz, mitkicherte. ‚Erzählerin – Säerin‘ [...]: damit war es, sagte der Traum, aus für immer. Das Gesicht da war das einer Rächerin. Es schrie, auch wenn traumlang kein Wort kam, nichts als das Auge, welches mich anflammte, nach Rache. (ZS: 123)

Dieses „Muttertraumgesicht“ ist weit entfernt von dem Gesicht der Frau, die in Wirklichkeit versucht, dem Zuhörer mit ihren Geschichten ein Lächeln ins Gesicht zu zaubern und so mündet die Sphäre des Erzählens in einen chorischen Jubel von „Verschämtheit“ und „Urheberstolz“.

In der unmittelbar folgenden Passage wird dann enthüllt, wer das wahrhafte Ziel der ersehnten Rache darstellt:

Zu ihren Lebzeiten, und das schon lange, bevor sie von Schwermut befallen wurde, hatte ich ständig, und immer grundlos, für nichts und noch einmal nichts, Angst um die Mutter gehabt. Jetzt hatte ich erstmals Angst vor ihr. Die Rache galt nämlich mir, ihrem Sohn. Rache zu nehmen war an mir, einzig und allein an mir. Und die Rache war bereits genommen. Das Erscheinen dieses Gesichts, jählings vorgestoßen aus dem schwärzesten Schwarz, tränenlos und auf ewig ausgeweint, das war schon der Racheakt. Und der Grund? Wieder eine der

Ab da jedoch, nach einem Moment Schwarzfilm, von neuem das Muttergesicht, womöglich noch monumentaler; planetgroß: das Gesicht der Mutter im, nein, nach dem Tod, alterslos und auf eine Weise lebendig wie nie zuvor. Es war sie, meine Mutter, und es war eine Fremde, eine furchtbare. Oder umgekehrt: Da starrte mich eine furchtbare Fremde an, aus einem einzigen weit offenem Auge, das andere wie verschwunden in einer Geschwulst, und das war meine Mutter.“ (ZS: 122).

dummen Fragen, die man sich stellte nach dem Aufwachen. Im Traum war es messerscheidenklar: diese Rächerin brauchte keinen Grund. Es war, wie es war. (ZS: 123)

Die Rache wird doch von dieser mephistophelischen Figur inszeniert: „Jetzt hatte ich erstmals Angst vor ihr“, sagt der Erzähler und bestätigt damit, dass das Ziel der Rache jetzt mehr denn je er ist.

Die so verzweifelte und entfremdete Mutterfigur lässt dem Protagonisten, der auf dem Höhepunkt des Schreckens Worte hört, die nie gesprochen wurden, und der die Absichten seiner Mutter allein aus ihrem Gesichtsausdruck ablesen kann, jedoch keine Wahl, „als auf der Stelle aufzuwachen“.¹⁹

Orte werden von Handke vorgestellt, die aus makro-historischer Sicht besonders wichtig sind, wie im Fall des Gartens von Port-Royal-des-Champs, um sie mit Bedeutungen auszustatten, die enger mit einer autobiografischen Dimension verbunden sind.

Indem der Garten der ehemaligen jansenistischen Zisterzienserabtei mit Figuren neu bevölkert wird, die es wirklich gab, die aber mit der Dimension der Ängste, der Kindheitstraumata und der Erinnerung des Autors verbunden sind, erhält der Garten eine Nuance, die weniger mit religiösen, philosophischen oder historisch-politischen Teilen verbunden ist, sondern im Gegenteil mit der Dimension der Träume und des Unwirklichen. Dies gilt beispielsweise für die Figur der ‚Mutter‘, die als Mutter des Protagonisten-Wanderers beschrieben wird und in *Das zweite Schwert* in Form eines unnatürlichen Wesens erscheint, das in seiner mephistophelischen Natur den eigenen Sohn als Racheobjekt betrachtet. Die Mutter, die in der Traumszene in Port-Royal auftaucht, tritt zwar physisch in das Werk nicht ein, aber nur als ‚Geist‘, wodurch die Suche des Protagonisten nach einer tatsächlichen Mutter unvollendet bleibt.

Ziel des nächsten Abschnitts wird es daher sein, sich erneut auf die weiteren ‚traumhaften‘ Facetten dieses Gartens zu konzentrieren.

In diesem Zusammenhang wird spezifisch die Figur des ‚Richters‘ erneut betrachtet: Eindeutig mit dem Thema ‚Traum‘ verbunden, erscheint diese Figur für diese Analyse von großem Interesse, da sie ebenfalls mit dem Thema ‚Ritual‘ verbunden ist. Tatsächlich wird durch den ‚Richter‘, wie auch durch die Mutterfigur, das Bild dieses traumhaften, sogar ‚magischen‘ Frankreichs ersichtlich verstärkt.

¹⁹ „Andrerseits blieb einem in solch einem Traum, wo nichts sich tat und nur das Gesicht stumm sagte, was es zu sagen hatte, keine andre Wahl, als auf der Stelle aufzuwachen.“ (ZS: 124).

2.4.1.1. „mit einem zweiten Besucher von Port-Royal-des-Champs“. Ein traumhafter „Trauma-Ort“

Der Protagonist-Wanderer kommt in *Das zweite Schwert* in einem zeitlosen Port-Royal-des-Champs an. Das ist ein Ort, in dem ein wahrhafter Orts- und Zeitverlust erscheint.

Eine erste Neuauslegung literarischer Elemente ist nun durch das Bild des erwähnten „Taxis“ erkennbar, das, als eine neuartige Fähre von Dantes Charon betrachtet, den Wanderer nun zum träumerischen Garten transportiert. Charon ist nun nicht mehr der Fährmann der Dantes Tradition, sondern einfach ein französischer Taxifahrer, der den Blues und die Texte von Eric Burdon liebt. Die Analogie zur französischen Tradition liegt auf der Hand: Die Pascal'sche „Langeweile“ wird mit der Langeweile assoziiert, die der Taxifahrer empfindet, wenn er zu Hause bleibt, auch wenn er schon in Rente ist.

Der Fahrer hatte also beschlossen, zum Chauffeur, zum Begleiter zu werden, mit der Absicht, den Protagonisten, als einen „Eingeweihten“ dargestellt, auf seiner Reise in die „andere“ Dimension zu begleiten. Eine dädalische Dimension, die deutlich durch das Bild des Gartens von Port-Royal-des-Champs dargestellt wird:

Der Grund des andern, Taxifahrer geworden zu sein auf seine alten Tage, war nicht Geldmangel, das Geld war nicht seine Sorge. Er langweilte sich im Haus, und wie erst in einem großen Garten. Hatte doch schon Pascal, und das im siebzehnten Jahrhundert, die Langweile mit dem Tod gleichgesetzt, als die schädlichste der Todesarten: ein „Verdorren“. Und außerdem war der ehemalige Liedersänger begeistert vom Fahren, vom Chauffieren. (ZS: 114)

Bei dem Gebäude von Port-Royal handelt es sich nicht mehr um die alte Zisterzienserabtei, die von Ludwig XIV. zerstört wurde, sondern um einen Locus amoenus, in dem Hunger, Erinnerung und Trauma Hand in Hand gehen.

Beim Betrachten des Klosters verspürt „der einzige Besucher“ (ZS: 115) jenes Gefühl des „Hungers“ (ebd.), das an Pascal selbst erinnert, was als die Metapher für ein brennendes Verlangen und die ödipale Suche betrachtet werden muss, durch die das Streben des Protagonisten nach der Mutterfigur dargestellt wird. Nach einem kurzen Moment des Zögerns stellt der Protagonist fest, dass das Gefühl des Hungers und der Unterdrückung nach dem Überschreiten der Schwelle des Port-Royal-Gartens nicht aufhört, sondern durch ein merkwürdiges Gefühl der „Ratlosigkeit“ (ZS: 115) verstärkt wird.

„Wohin mich wenden?“, fragt sich der Ich-Erzähler,

[...] Wie und wo ich auch auf und ab, in die Kreuz, und in die Quer, im Zickzack durch das sozusagen [...] heilige Port-Royal-des-Champs-Gefilde stolperte, rutschte, strauchelte, fiel (auf den Hintern oder sonstwohin): nirgends ein: Da-dort-jetzt! Da ist es! (ZS: 115-116)

Dieser traumhafte Port-Royal zeigt sich nun endlich ausdrücklich als „die eine und einzige Rats- oder Orakelstätte“.

Die unbestimmten Konturen des Ortes und der umgebenden Landschaft tauchen in der Unentschlossenheit eines Protagonisten auf, der wie die Obstdiebin von einem Wander-Schmerz geplagt wird, der ihn dazu bringt, sich Fragen zu stellen und Unsicherheiten zu zeigen, auch in Bezug auf den Ort, den er besuchen und an dem er sich präsentieren soll. Das Vorgehen des Protagonisten erweist sich als mehr als ein einfaches Gehen, eher als ein ‚Stolpern, Rutschen, Straucheln, Fallen‘. Das ist ein Hinweis, dieses besondere Gehen, auf ein Gefühl der Angst und der Bedrückung, das zudem mit einer geistlichen Verwirrung verbunden ist: Jene Gewissheit, die in dieser Passage durch Ausrufe wie „Da-dort-jetzt!“ oder „Da ist es!“ wiedergegeben ist, bleibt also eine Utopie und ein Ziel, das es zu erreichen gilt.

Am Ort angekommen, der einem ‚Orakel-Ort‘ ähnelt, erkennt der Wanderer-Handke, dass er endlich an seinem Ziel angelangt ist, und zwar dank des Grußes, den ein Rabe auf dem Wipfel einer Eiche an den Eingeweihten richtet. Der Wanderer sitzt dann im Schlamm des Sumpfes und sieht sich in den „vereinzelt moorschwarzen Wasseraugen“ (ZS: 117), durch die das Spiegelbild eines Mannes auftaucht, der mit sich selbst unzufrieden ist und sich in verworrenen Gedanken verliert, durch die wieder einmal das Gespenst des Blaise Pascal-Schülers in Port-Royal auftaucht.

Der Garten von Port-Royal wird also zum Ziel einer weltlichen Pilgerfahrt und erweist sich schließlich als einen Ort, an dem die begehrten Gewissheiten durch den Sieg der Ungewissheit und einer existenziellen Angst verschwinden, die insbesondere durch das Bild von Pascals ‚Hunger‘ und den Schlamm des Sumpfes, durch den der Wanderer mit seinem eigenen Doppelgänger dialogisiert, verstärkt wird.

In dem Garten wird jedoch Handkes Auslegung des Mythos und der verschiedenen Topoi nicht nur durch das Gefühl eines wahrhaften Orts- und Zeitverlustes vorgestellt. Diese Auslegung wird daher noch von einem zweiten Element verkörpert: der ‚Holunder‘, der mit einer feenhaften und märchenhaften Bedeutung verbunden ist.

So hat das Substantiv ‚Holunder‘ im Deutschen eine magisch-esoterische Konnotation, die sich in der germanischen Tradition wiederfindet, wo eine goldhaarige Fee, ‚Holda‘, im Holunderbaum

wohnen soll, wovon sich auch die heutige deutsche Form ‚Holunder‘ ableitet (siehe Ginzburg 2017: 73-97).²⁰

Man kann also betrachten, im Rahmen eines kurzen synoptischen Vergleichs, wie das ‚Holunder‘-Motiv auch in *Immer noch Sturm* präsent ist und in diesem Stück eine implizite Beziehung zur Folklore darstellt.

In dem zweiten Kapitel von *Immer noch Sturm* erscheint nämlich ‚Ursula‘, die Tante mütterlicherseits des Protagonisten-Handkes, zum zweiten Mal auf der Bühne und durch eine erregte Rede wird ihrer Schwester, der Mutter des Protagonisten, vorgeworfen, sie habe ihre Herkunft verraten, indem sie ein Kind mit einem deutschen Wehrmachtssoldaten gezeugt hat:

[Ursula; A.P.]: Während unseren Brüdern dort draußen in Holland, dort droben in Norwegen, dort drüben in Rußland nicht bloß das Reden, sondern auch das Singen in unserer Sprache, das noch ganz anders lebenswichtige, das nothelferische, untersagt ist, unter Arrestandrohung verboten des einen Bariton, des zweiten Tenor, des dritten Baß, trällert ihr zwei Hübschen drinnen am Tisch des Offizierskasinos die Habanera, und du flötest ihm den weißen Holunder an sein angewachsenes Ohrläppchen [...]. (InS: 61-62)

An dieser Stelle wird ein Lied des ‚weißen Holunders‘ in Erinnerung gerufen: Die ‚blutjunge‘ Mutter säuselt ihrem Nazi-Geliebten das Lied leise ins Ohr und verrät so ihre eigene vergessene Herkunft wie auch ihre drei Brüdern, die in den Reihen der Armee des Dritten Reichs in Holland, Norwegen und Russland kämpfen mussten.

In dieser Szene wird ein weiteres natürliches Element, der ‚weiße Flieder‘, in Betracht gezogen:

und er [der Nazi-Soldat; A.P.] schmachtet und schmatzt und speichelt dir seinerseits seinen weißen Flieder durch deine Fetzen durch bis auf die Haut. Wie hast du bloß vergessen können, wer du bist? Wer wir hier sind? Was wir darstellen? Was unser Platz ist auf Erden? Du hast uns verraten? Schlimmer: Du hast uns vergessen, schöne Schwester! (InS: 62)

Das Bild des „weißen Flieders“ ist doch allerdings mit erotischen Untertönen aufgeladen, die darauf abzielen, die Beziehung zweier unterschiedlicher Kulturen, der slowenischen wie auch der deutschen darzustellen, die durch die Thematisierung zweier verschiedener Pflanzenarten, des ‚Holunders‘ und des ‚Flieders‘, zum Ausdruck kommt.

In dieser Passage wird außerdem der Verweis auf den Flieder in seiner ‚erotischen‘ Komponente dargestellt, der zu einem Emblem für den ‚Verrat‘ der Mutter des Autors an ihrem Land und ihrer kärntnerisch-slowenischen Herkunftskultur wird:

²⁰ Holda ist den Quellen zufolge eine ‚schelmische‘ Fee, die normalerweise nicht in ihrer goldenen Feenpracht erscheint, sondern in Form einer ‚alten Frau‘.
(<http://erbearomaticheofficinali.blogspot.com/2014/06/sambuco-mitologia-una-leggenda-verde-e.html>) [22.09.2023].

„Da hast du den Film. Schau, da in meinem Bauch: du!“ Worauf ich schaue. [...]. Worauf der Großvater sagt: „Ja, wenn das so ist ...“ Worauf die Düsterschwestern [Ursula; A.P.] fragt: „Wann ist das passiert?“ Worauf meine Mutter antwortet: „Passiert? Im späten Frühling. Vigredi. Zwischen Flieder- und Holunderblüte. Zwischen Mitternacht und vier Uhr früh. [...]. Die Liebe: meine Bestimmung. [...].“ (InS: 63)

Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass Handke, um die Bedeutung des Verrats und der Liebesekstase in einem von der Traumdimension geprägten Kontext darzustellen, auf das Element des Holunders und des weißen Flieders zurückgreift. In beiden Fällen handelt es sich um natürliche Elemente, die traditionell mit Bedeutungen und Werten aufgeladen sind und in verschiedenen mittelalterlichen, insbesondere germanischen und keltischen Legenden vorkommen.

Das Lied von dem „weißen Holunder“, das Ursula zufolge die Mutter des Autors dem deutschen Soldaten ins Ohr flötet, kann zudem ein impliziter Verweis auf eine mittelalterliche Tradition keltischen Ursprungs sein. In der vorchristlichen Tradition hatte der Holunder beispielsweise die Funktion, das „Haus“ wie auch die „Familie“ zu beschützen. Das ist eine Funktion, die von Handke aufgegriffen und somit „umgekehrt“ werden sein könnte: In *Immer noch Sturm* wird nämlich das Lied des „weißen Holunders“ im Zusammenhang mit einem Verrat der eigenen Wurzeln und mit der inneren Revolution der Figur der „Mutter“ erwähnt.

Gerade „unter blühendem Holunder“, um zum Roman *Das zweite Schwert* zurückzukehren (ZS: 124), gelangt der Wanderer-Erzähler an eine Bank.

Von dem Standort dieser zeitlosen Bank aus ist es dem Protagonisten nicht mehr möglich, die Umrisse einer „Klosteranlage“, einer „Kapelle“ oder eines „Taubenturms“ (ZS: 124) zu erkennen, die nun wie durch Zauber unsichtbar geworden sind. Der Verlust der räumlichen und zeitlichen Wahrnehmung, der Zustand der Verwirrung und wohl auch der inneren Trostlosigkeit, die sich in die Seele des Suchenden eingegraben haben, führt den Wanderer-Handke dazu, mit seinem Blick auf „zartestweißen Holunderblütendolden“ (ZS: 124) zu verweilen. Nun werden die Holunderblüten von einem ebenso märchenhaften „Mainachmittagswind“ (ZS: 124) buchstäblich gewiegt, so empfindet es der Träumer, der in einen eigenen Gestaltungsprozess eingeweiht wird, der den „traumhaften“ Garten von Port-Royal-des-Champs als Theater hat. Also durch einen süßen Nachmittagswind, der den Eingeweihten zu einem traumhaften Flug „hinauf über die Spitze [einer; A.P.] Naturpagode himmelwärts“ (ebd.) führt.

Damit kommt man zu einem der entscheidenden Momente des zweiten Teils des Romans *Das zweite Schwert*, der den Eingeweihten dazu bringen wird, in einem von der Anwesenheit eines blühenden Holunders geprägten Kontext das symbolische Gesicht des Richters zu erkennen. Der Protagonist und der Richter-Wanderer in dem Garten stürzen nun in die Abgründe des tiefsten Traums und erinnern auf diese Weise daran, dass am Anfang eines jeden Traums und einer jeden traumhaften „Fahrt“ immer ein symbolischer Tod steht: „Wahr, Freund“, so der Richter,

Im letzten Jahrhundert war ein Weltuntergang, waren gleich mehrere Weltuntergänge. Und so, jeweils auf verschiedene Weisen, war's auch in allen den Menschenjahrhunderten davor. (ZS: 125)

Apokalypse eines früheren Systems, die den Übergang in die ‚andere‘ Dimension markiert, wird der „Weltuntergang“, zu dem nun ausdrücklich aufgerufen wird, von einer rein kollektiv-universellen Dimension in eine mikrohistorisch-individuelle Welt verlagert.

Der Beweis dafür, dass es sich beim Garten von Port-Royal um ein Traum-Land handelt, das den Prinzipien des Alltags oder der Normalität fremd ist, findet in der folgenden Passage Bestätigung, in der das zum Teil schon in 2.3.2. erwähnte Erscheinen des Richters hervorzuheben ist.

„Es traf sich“, so der Wanderer-Erzähler,

daß ich dann mit einem zweiten Besucher von Port-Royal-des-Champs zusammenkam; einem, den ich nie an diesem Ort erwartet hätte. Wie manchmal die Stimmen der Bahnhofsdurchsagen, freilich leiser und auch persönlicher als diese, traf mich plötzlich, von seitlich oben herab, eine unbekannte Stimme, und, wieder zum Unterschied von den Lautsprechern, eine, die fragte: ‚Darf ich mich zu Ihnen setzen?‘ Indem ich aufblickte, fand ich neben mir vor der Bank, ohne Abstand, eine vertraute Gestalt, so still, als stehe sie schon länger da. Diese trat nun einen Schritt zurück und ließ sich von mir betrachten, bis ich den Mann endlich erkannte.

Es war einer aus meiner Gegend, nicht aus der unmittelbaren Nachbarschaft. Er wohnte ein paar Seitenstraßen weg. (ZS: 127)

Mit höflicher Haltung und natürlichem Auftreten nähert sich dieser Mann dem Protagonisten. Die „vertraute Gestalt“ entpuppt sich bei näherem Hinsehen als einer ‚aus der Gegend‘ des Protagonisten, und zwar, nach den Worten des Neuankömmlings, als Richter.

Die Beschreibung der Gespräche, die vor der zufälligen Begegnung in dem Garten durch die Begegnungen zwischen dem Erzähler und dem Richter in Erinnerung gerufen werden, trägt einen Hauch von theatralischem ‚Absurden‘ in sich. Die beiden, so wird erklärt, sind sich schon einmal begegnet, vielleicht in einem früheren Leben oder in früheren Dimensionen: in anderen Gegebenheiten als dem jetzigen Zustand der Weltferne, der durch die Begrenzung des Hofes der Abtei Port-Royal gekennzeichnet ist. Oft, so kann man hier lesen, hatten sich die Wege der beiden schon gekreuzt. Die Dimension der körperlichen Nähe, die die beiden verbindet, ist mit einem ‚heimlichen‘ Ton gefärbt, durch den die Beziehung der zwei Figuren der physischen Beziehung verglichen wird, die der Protagonist mit seinem eigenen biologischen Bruder hatte.²¹ Ein Zustand,

²¹ „Trotzdem sah ich ihn oft, in der Regel von weitem, sooft er, am frühen Abend, aus dem Bahnhof trat und sich auf den Weg zu Haus oder Apartment machte, und ich auf der Terrasse des ‚3 Gares‘ den Tag ausklingen [...] ließ. [...]. Es kam auch vor, daß sich unsere Wege kreuzten, oder ich kreuzte eher mit Absicht den seinen, ihm momentlang übernahm, wobei er dann nicht umhin konnte, mich wahrzunehmen, mit jenem schnellen Blickstreifen des ‚Was will denn er?‘, so wie mein Bruder, als ich mich damals, die Mutter im Rücken, ihm in den Weg stellte, mich abtat mit einem verächtlichen ‚Was willst denn du?‘“ (ZS: 127-128).

das Dasein der beiden, der dazu beiträgt, den Dialog zwischen ‚Heimlichem‘ und ‚Un-heimlichem‘ zu verstärken, der nun den Hintergrund der Begegnung bildet.

Die beiden sitzen dann, als ob sie neue ‚Didi‘ und ‚Gogo‘ wären, auf der zeitlosen Bank. Dass sie beide Doppelgänger und Spiegelbilder des anderen sind, ist unverkennbar, was auch durch den Gemütszustand der beiden bestätigt wird, und ihrem Erstaunen darüber, dass der andere nicht mehr im Chaos des Alltags, sondern „in der Abgeschiedenheit von Port-Royal-des-Champs“ (ZS: 128) ist; Erstaunen, das in die Dimension einer wiederentdeckten ‚Freude‘ übergeht. Nachdem sie gemeinsam auf der vom Holunder beschatteten Bank Platz genommen haben, beginnt ein Monolog, den der Richter einmal zwischen schonungsloser Klarheit und Wut, in reinsten Tradition des Absurden, führt.

Zu den wichtigsten Punkten, die der Richter im Laufe seines „Selbstgesprächs“ (ZS: 130) in der Wüste von Île-de-France anspricht, gehört das Thema ‚Recht‘ und der damit verbundene ‚Missbrauch‘. Ein Zustand, der „Rechtsmißbrauch“ (ZS: 131), der dazu führt, dass sich die Menschen, und vor allem die Richter, in dem Moment unsterblich fühlen, in dem in der Hölle des Alltags und weit entfernt von dem scheinbaren Frieden, den Handkes Port-Royal bietet, die Rechte gegeneinander entfesselt werden und der Mensch selbst gegenüber seinen Nachbarn zum ‚Lupus‘ wird:

Zuletzt schlug er [der Richter; A.P.] mit der Handkante auf die Bank, wie um eine Konzertprobe abzuklopfen, und lachte mich an, über sein ganzes Gesicht: weil ihm ein Spaß, sein spezieller, gelungen war oder weil er sich etwas von der Seele geredet hatte? Ungewiß. So oder so, saßen wir noch eine Zeitlang nebeneinander, er den Kopf zurückgewendet hinauf zum Scheunendach, ich mit den in einem fort herabrieselnden Holunderblüten vor mir. Kein Wort mehr zwischen uns zweien und doch verband es uns, daß wir einander gerade hier, im Unvorhergesehenen, begegnet waren, und das würde von Dauer sein. (ZS: 132)

Nach einem Nicken, das eher einer der typischen Gesten von Orchesterdirigenten gleicht, kehrt doch der Richter zum Schweigen zurück, während die beiden in der Stille einer ekstatischen Einsamkeit nebeneinander sitzen, als ob jeder der beiden in seinem Inneren ein stilles Gebet sprechen würde: „Kein Wort mehr zwischen uns zweien“ wird nun nämlich festgestellt, während die beiden durch einen unsichtbaren Faden miteinander verbunden bleiben, durch jenes stille gegenseitige Verstehen, das den Beginn einer dauerhaften Verbindung markiert. Auf diese Weise verdoppeln und vervollständigen sich die beiden Handkes ‚Didi‘ und ‚Gogo‘ – siehe 2.3.2. –.

In der folgenden Passage ist der traumhafte Aspekt von Port-Royal noch offensichtlicher, denn der Garten wird zu einem ‚Tabu-Asylort‘, an dem kein Krieg aber auch keine Versöhnung jemals stattfinden kann:

Mein Augenblicksidee: Ob Vergleichbares etwa angesichts der zufällig in diesem Weltwinkel kreuzenden Verleumderin meiner Mutter sich ereignet hätte? Aufeinanderzugehen, Versöhnung? Nicht doch! So etwas kam nicht in Frage, nie und nirgends. Aber es wäre hier auch zu keinem Akt der Rache gekommen, nicht hier:

der Ort war tabu, ein Asylort, und nicht weil es sich um das besondere Port-Royal-des-Champs handelte, sondern weil es sich getroffen hätte, daß die Frau [die Verleumderin der Mutter; A.P.] und ich einander da ohne Plan gegenübergestanden wären. (ZS: 132)

Die Dämonen, so scheint uns Handke selbst zu suggerieren, liegen in der Realität des Alltags.

In Port-Royal, der im Text mehr denn je zu Trauma- und Orakelort wird, besteht die einzige Möglichkeit darin, mit den eigenen Ängsten in Kontakt zu treten und zu versuchen, ihnen einen Sinn zu geben. Port-Royal ist, gerade in diesem Roman, der Ort des spirituellen Erwachens und einer Einsamkeit, die zu Reflexion und zu immer neuem Bewusstsein wird.

Ein besonderes ‚Ritual‘ nimmt in einem Port-Royal Gestalt an, in dem, wie erwähnt, die eigenen Traumata, die Begegnung mit der mütterlichen Figur, den Dialog mit unseren eigenen Dämonen durch traumhafte Bilder und Gesichter und rituelle Selbstgespräche wiederzuentdecken. Tatsächlich ist es kein Zufall, dass der Doppelgänger Handkes in dem Moment des gegenseitigen Abschieds den Richter mit „einem hohlen Löwenzahnstengel“ (ZS: 133) buchstäblich ins Gesicht bläst. Der Richter überrascht aber den Protagonisten, indem er ihn sofort imitiert, jedoch ein ganzes Bündel von Halmen zum Blasen benutzt. So entsteht in einer ebenso mystischen Abschiedsformel, die zwischen dem Visuellen und Auditiven, zwischen dem Gesprochenen und Unausgesprochenen steht, ein Klang, der „einer vielstimmigen Fanfare, untermischt mit dem Klang eines Dudelsacks, nein, nicht dieses Wort, einer *cornemuse*“ (ZS: 133) ähnelt. Ein mystischer Klang also, der dem Protagonisten ermöglicht, sich in der Ekstase eines Klangzaubers mit der Welt um ihn herum, und vielleicht auch für einen Augenblick mit seinem eigenen inneren Universum, zu verbinden.

Die Verabschiedung der beiden ist damit jedoch noch nicht zu Ende.

Wie unter Zaubereinfluss ergreift der Richter noch einmal das Wort und verabschiedet den Protagonisten schließlich mit dem schicksalhaften Satz: „Ich bin ein Waise!“ (ZS: 134). Ein Element, diese ‚Vaterlosigkeit‘, das die Figur des Richters endgültig in die Nähe des Doppelgängers des Erzählers rückt.

Der Richter, ein neuer *Genius loci* und somit als Prophet der Geschichte dargestellt, verkörpert also den traumhaften Teil des Kontextes, indem er selbst zum Orakel des Schicksals des Wanderers-Handke wird: „Und nach wieder einer Pause“ (ZS: 133), so der Protagonist bei der Verabschiedung des Richters, „mit einem Blick auf mich, als wüßte er alles: ‚Sie haben ein ernstes Vorhaben. Meine Wünsche mögen Sie begleiten.‘“ (ebd.). Der Abschied hat also endlich stattgefunden, und der Wanderer-Eingeweihte muss sich nur noch vom Trauma-Ort, dem Ort der geistigen Besinnung, verabschieden. So tauchen „im Verlassen von Port-Royal“ (ZS: 134) Licht und Dunkelheit durch das Bild eines „Lichts hinter den Bäumen“ (ebd.) und eines ‚Versprechens‘ wieder auf, um in einem Kontext, der einmal mehr zwischen Traum und Ritual fällt, ins Licht gekehrt zu werden. Das Versprechen ist dann als Gebet oder Absolution zu lesen, mit denen sich der Protagonist von Port-

Royal verabschiedet, von einem Ort, der ebenso als Ort des Nachdenkens über seine eigenen Traumata dient.

Zusammenfassend wurde versucht, besonders in diesem Abschnitt, über die Bedeutungen nachzudenken, die Traum, Erinnerung und Ritual insbesondere in *Das zweite Schwert* annehmen. So kommt es, dass Port-Royal in diesem Roman zu einer Metapher für einen ‚traumhaften‘ Ort wird, das somit als Schauplatz existenzieller Einsamkeit und als physischer Ort der Reflexion, aber auch als Ort der Wiederentdeckung zu verstehen ist. Ein Locus Amoenus also, in dem sich Asylrecht und Tabu ineinander verdichten, und das die Möglichkeit eröffnet, im Traum oder in einer metaphysischen Realität freundlichen Gestalten zu begegnen, Spiegelbildern des eigenen Ichs, über die man nun, in der Ruhe von Port-Royal, endlich nachdenken kann.

Anhand der Topoi der ‚Musik‘ und der ‚Melodie der Umwelt‘, die besonders im nächsten Abschnitt untersucht werden, werden dann weitere Bedeutungen und Facetten von Handkes traumhaftem Frankreich analysiert, auch durch weitere im Roman *Die Obstdiebin* assoziierte Elemente wie ‚Traum‘, ‚Bildverlust‘ und ‚Legende‘. Im Hinblick auf das Thema ‚Legende‘ ist es sinnvoll, die bedeutende Rolle vorwegzunehmen, die bei Handke die Auslegung der Legende von dem Heiligen Alexius spielt. Eine Legende, die in *Die Obstdiebin* wieder aufgegriffen wird und die einmal mehr dazu beiträgt, das Bild eines Frankreichs zu verstärken, in dem Traum sowie Orts- und Zeitverlust Hand in Hand gehen.

Handkes Frankreich verdient angesichts der Themen, die in diesem Kapitel hervorgehoben werden, die Bezeichnung ‚traumhaftes Frankreich‘: ein Frankreich also, in dem Elemente aus der altfranzösischen und mittelalterlichen Tradition nun mit Figuren und Aspekten des Zeitgenossen wie auch des Autobiographischen verknüpft werden.

2.4.2. ‚Traum‘, ‚Stille‘ und ‚Epiphanie‘: *Die Obstdiebin*

Dieser Abschnitt wird sich mit Aspekten des Traums und der ebenso traumhaften Verschmelzung mit der Natur auseinandersetzen, wie sie in *Die Obstdiebin* auftauchen.

Dies ist insbesondere in der Passage hervorzuheben, in der der Erzähler, der Obstdiebin eigener Vater, über die Werte nachdenkt, die die Natur in Bezug auf die ehemalige Heimat der Obstdiebin annimmt. In dem Haus, der Pariser Wohnung, in der die Diebin vor ihrer Flucht auf der Suche nach ihrer Mutter lebte, führt nämlich der Erzähler-Beobachter als Element der Reflexion den Balkon der Wohnung ein, der sich in der Nähe der Porte d’Orléans befindet.

„Von ihrer Wohnung an der Porte d’Orléans“, so der Erzähler,

hatte sie [die Obstdiebin; A.P.] Aussicht auf die andere Straßenseite, auf ein Apartment mit einem Balkon, oder einer Terrasse, so eng bepflanzt mit Sträuchern und Bäumen, daß sich ein ganzes, auch mit den schärfsten Späherblicken kaum einschaubares Waldstück abzeichnete, herausgehoben aus der sonst nackten Hausfassade. Immer wieder hatte sie, von ihrem Fenster aus, in diesem Wald Bewegungen von lebendigen Wesen, Menschen, wahrzunehmen geglaubt, auch Teile von Körpern, menschlichen, eine Hand, ein Gesicht, obgleich von einem solchen immer nur eine Wange, ein Ohr. Aber nie war ihr eine ganze Gestalt zu Gesicht gekommen, so viel sie auch, unwillkürlich, in das Terrassenwäldchen hineingespäht hatte. Und ein jedes Mal, jeden Morgen dort, suchte sie von neuem. Einmal, eines Tages, wäre dort der, die, das Gesuchte klar zu entdecken. (OD: 289-290)

Es wird hier von Sträuchern und Bäumen erzählt, die als urbaner ‚Wald‘ auf dem Balkon, auf der Terrasse der Wohnung gegenüber von des Mädchens Pariser Wohnung, Symbole widerspiegeln, die mit Ängsten, Befürchtungen und Bildern aus der Innenwelt der Protagonistin verbunden sind.

Von dem Fenster ihrer Wohnung aus, das wie die Begrenzung des Gartens von Port-Royal als Schwelle und Grenze fungiert, wird von der Diebin eine Landschaft beobachtet, die sich von objektiv und universell zu individuell und subjektiv wandelt. Von seinem Fenster aus bemerkt das Mädchen, dass seine Vision eher der Wahrscheinlichkeit als der Gewissheit zuzuordnen ist: die Spiegelung von Kreaturen und Lebewesen, von Menschen, von Elementen, die, wie Hände, Gesichter, Wangen eher an die Symbole der mythisch-antiken Tradition als an Figuren und Motive aus der realen Welt erinnern.

Unter diesem Gesichtspunkt muss ebenfalls daran erinnert, wie die komplexen Elemente und Bilder als Symbole für die Spannung des Mädchens gegenüber einem Element, gegenüber Stimmen, gegenüber Bildern erscheinen, die Ziel ihrer ‚romantischen‘ Suche sind, und die sich aber letztlich als fatal ‚unerreichbar‘ und flüchtig erweisen.

Dies kann beispielsweise in der folgenden Passage bemerkt werden:

Es erging ihr mit dem Waldstück auf dem Nachbarbalkon wie vor manchen der äußerst gepflegten, zugleich auch äußerst durch- und ineinanderwachsenden, den Blick anziehenden und zugleich abweisenden arabischen Gärten: im Lauf der Zeit bewirkte solch ein Suchschauen, auch ohne Regung, nicht einmal die des Windes, in der Dichtwaldterrasse, auch ohne das Aufscheinen einer Stirn, eines Ellbogens als ein Rebus, das Wahn- oder Fastwahnbild, eine andere Fata Morgana einer dort befindlichen, still versteckten, doch wie nur etwas lebendigen menschlichen Figur. (OD: 290-291)

Diese Blicke des Mädchens und die damit verbundene Symbolik in Bezug auf die Terrasse ihres Pariser Nachbarn werden unweigerlich mit dem ebenso emblematischen wie obskuren Bild dichter, verborgener „arabischer Gärten“ assoziiert, die der Diebin selbst schon in den Jahren ihrer Pariser Kindheit und Jugend als Orte voller Magie und Hermetik erschienen. Als Orte also, zu denen sich der Blick gleichzeitig hingezogen und von ihnen abgestoßen fühlt.

An ähnlichen Orten wie der ‚bewaldeten‘ Terrasse des Nachbarn, in der dicht besiedelten und extrem urbanisierten Ville Lumière, kehren diese traumhaften Bilder zurück, und zwar in Form von

Elementen, die mit dem menschlichen Körper zu tun haben: Stirn, Ellbogen, werden so mit einer ‚magischen‘ Kraft des Windes assoziiert, der eines der „humorvoll mit philosophischen Bedeutungen aufgeladenen Naturphänomene im Werk Handkes“ (Höller 2013: 164) symbolisiert. Eine solche symbolische Kraft wird in dieser Passage durch eine visionär-halluzinatorische wiedergegeben, die auf lexikalischer Ebene durch einen ausdrücklichen Verweis auf die „Fata Morgana“ ausgedrückt wird, die sich der bretonischen Tradition und den Artussagen erweisend, wiederum mit den Elementen der Beugung, der Spiegelung und der optischen Täuschung zusammenhängt.

Als König Arthurs Halbschwester bezeichnet, die vom Zauberer Merlin betreut und erzogen wurde, soll Morgana der Artus-Tradition zufolge von klein auf magische Kräfte beherrscht haben, die so weit gingen, dass sie Gegenstände aus dem Nichts erscheinen lassen oder sich selbst oder andere Lebewesen in Tiere oder leblose Gegenstände verwandeln konnte.

Das DUDEN-Wörterbuch bietet dazu eine interessante Erklärung: Dieser Ausdruck, eingeführt und verwendet als idiomatische Redewendung im Deutschen, beschreibt spezifisch die in Wüstengebieten vorkommende optische Täuschung, eine „Luftspiegelung, bei der entfernte Teile einer Landschaft näher gerückt erscheinen oder Wasserflächen vorgegaukelt werden“ (DUDEN).

Um bei dem Thema ‚Erscheinungen‘ und ‚epiphanische Blicke‘ zu bleiben: Das plötzliche Erscheinen, oder besser gesagt das Wiedererscheinen von Valter, der auch ein Doppelgänger der Obstdiebin ist, deutet auf eine symbolische und traumhafte Kraft hin.

Als ein neuer ‚Sancho Panza‘ oder ein moderner ‚Leporello‘ dargestellt, spielt Valter die Rolle des Trägers und Knappen des Mädchens. Eine ‚traumhafte‘ Zeit, so paradox sie auch sein mag, kehrt nun in ihren verborgensten Nuancen zurück: „Zeit zu was?“ (OD: 299), fragt uns der Erzähler-Handke und fragt sich selbst im Hinblick auf die Rückkehr des jungen Valter auf die Szene,

Zeit, ihr [der Obstdiebin; A.P.] beim Tragen zu helfen; ihr Träger zu sein; ihr überhaupt seine Dienste anzubieten; Zeit auch, sie zu fragen, ob es ihr genehm sei, daß er sie eine Strecke Weges begleite; daß er, wenn möglich gar bis zum Abend, ihr Träger und Wegbegleiter sei, bis Chars und vielleicht sogar bis zum Quellteich der Viosne unterhalb von Lavillette, zur Ile-de-France hinaus in die Picardie. (OD: 299)

Valter offenbart sich, sobald die Diebin, eine neue ‚Fee Melusine‘, aus dem Wasser steigt und ihre Schuhe anzieht.

In der Stille wartet Valter, der sie heimlich verfolgt hatte, auf sie, vielleicht um sie auszuspionieren, vielleicht um sie zu schützen. Abgesehen von den Absichten, die den jungen Mann dazu veranlasst haben, das Mädchen zu beschatten, ist die Art und Weise hervorzuheben, in der sich der junge Mann ihr nähert, indem er die Tasche und das Reisebündel des Mädchens bewegt. Diese Epiphanie würde somit zu einer besonderen Zeit, zur eigentlichen Zeit des ‚Servitium Amoris‘.

Um die Bedeutungen dieser Szene tiefer zu interpretieren, sollen hier kurz einige Überlegungen von Thorsten Carstensen und Claudia Keller erwähnt werden.

Carstensen geht von der bedeutsamen Rolle aus, die beispielsweise die Fantasie in dem Roman *Die Wiederholung* (1986) spielt und die im Zusammenhang mit der Inszenierung des ‚jungen‘ Handkes entscheidend ist.

In diesem Zusammenhang wird von Carstensen daran erinnert, wie Handkes idealisierter ‚Fantasie‘-Zusammenhang nicht selten mit einer besonders autobiografischen Nuance verbunden ist. Dazu entsteht also ein Zusammenhang von Wahrheit und Fiktion, in dem sich, wie im Fall des Romans *Die Wiederholung*, die Kraft der Fantasie wie auch des Vorgestellten mit einem kollektiven, makrohistorischen Teil verschränkt. Durch diesen ‚kollektiven‘ Teil von Handkes Werk tauchen Aspekte der eigenen Kindheit des Protagonisten und autobiografische Daten auf, die bis in den Zweiten Weltkrieg zurückreichen (siehe Carstensen 2013: 120-121).

2020 widmet sich Claudia Keller ihrerseits den Themen ‚Märchen‘ und ‚Zeitverlust‘ in *Die Obstdiebin*.

In ihrem Artikel wird dieser Roman sogar als „kosmologisches Erzählen“ (Keller 2020: 613) betrachtet. In einer solchen orts- und zeitlosen Handlung erleben die Diebin und Valter, so Keller, eine Reihe von Abenteuern, die sich auch auf der physischen Ebene in Episoden der Metamorphose, der „Verwandlungen“ (Keller 2020: 607) und einem immer wieder neuen Spiel von Orts- und Zeitverlust manifestieren.

Frankreich, der Schauplatz der traumhaften Reise der Diebin, ist auch und vor allem ein zeitloser Ort, eine Art ‚Raum-Zeit-Grenze‘, in der sich das Wunderbare nicht als ein dem Realen spiegelbildlich entgegengesetztes Phänomen offenbart, sondern als ein Teil des Realen, bzw. als Element jener Strukturen, die das Reale und die Gegenwart ausmachen. Diese ‚virtuelle‘ Dimension, in der sich also Wahrheit und Fiktion die Hand reichen, zeigt sich in einer französischen Landschaft, in der sich die Picardie, der Vexin und die Île-de-France tatsächlich als Traum- und Zauberorte erweisen, in denen oft Metamorphosen und Transformationen auftauchen. So verwandelt sich die französische Landschaft plötzlich in die sibirische Steppe mit all ihren Nuancen und Konturen, oder die Landschaft selbst nimmt die Konturen eines „japanischen Tempelbezirks“ (Keller 2020: 615) an.

Eine solche „Phantasielandschaft“ (Keller 2020: 615), in der Traum und Wirklichkeit Hand in Hand gehen, wird so als Ort der Epiphanie Valters ausgewählt.

Dazu kann der Ausruf der Überraschung des Mädchens, verbunden mit ihrem Erstaunen über das plötzliche Auftauchen von Valter wiederum als Zauberformel, als eine Art Litanei betrachtet werden:

Sie [die Obstdiebin; A.P.] sagte ihr ‚Oh‘, dann nichts mehr und ließ es geschehen; ließ es ebenso zu, daß der Junge, im Unterschied zu zünftigen Trägern, nicht hinter ihr herstapfte, sondern neben ihr herging, leichtfüßig trotz seiner Traglasten, wie auch sie all die Zeit gegangen war. (OD: 299)

Es ist daher möglich anzunehmen, dass der von der Diebin ausgestoßene Ausruf nichts weiter als eine unbewusste Reaktion ist, eine Formel, um den jungen Valter neben sich materialisieren zu lassen.

Bestätigt wird diese Hypothese durch die unmittelbar folgende Passage: „Sein [Valters; A.P.] plötzliches Auftauchen“, so fährt der Erzähler fort,

hatte sie [die Diebin; A.P.], versteht sich, nicht erschreckt, nicht einmal überrascht. Und zugleich machte sie sich auf die eine und andere Überraschung gefaßt. Gefaßt? Sie erwartete sie, vertraute gar darauf, als könnten von dem Menschen da neben ihr nur gute Überraschungen kommen. (OD: 299)

Ein Beweis dafür ist die Darstellung einer Protagonistin, die mit den Füßen im Wasser steht und in ihre Gedanken und Überlegungen vertieft ist. Valters Auftauchen erschreckt die junge Frau nicht, umso weniger überrascht sie, die als bereit, ‚vorbereitet‘, beschrieben wird, Überraschungen von dem ihr nahestehenden menschlichen Wesen zu empfangen.

Das Element, das in Bezug auf das Wiedersehen der Diebin und des jungen Mannes am meisten auffällt, ist jedoch die Art von Musik, die die ‚Zeit‘ begleitet, die die beiden zusammen auf Reisen verbringen. Es handelt sich um eine ‚sakrale‘ Zeit, in deren Heiligkeit die Stille zur Tonspur einer gemeinsamen Reise, die aus Blicken und unausgesprochenen Worten besteht, wird.

„Geraume Zeit“, so der Erzähler,

gingen die beiden ohne ein Wort, immer noch flußauf, weiter auf Stegen und, an den Binnendeltas, alten Holzbrücken, auch die umwickelt von Moosteppichen in langgezogenen Schlangenlinien quer durch die Viosne-Auen. Wurde der Pfad für zwei zu eng, ließ der Junge ihr still den Vortritt, während er auf den Brücken, die oft nur aus einer Bohle bestanden, ohne Haltegeländer, ihr vorausging, um die Tragfestigkeit zu testen, die eine freie Hand hinter sich ausgestreckt, falls die Frau Halt bräuchte. (OD: 300)

Man denke dazu an die Tatsache, dass die beiden, nachdem sie zu Wanderern und faktisch zu Doppelgängern des jeweils anderen geworden sind, fast unmittelbar nach Valters Epiphanie aufbrechen, ohne miteinander zu sprechen. Ihr Schweigen führt dazu, dass die beiden Figuren die umgebende Landschaft zum wahrhaften Protagonisten der Szene werden lassen. Tatsächlich verweilt der Erzähler in dieser Passage bei der Beschreibung alter, von Moosteppichen umhüllter Holzbrücken, sowie der sich durch die Wiesen der Viosne schlängelnden Linien, die von den Brücken und der Stille der Wege gezogen werden.

Die Stille, die einzige Melodie der Reise von Valter und der Diebin, wird auf diese Weise immer ohrenbetäubender, bis zu dem Punkt, an dem Valter, der in diesem Kontext für einen Genius Loci oder ein Deus ex Machina gehalten werden kann, die Bewegungen des Mädchens voraussieht

und fast seine Gedanken liest. Bis zu dem Punkt also, an dem Valter das Lachen des Mädchens ignoriert, das zweimal die Mauer des Schweigens zwischen den beiden durchbricht.²²

Tatsächlich scheint Valter das Lachen der Diebin vorhergesehen oder den Grund dafür fast erfasst zu haben, ohne dass das Mädchen paradoxerweise den Grund dafür erklärt hätte und ohne, dass er seinerseits nach dem Grund gefragt hätte.

Bei diesem schweigenden Marsch taucht jedoch plötzlich ein melodisches, ein musikalisches Element auf, das auch den Schleier des Schweigens und der Blicke durchbricht, der zwischen den beiden entstanden ist: „Obwohl helllichter Tag war“, so Handke,

und der auch noch Stunden andauern würde, dem Datum nach, Anfang August, verdüsterten sich die ohnehin düsteren Auenwälder, je näher es dem Quellgebiet ging. Täuschte sie sich, oder der einzelne Amseltriller gerade vertiefte sich zu dem einer Nachtigall [...]. (OD: 301)

In einem solchen synästhetischen Zusammenwirken aus farblich-visuellen Elementen und auditiv-sensorischen Wahrnehmungen verweilt des Erzählers Blick nun auf der Schwäche eines Lichts, das an einem frühen Augustnachmittag hervorsticht. Dieses Licht weicht aber allerdings einer ebenso metaphorischen Dunkelheit und dem Auftauchen von Schatten, die die Frühlingslandschaften entlang der Viosne noch dunkler machen sollen.

Erwähnenswert ist in diesem akustischen Hintergrund das Trillern der Amsel, denn es macht den Kontext hermetischer und verstärkt die evokative Wirkung des Fragments, dem einem ebenso symbolischen und emblematischen Gesang einer Nachtigall weicht.

In diesem Abschnitt wurde versucht, ausgehend von kurzen Beispielen aus *Die Obstdiebin* weitere Themen aufzuzeigen, die besonders mit Handkes ‚traumhaftem‘ Frankreich verbunden sind. Durch die Innensicht des Mädchens tauchen sogar in Alltagsblicken Elemente unterschiedlicher Art auf. Man denke dabei an die verschiedenen Verweise auf Teile des menschlichen Körpers. Dies geschieht jedoch nicht nur in den Träumen der Diebin: das Mädchen nimmt sogar in der städtischen Landschaft und der Realität von Paris Elemente wahr, die zu (ur-)alten und obskuren Sphären gehören und traditionell mit dem ‚Nächtlichen‘ und dem ‚Unbewussten‘ verbunden sind.

Durch Elemente wie das Trillern der Amsel und den Gesang der Nachtigall sowie durch die ‚Stille‘, die zwischen der Diebin und Valter herrscht, verbindet sich Valters Epiphanie mit einer zauberhaften Welt. Es handelt sich um eine traumhafte Dimension, die nicht nur durch subtile Hinweise und Beschreibungen der natürlichen Welt mit Details und Fragmenten des visuellen Universums genährt wird, sondern auch durch musikalische und klangliche Elemente.

²² „Sie [Die Obstdiebin; A.P.] lachte, und nach ein paar Schritten ein zweites Mal, ohne daß er sie dann fragte warum.“ (OD: 301).

Das Ziel des nächsten Abschnitts besteht darin, die Bedeutungen der ‚Legende‘ in ihren oneirischen Facetten in *Das zweite Schwert* hervorzuheben.

In diesem Zusammenhang wird insbesondere Handkes Auseinandersetzung mit der Legende des Heiligen Alexius Beachtung finden. Der römische Heilige, der in der katholischen Tradition und der lateinischen Hagiographie eine bedeutende Rolle spielt, wird zu einem Emblem der „Phantasielandschaft“, durch die Handkes traumhaftes Frankreich dargestellt wird.

2.4.2.1. „unter der Stiege“. Die Legende von ‚Alexius‘: *Die Obstdiebin* und die *Legenda aurea*

Das Thema ‚Legende‘ wird explizit in *Die Obstdiebin* behandelt, wie von Keller hervorgehoben wird.

Bei der Behandlung von Handkes Auslegung der Legende des Heiligen Alexius in *Die Obstdiebin* weist Claudia Keller darauf hin, dass diese Legende auch von Hofmannsthal erwähnt wurde (siehe Keller 2020: 594-595).

Mit der Figur des Heiligen Alexius traditionell verbunden, wird das Thema ‚Treppe/Stiege‘ zum ersten Mal in diesem Roman verwendet, indem die erste wahrhafte, physische Begegnung zwischen dem Erzähler und dem Mädchen, dem Ziel der Suche des Erzählers selbst, beschrieben wird:

Schwer zu glauben, aber glaubt es: es war ein süßer Schreck. Daß ich [der Erzähler; A.P.] angesichts der jungen Schlafenden [der Obstdiebin; A.P.] ein paar Schritte rückwärts gegangen bin, war kein Zurückweichen, es geschah aus Freude, es war ein freudiger Schreck. Und es freute mich, so, zurückgetreten, sie zu betrachten, sie, und was um sie herum war, in sich weitenden Kreisen. (OD: 107)

Das Treffen wird ebenfalls durch das Bild eines „süßen Schrecks“ dargestellt.²³

Zwischen Traum und Realität erscheint die Junge als ein Geschöpf, das in den Augen des Wanderer-Erzählers in der Gestalt der Obstdiebin und gleichzeitig als ein spiegelndes Gegenstück auftaucht: ein Zustand also, der zu dem erwähnten „süßen“, dem „freudigen Schreck“ führt.

Das Mädchen wird im Zusammenhang mit dieser ersten, schicksalhaften Begegnung in einem Schlummerzustand beschrieben, also in einem Zustand, der wieder einmal zwischen Realität und Traum liegt. Im Schlaf nehmen die Facetten der Obstdiebin Gestalt an und mit ihr die des Erzählers, der die körperlichen Konturen der jungen Schläferin betrachtet, als ob sie die Details eines Gemäldes wären.

²³ „Schreck: unversehens hatte ich die Obstdiebin vor mir. Der Schreck kam von zweierlei, einmal, daß sie da war, leibhaftig sie, meine Obstdiebin, und zugleich davon, daß sie es auf keinen Fall sein konnte“ (OD: 107).

Der „süße Schreck“ wird also zum „Staunen“ (OD: 109) und mit diesem Erstaunen wird der Moment heraufbeschworen, in dem sich Jahre zuvor die Mutter, ganz im Gegensatz zur gegenwärtigen Handlung, auf die Suche nach der Tochter-Obstdiebin machte. Auf den Spuren ihrer kleinen Tochter sieht sich die Mutter dann gezwungen, die Sierra de Gredos zu durchqueren.²⁴ Der Versuch der Mutter, nach ihrer Tochter in der Sierra de Gredos und in den Tälern eines ‚Zauber‘-Spaniens zu suchen, ist jedoch vergeblich.

Man liest in dieser Passage, warum:

Aus dem süßen Schrecken wurde in der Betrachtung ein Staunen. Ich [der Vater der Obstdiebin; A.P.] bemerkte nämlich erst jetzt, daß der Schlafplatz der jungen Frau genau unter der Treppe zum Etagenabteil lag. Ein Staunen deshalb, weil mir eine bestimmte Erinnerung kam: die Mutter der Obstdiebin hatte seinerzeit ihre verschollene Tochter weit weg von zuhause gesucht, eben in der spanischen Sierra de Gredos, und am Ende wurde offenbar, das Kind – es war da fast noch eines – war all die Zeit in der Nachbarschaft gewesen, gar auf dem gleichen Grundstück, verkleidet als Junge, in einem ehemaligen Pfortnerhäuschen, und das hatte mich damals an eine wieder andere, uralte Geschichte, eher Legende, erinnert: die Legende von Alexius, der nach Jahren in der Fremde bettelnd heimkehrt ins Elternhaus, unerkant von den Seinen, und da in einem Verschlag unter der Treppe haust als Namenloser, sich bekennend als Sohn erst in der Stunde seines Todes. (OD: 109)

Die kleine Obstdiebin war dort, im Haus ihrer Eltern, und während ihres vorübergehenden Verschwindens war sie, die damals Kind war, als Junge verkleidet auf dem elterlichen Grundstück geblieben.

Als eine ‚moderne‘ Auslegung der Legende des Heiligen Alexius ähnelt der Ort, an dem sich das Kind zu verstecken beschlossen hatte, um physisch und metaphorisch der Besessenheit der Mutter zu entkommen, dem Ort, an dem die Obstdiebin, nun eine reife Frau, dem Wanderer-Handke in ihrem schlafenden Zustand „unter der Treppe zu [einem; A.P.] Etagenabteil“ erscheint.

Die Diebin nimmt so in den Augen des Betrachters eine zunehmend traumhafte Färbung an: die Figur des Alexius, der der Legende nach „nach Jahren in der Fremde bettelnd heimkehrt ins Elternhaus, unerkant von den Seinen, und da in einem Verschlag unter der Treppe haust als Namenloser, sich bekennend als Sohn erst in der Stunde seines Todes“.

Handkes ‚Alexius‘ wird nun durch die Figur einer Diebin dargestellt, die in einem Zustand der Anmut und in der Art einer Figur aus der altgriechischen Bildhauerei oder der märchenhaften Welt in den Schlaf „unter der Treppe“, wie in der erwähnten Passage bemerkt werden kann, zurückkehrt: Das Mädchen ist so nicht mehr auf der Flucht vor der Mutter, sondern auf der Suche nach der Mutter.

²⁴ Es handelt sich um einen bemerkenswerten Ort, der schon im Prosawerk Handkes eine wichtige Rolle spielt. Von der ‚Sierra de Gredos‘, aber auch von den häufigen Verweisen an die Verse von Teresa von Ávila und Johannes vom Kreuz wird Handkes *Matière d'Espagne* symbolisiert, sowie von der Auslegung des Don Juan-Stoffes und der Figur des ‚Caballero de la figura triste‘ (siehe Honold 2017: 518-544).

Es lohnt sich nun, auf ein weiteres Element einzugehen, das wiederum mit Handkes Auseinandersetzung mit der Legende des römischen Heiligen zusammenhängt: den Namen oder vielmehr das Pseudonym, das der Autor der rätselhaften Obstdiebin gegeben hat.

Der Name der jungen Frau, auch wenn fiktiv, ist der gleiche: ‚Alexia‘, und das ist kein Zufall.

Dieser Name erscheint zum ersten Mal in dem Absatz, der auf die Beschreibung der erwähnten, traumhaften Begegnung zwischen dem Wanderer-Erzähler und dem Mädchen folgt. In einem Kontext also, der einmal mehr an den Zusammenhang des Realen und des Traumhaften anknüpft:

Hatte nicht auch das junge Mädchen entsprechend geheißen, oder war von der Mutter, im Moment des Wiederfindens, der ‚mother-and-child-reunion‘, wie Paul Simon das einmal besungen hat, ‚Alexia!‘ gerufen worden – wie immer ihr wirklicher Name war. ‚Alexia!‘ Ah, so viele Landkarten, und detailliert wie sonst nur Militärkarten, aufgefaltet im Umkreis der Schläferin im Zug. Tagtraum, meiner, im Betrachten: ‚Die alle für die Muttersuche ...‘ (OD: 109-110)

Im Moment der (Wieder-)Entdeckung der Kind-Tochter tauft die Mutter ihre Tochter zum zweiten Mal auf den Namen ‚Alexia‘, auf einen Beinamen, der diesmal im Rahmen einer ebenso symbolischen ‚mother-and-child-reunion‘ zum Leben erwacht: ‚Alexia, oder Aleksija‘, so wird festgestellt, ‚hieß eigentlich anders‘ (OD: 140). Dieser Name dient also spezifisch als Beiname, und als Beiname dient er dazu, die von der Jungen verkörperte sagenhafte Färbung zu verstärken.

Die Obstdiebin „wurde [...] allgemein genannt, seit ihrer Zeit damals in der ersten Jugend als Verschollene und dann, jahrelang unerkant auch von der eigenen Mutter, auf deren Anwesen Hausende“ (OD: 140). Obwohl sie auf dem Grundstück ihrer Mutter lebt, erkennen die Eltern das Mädchen nicht, genau wie im Fall der Biografie des römischen Heiligen. Es scheint jedoch ein Unterschied zwischen der Diebin und dem Heiligen adliger Herkunft zu bestehen: im Gegensatz zu „[dem Heiligen; A.P.] mit einer ähnlichen Geschichte“ (OD: 140) wird die Obstdiebin nicht von ihrer Mutter gesehen, in deren Augen sie eine unsichtbare Präsenz bleibt. Alexius wurde stattdessen, was von Jacobus de Voragine in seiner *Legenda aurea* berichtet wird, von den beiden Eltern gesehen. Alexius ist von ihnen jedoch „erst in seiner Sterbestunde [...] als der verschollene Sohn erkannt worden“ (OD: 140).²⁵

Darüber hinaus galt die unter der Treppe schlafende junge Frau als krank, „und ihre Krankheit hatte einen Namen“ (OD: 140): Die „vom Wandertrieb Befallene“ (ebd.) weist Anzeichen einer

²⁵ Als „Legenda aurea“ betrachtet man eine Sammlung von hagiografischen Biografien, die von Jacobus de Voragine (um 1229-1298) im 13. Jahrhundert, genauer gesagt von 1260 bis 1298 zusammengestellt wurde. Die von dem Dominikaner und Erzbischof von Genua herausgegebene hagiografische Sammlung enthält etwa 150 Biografien europäischer Heiliger, darunter auch die des Heiligen Alexius.

„neurotischen“ Reisemanie auf. Ein Zustand, der schon Jahre zuvor „vor ihrem Jahr ,unter der Stiege““ (ebd.), so Handke, deutlich als Psychose mit abgegrenzten, manifesten Konturen erschien.

In ihrem immer wieder neuen Wunsch, aus allem, aus der Welt zu verschwinden und die Koordinaten von Zeit und Raum zu verlieren, flüchtet die junge Frau, niemand konnte die Gründe oder die Art und Weise verstehen, wie sie floh, vor anderen oder vor sich selbst, nur um wieder „aufgegriffen“ (OD: 140) zu werden, und zwar an einem mit unbestimmten Merkmalen immer anderen Ort, „zwischen Stadt und Land“ (ebd.).

Eine Heilung findet jedoch bei der Beschreibung der zyklischen und zirkulären Rückkehr des Mädchens statt, das an einem bestimmten Punkt seiner einweihenden Fahrt seine Mutter und seinen Vater wiederentdeckt und sich mit ihnen aussöhnt: die ‚Anagnorisis‘, die der römische Heilige nur einen Augenblick vor dem fatalen Moment erlebt. Diese ‚Krankheit‘ der Reise beschwichtigt jedoch nicht den unbeugsamen Geist wie auch den freien Charakter des Mädchens, das, wie der Wanderer-Erzähler bestätigt, „regelmäßig aufbrach zu weiten Reisen, freilich mehr oder weniger durchgeplant, wußte wohin und, vor allem, wo sie dann war, und wie!“ (OD: 141).

Der dauernde Orts- und Zeitverlust einer jungen Frau, die von Zeit zu Zeit in ihren eigenen einweihenden und traumhaften Fahrten verschwindet, findet seinen Platz in einem Kontext, der trotz des ausdrücklichen Verweises auf die Figur des Heiligen Alexius nun in eine Umgebung versetzt wird, die der religiösen Tradition fremd ist. Durch Hugo von Hofmannsthal's Perspektive kann betont werden, dass Alexia tatsächlich zu einem Doppelgänger und Alter Ego des Heiligen Alexius wird und somit zu einer Metapher für die universelle Figur des ‚Dichters‘.

In seinem Vortrag *Der Dichter und diese Zeit*, veröffentlicht 1906 in München, Berlin und Frankfurt, verknüpft Hugo von Hofmannsthal die Figur des Dichters mit der des römischen Heiligen. Dabei wird argumentiert, dass der Dichter sich stets an einem anderen Ort befindet, als er scheint. Daher gewinnt das Bild der ‚Untertreppe‘ in dieser Analyse besondere Beachtung: Der ‚Dichter-Heilige Alexius‘, so fährt Hofmannsthal fort, lebt im ‚Haus der Zeit‘, im Untergeschoss, wo jeder an ihm vorbeigehen muss und niemand ihn respektiert. Genau wie es mit dem fürstlichen Pilger, „aus der alten Legende“, Alexius, geschieht. Dieser wird angewiesen, sein fürstliches Haus, seine Frau und seine Kinder zu verlassen und ins Heilige Land zu ziehen. Auf seiner Rückkehr von Edessa nach Rom wird Alexius, der sich als Bettler ausgibt, angewiesen, unerkannt im Untergeschoss, unter der Treppe zu leben. Dort hört er und sieht seine Frau, seine Brüder wie auch seine Kinder, wie sie die Treppe hinauf- und hinuntergehen, wie sie von ihm als vermisst, vielleicht sogar als tot sprechen und um ihn trauern. Doch wird ihm befohlen, nicht erkannt zu werden, und so lebt er unerkannt unter der Treppe seines Hauses.

Daher wird also der Heilige Alexius, so Hofmannsthal, zum Dichter und Bettler zugleich.

Wie ein Dichter mit einer reinen Seele sitzt, wohnt und übernachtet Alexius wie auch Handkes Alexia an dem Ort, an dem sich niemand um seine, um ihre, Anwesenheit kümmert. Wie die Figur des Dichters, wie sie von Hofmannsthal ausgelegt wird, machen sich Alexius und Alexia zu Zuschauern, zu verborgenen Begleitern, zu stillen Brüdern aller Dinge. Ihr Leiden ist zugleich intim und universell: Sie leiden an allen Dingen und aus dem Leiden schöpfen sie Freude, sie haben Vergnügen daran. Im Leiden liegt Hofmannsthal zufolge der wahrhafte Sinn eines Lebens: Alexius wählt also einen Ort aus, an dem ihn niemand sieht und an dem er stattdessen alles sieht und wahrnimmt, um sein eigenes Leiden zu studieren. Das ist ein Leiden, das sich sowohl an das Individuum als auch an die Masse richtet.

Der Dichter leidet für die Einzigartigkeit und für den kollektiven Schmerz, für das Erhabene und das Gewöhnliche, so wie Alexia ebenso für einen unerfüllten Wunsch zu suchen leidet wie für den Schmerz, den Valter selbst empfindet, der ein Waisenkind ist, wie erwähnt, dem es verboten ist, das Spiegelbild seiner verschwundenen Eltern sogar im Traum zu erreichen.

Für den ‚Dichter‘, der Hofmannsthal zufolge durch die Figur des Heiligen Alexius verkörpert wird, und damit auch für ‚Alexia‘ selbst, die Obstdiebin, verschmelzen und vermischen sich Dinge und Menschen, Träume und Gedanken und werden eins. Und in diesem Ganzen finden Alexia und Valter, wie es im nächsten Kapitel bemerkt wird, zueinander und lieben sich, metaphorisch und symbolisch, in einer Mischung aus Eros, Gedanken und Mystik, nicht jedoch ohne eine sinnliche Nuance aus menschlichen, irdischen Trieben und Empfindungen. Alles, jedes Element des Kosmos, so Hofmannsthal, muss sich in seine Ordnung einfügen: Alles muss sich in der Seele des Dichters, die sich in einem metaphorischen Untergeschoss unter der Treppe verbirgt, zusammenfinden und tut dies auch, während er die Stimmen, Lichter, Farben und Gesichter der Anwesenden in sich aufnimmt.

Der Dichter vereint also in sich das, was den Heiligen Alexius mit Handkes Alexia verbindet: die verschiedenen Aspekte der Zeit. „In ihm oder nirgends“, so schließt Hofmannsthal, „ist Gegenwart“.²⁶

Die Figur des Alexius, der in diesem Frankreich durch den Topos des ‚Orts-‘ und ‚Zeitverlustes‘ dargestellt wird, findet außerdem seine Inkarnation in die Figur der Diebin, die durch den romantischen Topos der ‚Wanderung‘ als abstrakte Entität beschrieben wird. Sich immer weiter von der materiellen Dimension entfernend, wird dazu Alexia der romantische Beiname ‚Ortsgeist‘ (OD: 141) zugewiesen.

Alexias Fahrt, die vielleicht sogar „[die; A.P.] erste wirkliche Reise“ (OD: 142) des Mädchens ist, scheint längst beschlossen und festgelegt zu sein, in den Tagen also, als die Mutter in der Rolle der Suchenden und die Tochter in der Rolle der Gesuchten war. Nun ist die Protagonistin auf der

²⁶(<http://www.zeno.org/Literatur/M/Hofmannsthal,+Hugo+von/Essays,+Reden,+Vortr%C3%A4ge/Der+Dichter+und+diese+Zeit>) [22.09.2023].

Suche nach einer Mutter, die dem Leser mehr und mehr als ‚Doppelgänger‘ der Alexia selbst erscheint, und ihre Reise als eine Reise betrachtet werden muss, die viele andere ankündigt und vorwegnimmt. Im Gegensatz aber zu der Mutter, „die, sich auf den Weg machend zur Suche nach der Tochter, gewollt hatte, es wäre ihre letzte Reise“ (OD: 142), hofft nun die junge Frau, dass ihr jetziger Weg nicht ihr letzter sein wird, wohl wissend, dass diese Fahrt stattdessen „etwas“ (ebd.) verspricht: „Gutes? Böses? Sie [die Fahrt; A.P.] verhiess“ (ebd.).

Der Ort, den die Tochter im Rahmen dieses Gedanken- und Erinnerungsstroms, den der Erzähler heraufbeschwört, durchquert, ist eine Picardie, die selbst märchenhafte Konturen annimmt. Dazu scheint sich Alexia nicht an viel von diesem Ort zu erinnern, von dem sie selbst überzeugt ist, dass sie ihn im Laufe ihrer früheren, vielleicht physischen, vielleicht vorgestellten Wanderungen durchquert hat.

In der traumhaften Topografie, die der Erzähler und mit ihm die junge Frau webt, nimmt der Begriff selbst, „Picardie“ (OD: 142), eine märchenhafte Färbung an, durch den „guten Klang“ (ebd.) beschrieben, der den Ort, an dem sich die junge Frau nun befindet, von den Namen anderer Orte unterscheidet, die sogar der ritterlichen Dimension zuzurechnen sind:

Die junge Frau da war noch nie in der Picardie gewesen. Oder so: Vielleicht hatte sie auch dort, zur Zeit ihres Herum- und Umherirrens, gestreunt und gestromert, doch hatte sie nichts im Gedächtnis von dem Land. Der Name freilich, wer weiß warum, hatte für sie einen guten Klang, anders als zum Beispiel ‚Normandie‘, ‚Côte d’Azur‘, ‚Elsaß‘, ‚Bretagne‘: ‚Picardie‘. Ohne daß sie dabei an irgendwelche Ritter und Ritterburgen dachte, hatte er, vor allem, wenn sie ihn sich laut wiederholte, etwas Ritterliches, etwas, wie sagte man, ‚Chevaleresques‘. (OD: 142-143)

Unter diesen Namen sticht die „Bretagne“ hervor und der Name „Picardie“ nimmt eine ‚ritterliche‘ Färbung an, denn sie durch die Reihe von mittelalterlichen Bildern, die Burgen wie auch die Ritter, dargestellt wird, die bei der bloßen Aussprache des Ortsnamens in den Sinn kommen.

Die Mutter scheint jedoch ein ebenso schwer fassbares Wesen zu sein wie ihre Tochter. Sie weiß sehr wohl, dass die Obstdiebin sie in der Picardie, in der Region suchen könnte, „welche für die Bankfrau noch zählte“ (OD: 143). Alexias Ortswahl ist in diesem Fall mit einer weiteren oneirischen Komponente aus Symbolen, Halluzinationen und Bildern verbunden: Es war also „einer ihrer Aberglauben“ (OD: 143), der den Namen des Ortes diktiert hatte, was die junge Frau unter anderem dazu veranlasst haben könnte, wie in einer Art Ritual „auf der Landkarte ein Streichholz zu werfen“ (ebd.) oder wiederum „ein Papierfeuerchen entfacht und die verkohlten Flocken wegwehen zu lassen“ (ebd.).

Warum Alexia sich dafür entscheidet, die Picardie als Untersuchungsort auszuwählen, bleibt jedoch eindeutig etwas völlig undefiniertes und unbestimmtes, etwas, was der Vorstellungskraft und der intellektuellen Interpretation des Lesers überlassen bleibt.

In einer der letzten Phasen der Handlung ist Alexia immer noch darauf bedacht, dem Gespenst einer geliebten und gehassten Mutterfigur die Hand zu reichen.

Die traumhafte Reise erstreckt sich im Zusammenhang mit den Mäandern eines ebenso träumerischen Cergy-Pontoise, einer Ville Nouvelle, in der sich Alexia zwischen Traum und Wirklichkeit wieder einmal schlafend in einer eigentümlichen Schlafkammer wiederfindet. Die „Besonderheit“ (OD: 426) der Kammer liegt in ihrer Lage „unter [einer; A.P.] Herbergstreppe“ (ebd.). So taucht hier zum zweiten Mal die Legende von Alexius auf und die Auslegung des religiösen Topos in einer französischen und modernen Tonart.

Die Treppe vor dem Hotel, „nicht aus Holz – aus Stein“ (OD: 426), wie es heißt, war mit der Zeit zu einem Gästezimmer geworden: ein schmaler, gemütlicher Raum, den der Erzähler fast liebevoll „die Kammer unter der Stiege“ (ebd.) nennt. „Seit langem schon“ (ebd.), fährt der Erzähler fort, „hatte sie [Alexia; A.P.] sich gewünscht, einmal eine Zeit in solch einer Räumlichkeit zu verbringen, und sei es bloß eine Nacht. Und jetzt war die Gelegenheit da. Jetzt oder nie“ (ebd.).

Der Grund, warum der Protagonist, Alexias Vater, dort schlafen will, fast eingekuschelt in einem Raum, der als „Enge, [...] mit einem Fenster nicht viel größer als eine Schießscharte“ (OD: 426) bezeichnet ist, wird durch die erneute Verwendung der Figur des Heiligen Alexius, „eine[s] [unter den; A.P.] Namengebern“ (ebd.) des Mädchens erklärt.

Eine „Kammer“ (OD: 426), diese, die in ihrer Enge dennoch einzigartige Bequemlichkeiten bietet und die ihre mystische Aura aufkommen lässt, wenn aus einem extrem kleinen physischen Raum und aus den reduzierten Dimensionen des kleinen Betts erhabene und immense Gefühle freigesetzt werden.

Ein besonderes „Gefühl von Freiheit und von Souveränität“ (OD: 427), eine „Reinheit“ (ebd.) werden also von einem Raum ausgestrahlt, der zwischen Sakralem und weltlicher Umdeutung besteht.

Die Kammer im Hotel in Cergy-Pontoise verkörpert jedoch eine weitere, fast ‚sakrale‘ Färbung.

Wie durch Zauber vergisst Alexia unerwarteterweise im Zimmer unter der Herbergstreppe doch ihre Familie, die sie seit Beginn ihrer Reise mit der Last der Erinnerungen und der Vergangenheit immer wieder gequält hat.

„Indem sie sich dort im Spiegel betrachtete“ (OD: 427), wird hier von dem Wanderer-Handke bemerkt,

– sich nur lange in die Augen schaute –, erkannte sie [Alexia; A.P.], daß sie, anders als sonst, taglang kein einziges Mal an ihre Familie gedacht hatte, weder an ihre Mutter noch an den Vater, noch an den, der ihr manchmal von aller der nächste war, an ihren Bruder, den Heranwachsenden, den Halbwüchsigen. Nicht nur hatte sie vergessen, an sie zu denken tagsüber – die drei waren hier erst gar nicht, auch nicht nebenher, in den

Sinn gekommen. Es war, als habe sie die Ihren als ganze vergessen. Es hatte sie nicht gegeben. Mutter, Bruder, Vater waren ihr entfallen. (OD: 427)

Das an sich traumhafte und rituelle Element des „Spiegels“ ruft in den Gedanken von Alexia die Bilder ihrer Eltern und ihres geliebten kleinen Bruders Wolfram an die Oberfläche, an die sie während der gesamten Zeit, die sie in der Kammer verbrachte, fast wie an einen Zauberkreis, nicht mehr gedacht hatte.

Der magische Aspekt dieser Szene wird jedoch deutlich, wenn das Mädchen sich selbst im Spiegel betrachtet und sich bewusst wird, dass sie ihren Verwandten Gutes getan hat. Daher hört sie auf, an sie zu denken. Der Aufenthalt in der Kammer und wahrscheinlich auch die Beschaffenheit der Kammer hatten ein so tiefes Gefühl des Vergessens und der Beruhigung ausgelöst, dass die Figuren des Vaters, der Mutter und des Bruders der Diebin „in einen halbwegs sicheren Kreis gezaubert“ (OD: 428) wurden. Dies ermöglichte es Alexia, zur Ruhe zu kommen und zumindest vorübergehend eine Last von Gedanken und Erinnerungen abzuschütteln.

Der traumhafte Aspekt in *Die Obstdiebin* erreicht aber seinen Höhepunkt bei dem Gespräch Alexias mit ihrem eigenen Doppelgänger, der von dem Spiegel reflektiert wird: „Die Familie zu vergessen“ (OD: 428), so brütet die junge Frau vor ihrem eigenen Spiegelbild, „eine Idee?“ (ebd.). Das Abenteuer, das aus der physischen, psychischen und spirituellen Suche nach der unheimlichen Mutterfigur besteht, kann so weitergehen: Alexia selbst stellt sich und uns die Frage nach der eigentlichen Bedeutung des Begriffs ‚Idee‘ mit einem fast verächtlichen Blick in den Spiegel, als ob die Idee eine Entität von universellem und dauerhaftem Wert wäre: „Du wirst schon sehen!“ sagte sie halblaut zu sich im Spiegel. „Wir werden sehen!““ (OD: 428).

Die Reflexionen und Überlegungen von Alexia führen also dazu, Elemente des Alltäglichen als Topoi und Motive zu betrachten, die mit traumhaften Nuancen verbunden sind. Sowohl die ‚Treppe‘ als auch der ‚Spiegel‘ und das ‚Schlafzimmer‘ des Hotels in einer Ville Nouvelle verkörpern, so seltsam es auch erscheinen mag, übernatürliche Aspekte. Diese gehen von der lateinischen Hagiografie zur sakralen und religiösen Dimension über, wobei eine implizite rituelle Komponente dazu führt, die Erzählliteratur Handkes als einen immer wieder neuen Versuch zu betrachten, neue Topoi zu erschaffen, allerdings ausgehend vom Alltäglichen.

Ausgehend von der wiederholt erwähnten Auslegung von Elementen des Alltags und ihrer Umdeutung in eine oneirische und ‚weltlich-religiöse‘ Tonart, werden in dem nächsten Kapitel weitere Elemente erforscht, die zu Handkes ‚Matière d’Espagne‘ gehören.

Die Topoi ‚Eros‘, ‚Zeit‘ und ‚Innenwelt‘ verschmelzen und verflechten sich sowohl in *Don Juan* als auch insbesondere in *Die Obstdiebin* mit weiteren Elementen. Diese Elemente, wie die Melodie, die Reflexion über den Tod und den Orts- und Zeitverlust, ermöglichen eine Analyse über

Handkes Spanien. ‚Mystik‘ wird somit zum Schlüsselbegriff, anhand dessen der Einfluss und die Bedeutungen der spanischen Mystik in Handkes Werk im dritten Kapitel dieser Dissertation analysiert werden.

Halb schon im Schlaf, schien ihr das Tosen und Röhren des Verkehrs von den Schnellstraßen sich zu entfernen. Trotzdem blieb es das Übermächtige in der Kammer, wie es drang durch die Steinmauern, die überall Ritzen hatten. Nur hörte die halb Schlafende anderes vordringlich, auch ungleich klarer, und ihr war, als bilde der Motorentumult für die anderen Geräusche mehr und mehr den diese erst hervorhebenden Grundton. Ton? Ja, Ton.

P. Handke, *Die Obstdiebin*, 2017

Save praise for a better man
No need for your touching hands
There's nothing to understand
I'm one with the lost and damned

T. Walker, *Angels*, 2018

3. Von Frankreich nach Spanien: zwischen ‚Eros‘ und ‚Mystik‘

In diesem Kapitel wird der Einfluss ausgewählter Topoi aus der spanischen literarischen Tradition in zwei Werken Peter Handkes untersucht.

Zunächst wird der Roman *Don Juan* betrachtet, in dem sich ‚Eros‘ und ‚Zeit‘ mit einer Laienspiritualität vereinen, die sowohl an das ‚Sehen‘ als auch an die ‚Melodie‘ anknüpft, ohne dass dabei große theologische oder theologiegeschichtlich relevante Fragen aufgeworfen werden.

Melodien wie auch Musik-Elemente finden ebenso in *Die Obstdiebin* Platz, in dem ‚Eros‘, ‚Zeit‘ und ‚Innenwelt‘ mit der Melodie verbunden sind, einer äußeren und einer inneren.

Die Hinweise auf die spanische Mystik, die in diesem Kapitel vorgestellt werden, werden es ermöglichen, wie der Einfluss der Schriften von Johannes vom Kreuz und Teresa von Ávila in Handkes Werk hervorzuheben ist.

3.1. Zwischen ‚Eros‘, ‚Natur‘ und ‚Melodie‘: *Don Juan*

In dem Roman *Don Juan* dominiert ein Eros, der mit Topoi wie ‚Klang‘, ‚Licht‘ und ‚Melodie‘ verbunden ist.

In diesem Zusammenhang werden einige von Honolds (2017) Überlegungen in Betracht gezogen, die Handkes Vermischung von literarischen Stoffkreisen betreffen: „In Anlehnung an die großen Stoffkreise der mittelalterlichen Epik“, so Honold,

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. (Honold 2017: 10)

In diesem Kapitel wird Handkes *Don Juan* als ein ‚spanischer‘ Roman behandelt: Obwohl der Text vollständig in Frankreich spielt, besser gesagt im Garten von Port-Royal-des-Champs, ist Handkes Auslegung des Don Juan-Stoffes bemerkenswert. Die Neuauslegung von aus der spanischen Tradition stammenden Themen und Motiven, ist in diesem Roman offensichtlich, in dem die Figur des (Anti-)Helden, der erstmals von Tirso de Molina dramatisiert wurde, wird in einen traumhaften Kontext neuausgelegt.

Die spanische literarische Tradition stellt nämlich ein Leitmotiv in Handkes Werk dar: In seiner Dekonstruktion und Rekonstruktion-Arbeit des literarischen Topos und der literarischen Stoffkreise kehrt Peter Handke 2004 in die Zeit der ‚spanischen‘ Essays zurück, die von 1989 bis 1991 erschienen, und aus denen er bereits Material geschöpft hatte, das an ein ‚mystisches‘ Spanien anknüpft. Die Neuauslegung des Frauenhelden Don Juan in Handkes Roman findet Platz in einem Kontext, in dem literarische Fiktion und explizite Verweise auf die Weltkriegszeit Hand in Hand gehen.²⁷

In einer der ersten Szenen dieses Romans liest man nämlich von einem wahren Blumenregen aus Holunder, der sich mit Pappelsamen in die Luft verbindet.²⁸ Auf dieses poetische Bild folgt gleich darauf das Bild von ‚Bombern‘, die am selben Mai-Nachmittag über der Île-de-France überqueren.

„An einem Tag“, so Handke,

brach unvermittelt auch ein Tornado in Gestalt von Bombergeschwadern über den Herbergsgarten herein, an sich nichts Besonderes [...] – trotzdem dann ungewohnt, indem immer neue Staffeln und andere

²⁷ Man denke noch einmal an Honolds Ausführungen: „Es ist damit ein erneutes Anknüpfen an die Zeit der spanischen Schreibaufenthalte in den späten 1980er Jahren verbunden und auch an den Stoffkreis seiner *matière d’Espagne*, aus welchem Handke schon wiederholt ‚Sagenhaftes‘ und ‚Romaneskes‘ zutage gefördert hatte. Zum Aufgebot dieser spanischen Materien zählen so disparate Bestandteile wie etwa der Don Juan-Stoff, das Handlungsmodell der *Aventure*, die Figuren und Requisiten des österreichisch-habsburgischen Geschichtsmythos, ferner auch die überwölbenden, dynamischen Formgebilde der mittelalterlichen Sakralbauten, und nicht zuletzt die erzählerischen Anfänge des neuzeitlichen Romans mit Miguel de Cervantes’ ‚Caballero de la figura triste‘. Doch auch dem Zeitgeschehen scheinbar so entrückte Erzählpuren wie die Reinkarnation des Frauenhelden Don Juan zielen in Handkes Neufassung mitten ins Herz einer von der Logik des Krieges bestimmten europäischen Gegenwart.“ (Honold 2017: 523-524).

²⁸ „Der sporadische Blütenregen“, so Handke, „kreuzte sich mit den beständigen, tagelang, die ganze Woche lang nicht nur hier durch den Garten und die Port-Royal-Überreste, sondern das gesamte verzweigte Bachtälersystem der westlichen Ile de France fast dahinvagabundierenden Pappelsamenflocken. Alles Schwere, Lastende, Steinige, Festverfugte, ins Erdreich Gerammte schienen diese luftigen und lichtdurchschienenen Flugscharen zu lockern und für den Moment ihres Vorbeistreifens gewichtlos oder zumindest weniger gewichtig zu machen. Es war in den Tagen zwischen den Festen von Christi Himmelfahrt und Pfingsten [...]“. (DJ: 26-27).

Höller erinnert auch daran, wie in Handkes Werk eine tiefe Vereinigung von ‚Körper‘ und ‚Geist‘ durch den Topos ‚fallender Schnee‘ symbolisiert wird, der ebenfalls in den Fragmenten *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987)* (1998) als eine mystisch-erotische Erfahrung bezeichnet wird (Höller 2013: 166-167). Die These, dass die Substantive ‚Holler‘ und ‚Holunder‘ mit der mythischen Figur der Fee ‚Holda‘ in Verbindung gebracht werden können, wie in 2.4.1.1. betont, wird auf einer sprachphilologischen Ebene noch interessanter, wenn die Formen des modernen Englischen, ‚elder‘, und des modernen Deutschen, ‚Holunder‘, betrachtet werden: Die beiden Formen können nämlich über die Vermittlung des mittelhochdeutschen ‚Holunder‘ vom althochdeutschen ‚Holuntar‘ abgeleitet sein (vgl. DUDEN). In Bezug auf den erwähnten „sporadischen Blütenregen“ wird ebenfalls von Höller hervorgehoben, dass der Zusammenhang des ‚Holunders‘ und des ‚Schneiens‘ bedeutsam ist: „Er [Handkes Don Juan; A.P.] sitzt, es ist Frühsommer, unter einer Hollerstaude“, so Höller, „in Handkes Poetik des Schneiens naheliegend, weil das Märchen von der ‚Frau Holle‘ als matriarchaler Mythos vom Schneien geläufig ist [...]“. (Höller 2013: 165). Im Rahmen seiner anthropologischen Studien über die Unterdrückung durch die friaulische Inquisition im 17. Jahrhundert weist daher Nardon (1999) darauf hin, dass aus einigen historischen Dokumenten aus dem Friaul des 17. Jahrhunderts hervorgeht, dass die von der Inquisition verfolgten Personen häufig von Kultprozessionen zur Verehrung einer jungen Göttin sprachen, die als ‚Frau Holt‘ bekannt war. Dieser Name taucht auch in deutschen Legenden des 16. und 17. Jahrhunderts auf (siehe Nardon 1999: 45-46). Gestützt werden diese Theorien auch durch die Bemerkungen von Ginzburg, der seinerseits feststellt, dass aus den Berichten der Inquisitionstribunale hervorgeht, wie Frauen oft zur Teilnahme an von einer Nachtgöttin angeführten Prozessionen gezwungen wurden: Diese war bei den Schotten als ‚Fairy Queen‘ und unter den deutschsprachigen ‚Eingeweihten‘ als ‚Frau Holt/Holle‘ bekannt (siehe Ginzburg 2017: 87-91; 94-97). Auf der Grundlage von Ginzburgs Betrachtungen kann schließlich die Hypothese aufgestellt werden, dass sich Handke über die mögliche, spätere Grimms Wiederbelebung der sagenhaften ‚Frau Holle‘ genähert hat.

Abwurfmodelle beinah baumwipfelniedrig den Luftraum aufwirbelten und den blauenden Maihimmel verfinsterten, Gliedkette eines europaweiten Manövers oder werweißwas. (DJ: 27-28)

Diese Szene, in der das visuelle Element des blauen Maihimmels mit einer akustischen Komponente verknüpft ist, in der das Geräusch von den Bombern vorherrscht, erlaubt es, über eine weitere Szene aus demselben Roman nachzudenken.

Um die Vermischung von visuellen und auditiven Elementen, wie sie in diesem traumhaften Kontext auftritt, zu vertiefen, wird nun die Szene der Begegnung zwischen dem Protagonisten und einer rätselhaften Syrerin betrachtet: Es handelt sich um eine der bedeutendsten erotisch-sentimentalen Erfahrungen Don Juans, die in diesem Roman vom Gastwirt erzählt wird.

„Von der Begegnung mit der Frau von Damaskus“, so der Gastwirt-Erzähler, „erzählte mir Don Juan weniger als von der Vorgängerin im Kaukasusfußland, und von den Nachfolgefrauen weniger und immer weniger“ (DJ: 90). Man liest nun tatsächlich von einem Treffen, das „im Saal der tanzenden Derwische bei der Großen Moschee, deren Name ihm [Don Juan; A.P.] nicht einfiel“ (DJ: 90) stattfand.

„Die Große Moschee von Damaskus genügte“, so fährt der Gastwirt fort,

so wie es auch für die folgenden [Erzählungen Don Juans über seine Liebesabenteuer; A.P.] genügte, zu sagen: bei der Zitadelle der Enklave von Ceüta in Nordafrika – auf einem Bootssteg in einem Fjord bei Bergen in Norwegen – undsoweiter. (DJ: 90-91)

Inmitten der Lichter und Farben des von Handke beschriebenen Damaskus findet die erste Begegnung zwischen den beiden statt. Das ist eine Begegnung, die sich nicht in der Menge und auch nicht im Chaos einer äußerlichen Welt abspielt, sondern in einer inneren. Und in genau so einer Innenwelt erwartet Don Juan die Frau bei ihrem ersten Treffen: „Er erwartete die Frau“, so der Gastwirt fort, „statt in der Menge abseits, weit hinter der Moschee in einer Abrißgegend, einem episodischen Niemandsland.“ (DJ: 96-97). Die „Abrißgegend“, die einer besonderen ‚Innenwelt‘ ähnelt und die den Ort dieses Treffens kennzeichnet, wird dadurch verstärkt, dass die Epoche der Liebesabenteuer Don Juans tatsächlich als „eine Zeit, da die Frauen, um die es ihm in seiner Erzählung zu tun war, gerade solche Gegenden zu ihrem höchsteigenen Bereich erkoren hatten“ (DJ: 97), dargestellt wird.

In Bezug auf die Begegnung Don Juans und der Frauen ist hervorzuheben, dass nicht nur der Klang und die Melodie, sondern die Lautlosigkeit als ein bedeutsamer Teil zu betrachten ist, der an die erwähnte Beziehung des Alltäglichen und des Gehobenen anknüpft:

Kein Atem auch [von der Frau von Damaskus; A.P.] zu hören, obwohl sie sichtlich gelaufen war. Wie lautlos jene Frauen sein konnten, und wie schnell sie jeweils ins Bild kamen – flugs waren sie da –, und wie heimlich

sie von Anfang bis Ende (nein, ohne Ende) blieben, ohne jede Heimlichkeiten oder gar Heimlichtuerei. (DJ: 98)

Die Frau von Damaskus betritt die Szene in der Nähe der Moschee nämlich an einem Abend, an dem zwei Elemente des Bereichs des ‚Sehens‘, der Mond und ein Sandsturm, den Hintergrund bilden. Des Mädchens Ankunft scheinen keine Laute vorauszugehen, weder Schritte noch Geräusche noch Stimmen: Sie erscheint einfach, sie materialisiert sich buchstäblich auf der Stätte.

Don Juan wird nun als darauf bedacht beschrieben, in die Dunkelheit zu spähen, während es der Frau leicht fällt, sich einen Weg durch die Dunkelheit zu bahnen und die Düsternis zu überwinden, um den Helden zu erreichen und sich ihm anzuschließen. In ihrer Liebesunion finden sich so die Beiden wie durch Zauberhand im Schutz eines Mauerfragments wieder, das wie ein Schild gegen die Gefahren wirkt, die von der Außenwelt ausgehen und gegen welches, wie im Zauber eines Märchens, „Sandschwaden anzischten“ (DJ: 99). Das Zischen der Sandwolken kontrastiert auf der auditiven Ebene mit der Stille, in der sich die Epiphanie der Frau auf der Szene abspielt. Gerade in den Geräuschen der Umgebung manifestiert sich die Geräusche, die neben der Stille das Hauptelement der Begegnung zwischen den beiden Figuren ist.

Man gibt hier einige der wichtigsten Elemente der Begegnung zwischen Don Juan und der Frau aus Damaskus wieder, wie sie von dem Gastwirt berichtet werden:

Don Juan erzählte eine Woche darauf von dem oben aus der Mauer ragenden Eisengestänge und der unerhörten Musik, welche der Sturmwind an dem Geflecht aus Drähten, Stäben und Röhren zu ihrer beider Häuptern erzeugte. Der Ansturm der Luft und der Sandkörner gegen das Eisen war kein gleichmäßiger, zumindest nicht für eine Weile. Für Momente anschwellend, ließ er um ein wenig nach, schwoll darauf umso stärker an, schwächte sein Gebläse dann ab zu einem Wehen, dann gar zu einem bloßen Fächeln, worauf er neu loslegte oder -sprang, heftiger denn je, undsofort, ohne freilich auch bloß für einen einzigen Moment zu verebben und völlig auszusetzen. (DJ: 99)

Vor der Begegnung zwischen Don Juan und der Frau aus Damaskus können Elemente wie „Eisengestänge“ wie auch „unerhörte Musik“ gefunden werden, die von dem Sturmwind erzeugt wird, die insgesamt sowohl die visuelle als auch die auditive Dimension betreffen können. Sich mit dem Klang verbindend, der entsteht, wenn Luft und Sandkörner an die Eisenstangen streifen, wird eine aufsteigende, dann wieder abfallende und wiederum kräftige musikalische Bewegung hervorgerufen, bis der Sturmwind in einem schwachen Hauch endet.

Das Geräusch, das durch die Verflechtung von Sandkörnern und Sandwolken somit entsteht, die gegen Mauerfragmente prallen, erscheint ebenfalls in der darauf folgenden Passage, in der die Melodie der Natur Bestandteil des Vorspiels der Begegnung Don Juans und der rätselhaften Syrerin ist:

Ein ständiges Tönen wurde dadurch an dem in den Sturm ragenden Eisengestell hervorgerufen, und wo dort bei einer gleichmäßigen Luftbewegung nichts als ein Heulen, Röhren und Tosen hörbar geworden wäre, ein gänzlich eintöniges, formte sich so eine regelrechte Melodie, etwas auf eine wesentlich andere Art Gleichmäßiges. Und es handelte sich um eine harmonische Melodie. Zwar waren deren Takte immer wieder verschieden lang, und zwischen den höchsten und den tiefsten Tönen wäre vielleicht zur Gesamtheit der Tonleitern oben wie unten noch eine Sprosse hinzuzudenken gewesen. (DJ: 99-100)

Die Eisenstangen, die dem Sturm ausgesetzt sind, lassen einen Klang entstehen, der eine Melodie hervorbringt, die aus Harmonie, unterschiedlich langen Schlägen, wie auch hohen und tiefen Tönen besteht.

In der folgenden Passage nehmen darüber hinaus lexikalische Elemente mit Bezug zur Musik noch bedeutendere Nuancen an und verbinden sich schließlich mit dem Protagonisten, mit Don Juan selbst:

Aber die Übergänge zwischen fast unhörbar hoch und kaum hörbar tief und die Wechsel zwischen den kürzesten und den längsten der Takte, zwischen Laut- und Leisewerden, geschahen keinmal abrupt oder schlagartig, zufällig oder willkürlich, vielmehr eben durchweg harmonisch, und fügten sich mit der Zeit – in nicht wenigen Sprachen war das Wort für „Zeit“ dasselbe wie für „Takt“ – zur Melodie, instrumentiert von den vibrierenden Drähten, den aufeinandertrommelnden halblosen Eisenstäben, und vor allem dem vorn und hinten für den Sturmwind offenen System der Röhren, welche, während Drähte und Stäbe eher den Rhythmus erzeugten, sozusagen die Melodieführer waren. (DJ: 100)

Dieser Klang kommt in einem Wechsel von tiefen und hohen Passagen zum Ausdruck, die zwischen starken und flachen Tönen oszillieren. Diese bilden eine Art ‚Melodie‘, die aus der Vibration von Metalldrähten, aus dem Geräusch von Eisenstangen und aus einem Rhythmus entsteht. Dieser Rhythmus erleichtert durch die Verbindung mit dem Thema ‚Zeit‘ die Bildung von melodischen Linien.

Diese Melodie ermöglicht Don Juan selbst, eine Naturmelodie zu intonieren, ein Lied, das den Gastwirt-Erzähler positiv überrascht und dessen Zentralität er sofort erkennt:

Und was für eine Melodie. Don Juan sumnte und sang sie mir dann vor, mit anfangs brüchiger, dann immer kräftigerer Stimme, wobei er von seinem Erzählstuhl aufstand und mit ausgebreiteten Armen in dem Port-Royal-Garten auf und ab ging, und ich, der ich mir doch sonst längst keiner Sache mehr sicher bin, war mir sicher, wäre er mit dem Musikstück öffentlich aufgetreten, hätte dieses, auf eine Weise wie kaum noch eine Musik, den Erdkreis erobert. (DJ: 100-101)

Der Sturm von Damaskus, der ein so klares Lied wie das des Protagonisten hervorbringen kann, nimmt an Intensität zu.

„Zuletzt“, so der Gastwirt-Erzähler,

steigerte sich der Sandsturm von Damaskus und wurde dabei nun doch eintönig. Nur hörte sich das an dem Eisenrost nach der vorausgegangenen Auf-und-ab-Melodik nicht als ein monotones Heulen und Schrillen an – obwohl es das zugleich war mit dem Beiklang eines Dröhnens –, sondern als der große finale Schall. (DJ: 101)

So verwandelt sich der Sandsturm zunächst in eine monotone Musikalität, um sich in einem zweiten Moment in einen „großen finalen Schall“ zu verwandeln.

Hinter dem Mauerstück versteckt, finden sich nun Don Juan und die nie im Text benannte Frau von Damaskus, und ihr Zusammensein wird am Ende zu einer, panischen, Liebesbegegnung:

Die beiden, Frau und Mann, lagerten unterdessen hinter dem Mauerstück und lauschten. Mittendrin einmal brach Don Juan fast das Herz vor Trauer. Aber gerade die gab ihm umkehrweise die Kraft zurück. Sie ließ einen hinauswachsen über sich selbst. Die Trauer machte einen überpersönlich. Und ihre Gegenwart wirkte Wunder. In der finsternen Sturmnacht entstanden die Farben. In dem Blätterwerk eines halbverkümmerten Kirschbaums auf dem Trümmergelände brach augenblicks über dem Paar das Rot der Kirschen hervor, und das ohne sichtbare Lichtquelle. Ein Blauen im Zentrum des schwarzen Himmels. Ein starkes Grünen am Boden, der unter ihnen knirschte. In der panischen Welt sah Don Juan sich zuhause. Diese, wenn überhaupt eine, war die seine. (DJ: 101-102)

Die düstere Gewitternacht, die die Entstehung des Sandsturms aus verschiedenen musikalischen Tönen begünstigt, ermöglicht also eine Verschiebung von einem klanglichen und auditiven Kontext zu einem visuellen.

So entstehen aus der stürmischen Nacht die Farben, und das ‚Knirschen‘ des Bodens ist mit dem satten Grün verbunden. Die Vereinigung der beiden Sinnessphären, der auditiven und der visuellen, ermöglicht es Don Juan und der syrischen Frau, in die Welt der tieferen Union einzutreten. Es handelt sich um eine Welt, die für den Protagonisten nicht nur eine mystische Vereinigung mit der Welt um ihn herum darstellt, sondern gleichzeitig auch die für ihn am besten geeignete Welt beschreibt.

Diese Sinnesunion und -harmonie bildet wiederum den Hintergrund für die physische Verwandlung des ‚vieltönigen‘ Sandsturms, der sich unerwarteterweise in einen Wind verwandelt:

In keiner Zeit etwa wurde es für ihn in dem Damaskus-Brachland, mit der Frau neben sich, Morgen. In keiner Zeit war der Sandsturm übergangen in einen nur noch tonlos daherfächelnden Vormorgenwind, „von Jemen her“, wie die Frau unvermutet sich hören ließ. (DJ: 102)

Die Frau präzisiert nämlich die Tatsache, indem sie zum ersten Mal ihre Stimme erklingen lässt, dass der Wind, der so wenig ‚Töne‘ und ‚Klänge‘ hat, eigentlich aus dem Jemen kommt.

Die Stimme der Frau verschmilzt in der folgenden Passage mit einer besonderen, ‚traumhaften‘ Dimension, die ihrerseits durch Geräusche, Stimmen und Tierschreie verdichtet wird:

Schon krähten die Hähne, die Stadthähne wie die Hähne des Landes Syrien. Schon kollerten allseits die Truthähne – nein, die hatten all die Nacht lang gekollert. Schon schrien die Pfaue – nein, auch die hatten nachklang so gegellt. In keiner Zeit riefen die Muezzinstimmen von den Minaretten stadtweit zum Frühgebet, leibhaftig oder von der knackenden Schallplatte oder dem rauschenden Tonband. Statt der Sand- die Benzinschwaden. Schon die Flugzeugstreifen in der Sonne, schon die Schwalben, die im Knickflug aufblitzen, schon das Erstrahlen der ganz zuoberst durch die Lüfte zigeunernden Pappelwattebüsche. (DJ: 102-103)

Nicht nur das Krähen der Hähne, der städtischen Hähne und der syrischen Hähne ist nun zu hören, sondern auch der Schrei der Truthähne und der Schrei der Pfaue. Die Schreie der Tiere sind jedoch mit menschlichen Stimmen verbunden: Die Muezzinstimmen bringen nämlich den Kontext zurück in die Sphäre der objektiven, sichtbaren und realistischeren Welt.

Der Wechsel von der auditiven zur visuellen Dimension erscheint deutlich in der Passage von den Litaneien der Muezzine, die die Gläubigen von den Höhen der Minarette aus zum Gebet aufrufen, zu den visuellen Bildern von „Benzinschwaden“, von „Flugzeugstreifen in der Sonne“, von dem „Erstrahlen“ der „Pappelwattebüsche“, die ebenfalls in dieser Passage wieder auftauchen und durch die Luft wandern.

Doch während Don Juan und die Frau von Damaskus ihre eigene Union teilen, versetzt ein weiteres Element der Umwelt, das ebenfalls mit dem Klanguniversum und der Sphäre der Unruhe verbunden ist:

Und was da jetzt so jaulte und brüllte, ein Geheul, zu dem es nicht gerade erst angesetzt hatte, das konnte, hier bei den Arabern, kein Schwein, unterwegs zum Schlachthof, sein, das war, an dem Wimmern und Aufschluchzen zwischendurch erkennbar, überhaupt kein Tier – aber auch kein Mensch, jedenfalls kein großer, kein ausgewachsener, oder doch, ein Erwachsener, von Gott und der Welt verlassen weinend wie sonst nur ein Kind, und das mindestens bereit die Nacht lang bis jetzt und ohne Ende so fort. (DJ: 103)

Der Schrei des erwachsenen Kindes ist in der Tat das Vorspiel zu Don Juans Abschied von der Frau:

Sie trennten sich nicht auf der Stelle. Er ging noch mit ihr heim. Sie schenkte ihm ihr Halsband mit Fatimas Schutzhand. Sie frühstückten gemeinsam, und auch ihr Kind, aufgewacht, frühstückte dann mit ihnen. Dieses saß neben dem Unbekannten am Tisch, wie wenn nichts wäre. Don Juans Anwesenheit war ihm mehr als bloß selbstverständlich. Es strahlte ihn still an, als sei er jemand Langerwarteter. Der Fremde da, ob er bliebe oder nicht, war ein Freund. (DJ: 104)

Zu diesem Zeitpunkt kann man erfahren, als die beiden Figuren frühstücken und die Frau Don Juan unmittelbar danach ihre „Halsband“ mit der schützenden Hand der Fatima überreicht.

Für den jungen Mann, den Sohn der Frau von Damaskus, erscheint die Anwesenheit Don Juans so harmlos und ‚heimlich‘, dass er am Tisch neben Don Juan sitzt und in Don Juans Augen das Spiegelbild eines „Freunds“ sieht: einer Person, die er nicht kennt und auf die er doch so lange gewartet hat.

Einige der nun vorgestellten Themen, die den Hintergrund für die Begegnung und den Abschied von Don Juan und der Frau von Damaskus bilden, finden sich ebenfalls in weiteren Abschnitten dieses Romans.

‚Eros‘ und ‚Musik‘ werden in dem nächsten Abschnitt behandelt, in dem die Analyse des spanischen Einflusses in Handkes Werk fortgesetzt wird, indem spezifisch *Don Juan* und der *Versuch über die Jukebox* betrachtet werden.

3.1.1. ‚Musik‘ und ‚Eros‘: *Don Juan* und der *Versuch über die Jukebox*

Don Juans Leidenschaft für die Musik wird in diesem Roman mit einem weiteren Beispiel für Don Juans Suche nach einer Flucht aus der Realität verbunden:²⁹

Am deutlichsten freilich erschien mir Don Juans Zeitproblem, seine jäh hervorbrochene ‚Tatlosigkeit‘, in seinem mir ganz ungewohnten Bedürfnis nach Musik, gleich welcher: Hatte er diese, gleich welche, in der Periode unseres Zusammenseins, mehr als sonst etwas gemieden, so wurde er jetzt geradezu süchtig nach Melodien, Rhythmen, Tönen. Allen Ernstes fragte er mich, schon auf dem Friedhof, ob ich nicht vielleicht einen ‚Walkman‘ dabei hätte. (DJ: 145-146)

In dieser Auslegung des Don Juan-Stoffes bewegt sich aber der Eros nicht nur in die Richtung der Musik und des erwähnten „Bedürfnisses nach Musik“, sondern auch in die Richtung der Natur.

„Die Mystiker und die Mystikerinnen“, wie von Hans Höller hervorgehoben, „gehören zu Handkes poetisch-materialistischen Gewährsleuten, ob es Teresa von Aquila ist oder Johannes vom Kreuz, und es liegt auf dieser Linie, Don Juan für sein siebentägiges Erzählen, das die Schöpfungsgeschichte wiederholt, in diesen geschichtlichen Gedächtnisraum zu versetzen“ (Höller 2013: 165). In diesem Roman wird der Zusammenhang zwischen Eros und Mystik von dem Ort der Handlung markiert: Es ist kein Zufall also, dass „eine Herberge nahe der Trümmerstätte des im 17. Jahrhundert zerstörten Nonnen-Klosters von ‚Port Royal aux Champs‘“ (Höller 2013: 164-165) als Hauptschauplatz der Handlung gewählt wurde.

²⁹ Gegen Ende des Textes, kurz vor der weltlichen Pilgerfahrt der zwei Protagonisten zum Friedhof von Saint-Lambert, finden sich die beiden im Garten von Port-Royal wieder. Hier steht der Gastwirt und hört einem Don Juan zu, der im Schatten eines blühenden Holunderbusches sitzend immer noch von seinen eigenen Liebesabenteuern erzählt. In diesem Abschnitt fällt eins besonders ins Auge: die Zahl der Tage, die die beiden im zeitlosen Garten von Port-Royal verbringen, ist eine der Zahlen, die am engsten mit der alttestamentarischen Tradition verbunden sind. Sieben Tage also, wie die Tage der Schöpfung, verschmelzen der Gastwirt und sein Vertrauter Don Juan und werden eins.

In diesem Kontext führt das Spiel zwischen Licht und Schatten dazu, dass Don Juan, deutlicher und expliziter denn je, in Panik im Kosmos des Gartens versinkt, bis er vollkommen verschwindet. Dieses Licht- und Farbenspiel, wodurch die Stimmung im Garten dargestellt wird, ist daher hervorzuheben: „In der letzten Phase“, so der Gastwirt,

erhob sich Don Juan öfter und öfter von seinem Sessel und redete im Stehen; ging dabei rückwärts. Wenn die Sonne schien und der Maiwind durch die Bäume ging, wurde das Wechselspiel, das Flirren von fast weißem Licht und dunklen Schatten so vorherrschend, daß Don Juan darin für Augenblicke verschwunden war. (DJ: 136-137)

Die Lichter und die Farben als Marker der Ortsstimmung werden also durch das Bild zweier Protagonisten, die einen leichten Regen unter Kastanien- und Lindenbäumen genießen, unter freiem Himmel und in einer ‚heiligen‘ Zeit, denn man befindet sich fast am Vorabend von Pfingsten, dargestellt.

Diese Stimmung erreicht einen mystischen Höhepunkt, wenn Don Juan dank der Atmosphäre des Ortes zum ersten Mal aufsteht und seine Erlebnisse weitererzählt und so seine Erinnerungen teilt. Danach setzen sich beide auf eine rückenfreie Bank auf dem Friedhof Saint-Lambert, wie der Richter und der Wanderer in *Das zweite Schwert* – vgl. 2.4.1.1. –.³⁰

Ein weiterer bedeutsamer Topos in dieser Analyse von Natur und Eros ist die erwähnte Topik des ‚Regens‘ von Pappelsamenflocken, die sich in der Luft mit Holunderblüten vereinen. Man kann nun dazu z.B. die Passage in Betracht ziehen, die die Figur der Holländerin betrifft, die ihrerseits eine der Geliebten ist, die Handkes Don Juan am nächsten steht.

Anders als bei der ‚Norwegerin‘, einer der sieben Geliebten, von denen Don Juan im Strom seiner Erinnerungen erzählt, gibt es keinen konkreten Hinweis auf einen Ort, kein Toponym, nicht einmal spezifische städtische Elemente, oder die Herkunft einer ungewöhnlichen Figur, von der man nur weiß, dass sie Niederländerin ist. Tatsächlich werden bei der Beschreibung der Figur zwei Elemente verwendet, die darauf abzielen, die Nuancen dieser unheimlichen, aber auch faszinierenden jungen Frau zu umreißen, deren Erscheinungsbild und ihre Epiphanie als ‚mystisch‘ erscheinen.

„Von der Frau in Holland“, so der Gastwirt,

hatte er [Don Juan; A.P.] als Person noch weniger zu erzählen [...].

Von der Frau dort ließ Don Juan mich einzig wissen, sie sei ihm, dem Flüchtigen, auf der künstlichen Düne, in Wahrheit ein zugeschütteter und festgestampfter Müllberg [...].

³⁰ „Ein weiterer Moment des Innehaltens wurde dann unser Sitzen auf der lehnlosen Bank hinter dem Friedhof, an dem ehemaligen Kinderspielplatz dort, einem künstlichen Hügel mit Treppen, kaum mehr Holzstufen, nur noch die lehmige, ausgewachsene Erde, eine vom Wald inzwischen überwucherte kleine, eben kegelig gewordene Pyramide.“ (DJ: 147).

Das einzige andere Detail von der Niederlandefrau: Sie sitzt mit ihm an einem Fenster zu einer Gracht oder einem Kanal – Pappelsamenziehen, usw. –, und ein Mairegen tupft jetzt auf das spiegelglatte, dabei dunkle Wasser, und die Frau, auf einmal mit Tränen in den Augen, sagt dazu wörtlich: ‚Das ist Holland.‘ (DJ: 129; 131; ebd.)

Also sitzt die Junge mit Don Juan einem Kanal: Die beiden haben sich wahrscheinlich gerade einander hingegeben und diese reziproke Hingabe, ihr Liebesspiel, wird so poetisch betont, dass in diesem Zusammenhang an das Bild des Pappelsamenziehens auf dem glatten Wasser des Kanals und eines Mairegens anknüpft.

Die Freude in den Augen der beiden wird in einem ebenso romantischen wie melancholischen Bild vorgestellt: Sie wird nämlich durch eine andere Art von Flüssigkeit symbolisiert, nämlich die Tränen der holländischen Frau. Diese gibt sich metaphorisch und physisch einem Don Juan hin, der vor dem emblematischen Hintergrund des Mairegens die Frau beobachtet. Sie ist dabei, zweideutige Worte auszusprechen, einen Satz, der sogar ‚hermetisch‘ ist: „Das ist Holland“ (DJ:131). Die Verbindung zwischen Eros, Mystik und der Natur erscheint ebenfalls am Ende des Textes, d. h. in der Passage, in der der Gastwirt und Don Juan nach Port-Royal zurückkehren.

„In den Hügelwäldern um Port Royal“, so wird erzählt,

waren gerade die Edelkastanien aufgeblüht, und das Hellgelb der Blütenschnüre lief der Länge nach zwischen den dunklen Eichen als Wellen und Schaumkronen, welche allseits in dem Umkreis der Ruinen lautlos brandeten, und aus der stillen Brandung stieg ganz zuoberst, hinten auf dem Ile-de-France-Plateau, das lichtrote Dach der einstigen Klosterscheunen von Port Royal heraus [...]. (DJ: 154-155)

So liegen zwischen ihnen, metaphorisch gesehen, die Elemente der Natur mit ihren Lichtspielen, Bildern und Farben: Kastanienbäume blühen in den hügeligen Wäldern, blühende Schnüre umschlingen die Stämme dunkler, wellenförmiger Eichen und Schaumkronen wogen lautlos in der Umgebung der Ruinen empor. Das Rot des Daches symbolisiert schließlich die Kraft der Liebe in all ihren Nuancen. Es handelt sich um ein leuchtendes Rot, das das Dach der alten Getreidespeicher des Klosters Port-Royal zierte.

Der hier dargestellte Samenregen in der Luft dient durch seinen berausenden Tanz selbst als symbolisches Element, um den Akt des Zusammenkommens und der Begegnung zu beschreiben, um schließlich eins zu werden. „Klar“, so der Gastwirt, „daß dazu unten in dem Rhodental wieder die Pappelsamen trieben,“

gleichsam das letzte Aufgebot, senkrecht aufgewirbelt aus den Weg-, Wiesen- und Ackerfurchen, mehr und mehr ineinander verhakt zu luftigen Bällen und Schleppen, sich zu den Füßen der Frauen endlich vlieshaft stauend und zusammenappend, dabei im einzelnen sie weiter umfliegend und ihnen auch in die Ohren und

Nasen kitzelnd, wozu die Frauen Grimassen, auch ein Niesen, andeuteten, ohne daß dadurch die Finsterblicke sich etwa milderten. (DJ: 155)

Wie in einer symbolischen ‚Umarmung‘ wandern und kreuzen sich die Samen auf Wegen, Wiesen und Feldern, bis sie zu einem Vlies werden, das nun zu Füßen von Frauen liegt, die aus dem Nichts aufgetaucht sind.

Als Frucht der Fantasie und der Erinnerungen des Protagonisten zu betrachten, sind die Samen nicht länger mit Bildern verbunden, die traditionell mit der mystisch-sakralen Sphäre in Verbindung gebracht werden. Stattdessen sind sie nun eindeutig mit physischen Elementen verknüpft, wie Füße, Nasen und Ohren der von Don Juan geliebten Frauen. Diese Samen legen sich auf die Körper dieser Frauen, die, indem sie zeigen, dass sie einen Kitzel empfinden, ohne jedoch den immer düsteren Blick zu mildern, selbst eine ‚allegorisch-symbolische‘ Neigung offenbaren.³¹

Ein ebenso ‚symbolischer‘ Kontext, der Spanien betrifft, wird aber schon seit Ende der 1990er Jahre durch einen Zusammenhang von Musik, Mystik und Eros beschrieben.

Wie von Kitzmüller (2001) festgestellt hat, ist nämlich der *Versuch über die Jukebox* (1990) als eine Hommage an die Musik zu betrachten: als eine Hommage also an ein Gerät, die Jukebox, das als Symbol für die Generationen des 20. Jahrhunderts, insbesondere der Nachkriegszeit, gilt. Nach dem *Versuch über die Müdigkeit* (1989) und vor dem *Versuch über den gegückten Tag* (1991) erschienen, handelt spezifisch der *Versuch über die Jukebox* von Handkes Reise nach Soria, nach einer Stadt weit weg vom Chaos der Gegenwart.

„Auch daß er den ‚Versuch über die Jukebox‘ gerade in Soria angehen würde“, so Handke, der im *Versuch* über sich selbst in der dritten Person Singular spricht,

war schon länger geplant gewesen. Es war jetzt Anfang Dezember, und im Frühjahr zuvor war er während eines Flugs über Spanien auf einen Revuebericht von dieser abgelegenen Stadt im kastilischen Hochland gestoßen. (Handke 1993: 9-10)

Das Thema ‚Jukebox‘, worüber Handke während seiner Reise nach Spanien spricht, wurde schon in den 1960er Jahren – als das Gerät zur Mode wurde – von italienischen Autoren diskutiert.

Pier Paolo Pasolini ist beispielsweise der Meinung, dass dieses Instrument einen ‚orgiastischen Klang‘ wiedergeben kann. In Bezug auf die Rolle der Populär- und Volksmusik in den 1950er und 1960er Jahren weist Pasolini darauf hin, dass Jukeboxen junge Menschen zusammenbringen, da sie oft in Cafés oder Strandbädern stehen (vgl. Porciani 2020: 181-182). Pasolini zufolge besteht die Macht der Jukeboxen darin, diese atavistischen Merkmale der

³¹ Auch in dieser Passage wird hiermit der Monat ‚Mai‘ erwähnt: „Ein Klatschen in der Maiabendluft“, so Handke, „wie von den Sohlen laufender Kinder, welche sich freilich nicht zeigten.“ (DJ: 155-156).

menschlichen Natur zu verstärken, indem sie eine Korrelation zwischen Klang, Musik und Sexualität beschreiben. Laut Pasolini seien schließlich diese Musikgeräte reale Waffen des amerikanischen Imperialismus in der zweiten Nachkriegszeit (vgl. Porciani 2020: 181-185).

Im Gegensatz zu Pasolinis Überlegungen, auf die sich Handke in diesem *Versuch* bezieht, kann aber die Jukebox als ein globalisierender musikalischer Mechanismus betrachtet werden, wenngleich in leiser Polemik gegen den amerikanischen Imperialismus: „Einen solchen Jukebox-Parade Ort“, so Handke,

abgesehen von dem seiner Geburt, hatte er [Peter Handke; A.P.] einmal in der friaulanischen Tiefebene mit Casarsa angetroffen, das sich wegen der im Umkreis geernteten Traubensorte den Zunamen „della Delizia“ gegeben hat. Von der anmutigen, reichen und jukeboxgesäuberten Kapitale Udine war er an einem Sommerabend hier, „hinter dem Tagliamento“, angekommen, als Grund nur sechs Gedichtworte von Pasolini, der in dieser Kleinstadt einen Teil seiner Jugend verbracht hatte und später die Jukeboxen von Rom, im Verein mit den Flipperautomaten, als die amerikanische Fortführung des Krieges mit anderen Mitteln geschmäht hatte: „in der verzweifelte Leere von Casarsa“. (Handke 1993: 55)³²

In diesem ersten Teil des *Versuches* wird Casarsa erwähnt, die Stadt, in der Pasolini den Großteil seiner Kindheit verbracht hat, durch Handkes Alter Ego.

Das Ziel des Erzählers besteht darin, den Reichtum an Jukeboxen in Casarsa mit der „reichen und jukeboxgesäuberten Kapitale Udine“ zu vergleichen. Die Jukebox wird dabei als ein beliebtes „Spielzeug“ der Amerikaner angesehen und erinnert an die Nachkriegszeit sowie an das „Samstagnachtfieber“.³³ Wenn man Sorias Jukeboxen aus Handkes Perspektive betrachtet, scheinen sie Spanien als ein Land darzustellen, das sowohl ein amerikanisches Erbe als auch Pasolinis Kritik vereint. Für Peter Handke erhält die spanische Landschaft jedoch ‚mystische‘ Bedeutungen. In Bezug auf Handkes Verbundenheit mit Spanien weist Olga García (2019) darauf hin, dass die Meseta Central

³² Die von Handke erwähnten „Gedichtworte“ (Handke 1993: 55) Pasolinis stammen aus dem Gedicht *Mostru o Pavea?* bzw. *Monster oder Schmetterling?*. Die Natur in diesem Pasolinis Gedicht, das an ‚Kindheit‘, ‚Homosexualität‘ und die ‚Suche‘ nach der eigenen Identität anknüpft, erscheint besonders in der letzten Strophe. In dieser Strophe wird von einem Schmetterling gesprochen, der „von der Brust bis zu den Schenkeln“ (Pasolini 2016: 76) eines Erzählers fliegt, der sich in seiner „verzweifelte Leere von Casarsa“ allein fühlt. (ebd.): „No, a è una pavea di belessa, / mi svuala dal sen a li cuessis: / cun ic jo i pos vivi instès / encia se fòur di me mai a no ès. // No, al è un mostru di speransa / tal vagu disperàt di Ciasarsa: / al mi fai no essi un omp cu’l nut / suspièt di no vej mai vivù.“ (Pasolini 2016: 76).

„Nein, das ist ein Schmetterling aus Schönheit, / er fliegt über meinen Körper von der Brust bis zu den Schenkeln: / ich kann trotzdem mit ihm leben, / obwohl er nie außerhalb von mir fliegt. // Nein, es ist ein Ungeheuer der Hoffnung / in der verzweifelte Leere von Casarsa: / es macht mich nicht zum Menschen, mit dem wahren / Verdacht, niemals gelebt zu haben.“

Diese Verse wurden vom Verfasser dieser Dissertation, A.P., übersetzt.

³³ „Und jetzt, da die Geschichte als das große Märchen der Welt, der Menschheit, dem Anschein nach Tag für Tag weiterging, sich weitererzählte, fortzauberte (oder war es doch bloß eine Abart der alten Gespenstergeschichte?), wollte er [Peter Handke; A.P.] hier sich, fernweg, in dieser von Steppen und Felswüsten umgebenen, geschichtstauben Stadt – [...] – versuchen an einem so weltfremden Gegenstand wie der Jukebox, einer Sache ‚für Weltflüchtlinge‘, wie er sich jetzt sagte; einem bloßen Spielzeug, laut Literatur wohl dem ‚der Amerikaner liebsten‘, doch nur für die kurze Zeit jenes ‚Samstagnachtfiebers‘, nach dem Ende des Kriegs.“ (Handke 1993: 27).

in Handkes Werk eine mystische Rolle spielt. Handke selbst zeigt sich von Spaniens Landschaften und leeren Räumen fasziniert, die Symbole für „innere Einsamkeit“ und „Meditation“ sind.³⁴

Die spanische Mystik wird von Handke sogar als ‚Freude‘ für die Seele betrachtet, weshalb die verlassenen Orte der Meseta in seinen Werken oft zu metaphorischen Elementen werden, die eine endlose persönliche Suche symbolisieren. Genau aus diesem Grund wird von Eustaquio Barjau, dem spanischen Übersetzer von Handkes Werken, die Vision des Autors von der Meseta Central hervorgehoben, die in Handkes Erzählliteratur als „paisaje vacío que invita[ba] a la experiencia mística“³⁵ (De Llano 2019), als ein fantastischer und mythischer Ort, betrachtet wird, an dem sich die Kreativität schließlich in Vollkommenheit verwandelt.

„Para él“, so Barjau, „la meseta era un desierto, y un desierto es una oportunidad para concebir todo lo que uno quiera concebir“³⁶ (ebd.). Spanien spielt wegen seiner eindrucksvollen Geografie und seiner vielen literarischen Anspielungen eine verdoppelte Rolle in Handkes Werk: „Imagínese que hizo el esfuerzo de leer el Quijote en original con un diccionario, lentamente“³⁷ (ebd.), wie Barjau selbst einmal hervorhebt.

Die andalusische Stadt Linares dient ihrerseits als Schauplatz für den erwähnten *Versuch über die Müdigkeit* (vgl. Grazioli 2014).

In Soria schreibt „der Leser und Betrachter“ (Handke 1993: 16) über die Grundzüge von „Wurlitzer und Seeburg“ (ebd: 14). Er versucht zu erklären, welche Bedeutung die Generationen der 1950er und 1960er Jahre der Jukebox beimaßen (Kitzmüller 2001: 128-130). De Llano (2019) erinnert sich, wie Handke den *Versuch über die Jukebox* konzipierte, indem er durch die verwüsteten Calles und die vielen leeren Straßen in Soria streifte, die mit Geschichte und romanischer Architektur gefüllt sind.

³⁴ „España es para Handke un paisaje épico“, so wird von Olga García betont, „en el que realidad y mito, vacío y mística se entrecruzan. Y la mística española es una literatura refrescante, un antídoto contra las cárceles de Piranesi y en especial contra el psicoanálisis, tal como él mismo afirmó en su discurso escrito a lápiz en unas cuartillas que guardaba entre las páginas de un poemario de Antonio Machado al recibir el doctorado honoris causa por la Universidad de Alcalá en 2017.“. „Spanien ist für Handke eine epische Landschaft, in der sich Realität und Mythos, Leere und Mystik auseinandertreffen. Die spanische Mystik ist ebenfalls eine verjüngende Literatur, ein Gegenmittel zu Piranesis beklemmenden Theorien und vor allem zur Psychoanalyse, wie er selbst in seiner mit Bleistift auf ein Blatt Papier geschriebenen Rede bekräftigte, die er zwischen den Seiten einer Gedichtsammlung von Antonio Machado aufbewahrte, als er 2017 die Honoris causa-Promotion an der Universität Alcalá erhielt“. (<https://theconversation.com/peter-handke-la-atraccion-por-la-meseta-castellana-125144>) [22.09.2023].

Diese Passage wurde vom Verfasser dieser Dissertation, A.P., übersetzt.

Von den romanischen Bauten Sorias und der umliegenden Landschaft fasziniert, erinnert sich Handke im *Versuch* daran, wie der spanische Dichter Antonio Machado die wichtigsten Jahre seines Lebens in dieser Stadt verbracht hatte und wie er dort als Französischlehrer, dann als junger Ehemann und schließlich als Witwer seine kulturelle Bildung erhielt: „es gäbe, im Stadtkern und auch außerhalb“, so der Erzähler des *Versuches*, „alleinstehend im Ödland, mehrere Bauten, samt erhaltenen Plastiken, der Romanik; trotz ihrer Kleinheit sei die Stadt Soria eine Kapitale – die Hauptstadt der gleichnamigen Provinz [...]“ (Handke 1993: 10).

³⁵ „eine leere Landschaft, die zu einer mystischen Erfahrung einlädt“. Vom Verfasser dieser Dissertation, A.P., übersetzt. (https://elpais.com/cultura/2019/10/12/actualidad/1570896056_347333.html) [22.09.2023].

³⁶ „Die Meseta war für Handke eine Wüste, und eine Wüste stellt eine Gelegenheit dar, sich etwas auszudenken, was man sich ausdenken möchte.“. Vom Verfasser dieser Dissertation, A.P., übersetzt.

³⁷ „Stellen Sie sich vor, Sie würden sich die Mühe machen, Don Quijote im Original mit einem Wörterbuch langsam zu lesen?“. Vom Verfasser dieser Dissertation, A.P., übersetzt.

Vor der Kirche des Heiligen Dominikus, der *Iglesia de Santo Domingo de Soria*, gesteht Handke, dass „la fachada era música. Cuando la miras, escuchas música. Era“, so im Gespräch mit De Llano, „como un jukebox diferente“.³⁸

Basierend auf diesen Beobachtungen und insbesondere auf den Äußerungen, die De Llano in dem erwähnten Gespräch hervorgehoben hat, versucht der zweite Teil dieses Kapitels, die Verbindung aufzuzeigen, die auf Grundlage von Handkes Auslegung der spanischen Mystik zwischen ‚Eros‘ und ‚Melodie‘ hergestellt wird.

Daher ist die im Roman *Die Obstdiebin* vorgestellte Mischung aus Licht, Klang und Farbe aus diesem Grund emblematisch: ein Schmelztiegel der Empfindungen, der durch eine parallele Verbindung mit einigen Schriften von Teresa von Ávila und Johannes vom Kreuz tiefer interpretiert werden kann.

3.2. Die ‚Melodie‘ und der Einfluss der spanischen Mystik. ‚Eros‘, ‚Zeit‘, ‚Innenwelt‘: *Die Obstdiebin*

Das Ziel des zweiten Teils dieses Kapitels besteht darin, die Bedeutungen hervorzuheben, die der ‚Eros‘, die ‚Zeit‘ und die ‚Innenwelt‘ in *Die Obstdiebin* spielen.

Um die Nuancen, die das Thema ‚Eros‘ in diesem Roman annimmt, deutlicher herauszuarbeiten und eine angemessene Basis für die weitere Reflexion zu gewinnen, wird in diesem Teil des Kapitels ein langes Fragment zunächst eingeführt, das besonders mit Alexias Überlegungen während ihrer ‚Einweihungsfahrt‘ verbunden ist.

Nachdem anhand einiger Textbeispiele die Elemente und die Symbolik herausgearbeitet werden, die die Bedeutungen des ‚Eros‘ in dieser Passage beschreiben, werden anschließend die Nuancen der ‚Zeit‘ analysiert, wenn sie mit einer mystischen Dimension verbunden ist. Im letzten Abschnitt werden die ‚innere Welt‘ sowie die geistliche Dimension in *Die Obstdiebin* erforscht.

Die in den folgenden drei Abschnitten vorgeschlagene Untersuchung ist nicht als Versuch zu verstehen, eine direkte Verbindung zwischen den Schriften von Teresa von Ávila und Johannes vom Kreuz und Handkes Werk herzustellen, sondern vielmehr als Versuch, drei der grundlegenden Themen der *Obstdiebin* anhand ausgewählter Elemente des Werks der beiden spanischen Mystiker zu analysieren. Diese Elemente wurden aus den theologischen Schriften von Teresa und Johannes extrapoliert und gelten hier als Instrumente für die Analyse über Handkes Mystik.

³⁸ „die Fassade [der *Iglesia de Santo Domingo de Soria*; A.P.] war Musik. Wenn man sie ansieht, hört man Musik. Es war wie eine verschiedene Art Jukebox“. Vom Verfasser dieser Dissertation, A.P., übersetzt. (https://elpais.com/cultura/2019/10/12/actualidad/1570896056_347333.html) [22.09.2023].

Daher sollen tatsächlich die folgenden drei Abschnitte dieses Kapitels als eine kurze Systematisierung von Analogien betrachtet werden, die ermöglichen werden, Elemente zu untersuchen, die in *Die Obstdiebin* sowie in den Schriften der beiden Mystiker eine bedeutende Rolle spielen. Dabei wird die Hypothese vorausgesetzt, dass Handkes Werk ebenfalls von diesen Schriften beeinflusst sein kann.

3.2.1. „Unendlich süße Not. Halleluja!“, ‚Eros‘ und ‚Melodie‘

Bevor über den ‚Eros‘ im Zusammenhang mit der Vereinigung Alexias und Valters nachzudenken, werden die Bedeutungen in Betracht gezogen, die der ‚Klang‘ in der hier ausgewählten Textpassage annimmt. Ein Klang, der zunächst durch die Töne des nächtlichen Regens und später durch die Stimme eines ‚Wirtes‘ der *Auberge de Dieppe*, des Hotels, in dem Alexia übernachtet, zum Ausdruck kommt.

„Und am folgenden Morgen“, so der Vater der Diebin, der von der Entscheidung der beiden [Alexia und Valter; A.P.] berichtet, die Nacht in der „Auberge de Dieppe“ (OD: 407) in Nordfrankreich zu verbringen, „würde ein jeder von ihnen beiden seiner Wege gehen. So war es gedacht.“ (OD: 422). Hier finden sich die beiden gegenüber, und die Stille bildet den Hintergrund für ihre Trennung.³⁹ Nun finden sich die Diebin und der Junge, ohne zu sprechen, einander verständnisvolle Blicke zuwerfend.

Zur ‚Musikalität‘ dieses sanften „Nachtregens“ (OD: 423) kommen dann als Kontrapunkt die rätselhaften Töne der Stimme eines Wirts hinzu, eines als „Schläfer“ (ebd.) bezeichneten Wirts, der durch seine eigene Stimme in Erscheinung tritt und dessen Stimme nun mit einer ungewöhnlichen Intensität ausgestattet ist. Die Stimme des Wirts, so der Erzähler, ist zwar hoch, aber von einer Tonhöhe, die nicht die üblichen Unterteilungen der Stimmen betrifft: Es handelt sich um ein ungewöhnliches Element, das von außen betrachtet dazu beiträgt, die Begegnung zwischen den beiden Figuren noch emblematischer zu machen.

„Und drinnen in der Herberge“, so der Erzähler,

oben in seinem Privatbereich, [hörten Alexia und Valter; A.P.] den Wirt sprechen, sehr laut, laut wie manche Leute am Telefon?, nein, anders laut, und erst spät ging ihnen beiden unten auf, daß der Mann da im Schlaf sprach, und so, im Schlaf, mit niemand sonst als mit sich selber. (OD: 423)

³⁹ „Ob sie [Alexia und Valter; A.P.] einander gerade ein letztes Mal gegenübermaßen? Das fragte sich jetzt der eine wie die andere, ohne daß sie es eigens auszusprechen brauchten.“ (OD: 422-423).

Die Stimme des Wirts ist wahrscheinlich nichts anderes als ein traumhaftes Element, eine Litanei und ein weltliches Gebet aus dem tiefen Ich, mit dem der Gastwirt zu sich selbst spricht, als ob er eingeschlafen wäre.

Diese Stimme hallt im ganzen Gebäude wider, und ihre Klarheit wird durch den ‚semantischen‘ Charakter einer Stimme ergänzt, die darauf abzielt, unverständliche Laute und Worte freizusetzen. Die Unmöglichkeit, die Worte und Andeutungen des Wirts zu entziffern, wird durch die Hypothese eines fremden, uralten Ursprungs des Idioms des Wirts begleitet, der somit weder auf Französisch noch auf Deutsch zu sprechen scheint, sondern in einer Sprache, die als „unverständlich“, aber nicht als „sinnlos“ (OD: 423) beschrieben wird.⁴⁰

Ebenso emblematisch erscheint die Beschreibung der Ankunft Alexias und Valters an der Schwelle ihres jeweiligen Zimmers:

Die zwei [Alexia und Valter; A.P.] begleiteten einander vor beider Zimmertüren, erst er sie zu der ihren, dann sie ihn zu der seinen, dann er sie noch einmal zurück vor die ihre. Hier war es nun Zeit für den Abschied. (OD: 425)

Die „Zeit für den Abschied“ kommt aber zu spät, und die beiden finden sich im selben Raum wieder, in einer Nacht, die nur das Vorspiel für eine mystische Vereinigung ist, körperlich und geistig. Alexia und ein unbestimmter junger Mann – an dieser Stelle des Textes kann man nicht mehr sicher sein, dass es sich bei dem jungen Mann tatsächlich um Valter handelt – finden sich in ihrem Zimmer wieder, in dem Alexia als versunken und entrückt dargestellt wird.

Der unbestimmte ‚Er‘ beherrscht nun ihren Traum. Er erscheint wie ein unbenanntes, unbenennbares Wesen, das das Mädchen im Traum entführt und mit ihm an einen zeitlosen Ort bringt, an dem sich die Handlung zwischen Gesagtem und Ungesagtem befindet:

Sie [die Obstdiebin; A.P.] träumte, es träumte ihr nachklang von nichts anderem, von niemandem sonst als von sich und ihm. Wer war er? Er war er. Und die ganze Nacht ging es auf eine Vereinigung von ihnen beiden zu. Eine so mächtige und wie sanfte Dramatik herrschte dabei zwischen ihm und ihr. Es war das eine Dramatik, in welcher nichts Jähes sich ereignete, eine im Gleichmaß, ein stetes Anschwellen, Weiterwerden, Übergreifen, des einen auf den anderen, des anderen auf den einen. (OD: 434)

Während dieser Nacht, die aus „Anschwellen, Weiterwerden, Übergreifen“ besteht, nimmt die Handlung an Intensität zu, bis sie zu einem ständigen Wachstum, einem Fortschreiten, einer Ausdehnung von ‚ihr‘ in Richtung der tiefsten Teile von ‚ihm‘, diesem unbestimmten Mann, führt.

⁴⁰ „Obwohl die Stimme [des Wirts; A.P.] das Gebäude durchtonte, klar und artikuliert, blieb unverständlich, was der Schläfer sagte. Und doch hörte es sich an als eine Sprache wie nur je eine, keine fremde, fremdländische, sondern eine alte, altvertraute, wenn nicht unvertraute wirklich „unvertraut“?. Unverständlich? Ja. Ohne Sinn? Sinnlos? Nein.“ (OD: 423).

„Nicht bloß nichts Jähes“, so der Erzähler,

nichts einzelnes ereignete sich, vielmehr überhaupt nichts, und noch einmal nichts, und wiederum nichts. Weder berührte sie ihn, noch berührte er sie. Nicht gingen oder gar rannten sie aufeinander zu, nicht standen sie voreinander, nicht fielen sie miteinander auf die Knie, nicht halsten oder herzten sie beide einander, nicht legten die zwei sich neben- oder bewahre, übereinander. Das einzige, was sich von ihnen da sagen ließ: daß sie einander gegenüber – nicht standen, nicht saßen – sondern waren, nicht als einander gegenüber, ein Gegenüber, waren. (OD: 434-435)

Die beiden laufen nicht aufeinander zu, d.h. sie nehmen nicht die Haltungen, Gesten und Bewegungen zweier Menschen ein, die traditionell in Liebe und Intimität verbunden sind.

Sie umarmen sich also nicht, sie berühren sich nicht, sie stehen oder sitzen nicht nebeneinander, sie befinden sich eher gegenüber in einem Spiel, in dem ‚sie‘ ganz ‚er‘ wird und ‚er‘ ganz ‚sie‘, in einer vollständigen, gegenseitigen Liebe. Als Protagonisten eines gemeinsamen, bereits vorgezeichneten Weges hören die beiden somit auf, Fleisch zu sein, um sich endgültig in puren Geist zu verwandeln:

Zwar waren sie [Alexia und der undefinierte junge Mann; A.P.] füreinander bestimmt und begehrten einander – wobei die Bestimmung zugleich Begehren war und das Begehren zugleich Bestimmung –, aber ein Handeln, eine Aktion, ein Akt kam nicht in Frage. Oder falsch: eine Vereinigung war unnötig. Oder mißverständlich: eine übliche Vereinigung zwischen den zwei Geschlechtern bleibt außer Betracht. Jedwede Art geschlechtlicher Vereinigung, auch die, sollte es sie geben, telepathische, befand sich jetzt außerhalb des Bereichs von ihnen beiden. (OD: 435)

Eine fleischliche Verbindung zwischen den beiden wird somit nicht explizit thematisiert: Alexia und der junge Mann ernähren sich vor allem von der geistigen Essenz des jeweils anderen. So bleiben sie und er regungslos, schauen sich an, stützen sich gegenseitig mit Blicken, lieben sich mit der stummen, aber bedeutungsreichen Sprache des Geistes. Keine Handlung, kein Akt, kein Wort findet Platz in dieser Passage, die so weit von der Sphäre des Materiellen und Gewöhnlichen entfernt ist, dass selbst die Möglichkeit einer ‚telepathischen‘ Vereinigung ausgeschlossen ist.⁴¹

⁴¹ Die Kraft und die Symbolik der Verse der Sammlung *Canciones del Alma* Johannes' vom Kreuz sollen daher erwähnt werden, in denen das Gedicht *Noche oscura* enthalten ist. In den anfänglichen Versen der Ekloge Johannes' liest man von einer metaphorischen Reise in den innersten Teil des Unbewussten: „1. En una noche oscura, / con ansias, en amores inflamada, / ¡oh dichosa ventura!, / salí sin ser notada / estando ya mi casa sosegada. // 2. A oscuras y segura, / por la secreta escala, disfrazada, / ¡oh dichosa ventura!, / a oscuras y en celada, / estando ya mi casa sosegada.“ (*Canciones del Alma*, In: NO: 743).

„1. In einer dunklen Nacht, / mit Sehnsucht, in Liebe entflammt, / Oh, glückliche Fügung, / ging ich unbemerkt hinaus / Als mein Haus schon still war. // 2. Im Dunklen und Sicherem, / durch die geheime Leiter, verhindert, / o glückseliges Glück, / im Dunklen und Geheimen, / wenn mein Haus schon still ist.“

Diese Verse wurden vom Verfasser dieser Dissertation, A.P., übersetzt.

Durch diese Betrachtungen gelangt man in das Feld der Mystik: In Johannes' *Canciones del Alma*, den *Liedern der Seele*, um einen Vergleich mit der spanischen mystischen Tradition zu unternehmen, besiegt ‚sie‘ – die Braut, die Seele – voller Verzweiflung, in einer ‚dunklen‘ Nacht, die aus Verderben besteht – des Glaubens, des Geistes, der Gewissheit Gottes – ihre eigene Angst im Moment des Findens von Ihm – Christus, Glaube, Erlösung –, dem Hauptziel der Suche. Fragmente wichtiger Sinneserfahrungen, in denen sich Eros und Spiritualität an die Hand nehmen, kehren in *Die Obstdiebin* mit einer ähnlichen Intensität wieder, wie in den Versen von Johannes.

Handkes tiefe ‚Verbundenheit‘ zu der spanischen Mystik wurde nicht nur von Hans Höller – siehe 3.1.1. –, sondern auch von Marc Bassets bestätigt, der anlässlich der Verleihung des Nobelpreises an Handke ein bedeutsames Gespräch mit dem Autor geführt hat.

In diesem Gespräch wird spezifisch Handkes Verbundenheit mit spanischen Städten wie Soria und Linares wie auch mit spanischen Autoren wie Teresa von Ávila, Johannes vom Kreuz und Miguel de Cervantes deutlich festgestellt: „El laureado“, so Bassets, „también mencionó la influencia de España, país donde ha pasado temporadas y que aparece en libros suyos como *Ensayo sobre el jukebox*, *Ensayo sobre los días silenciosos* y *Ensayo sobre el cansancio*. Habla de Cuenca, de Soria y de Linares. Cita a San Juan de la Cruz, a Teresa de Ávila, a Cervantes. ‚También los paisajes, sobre todo‘, añade. ‚Me gusta Castilla: mil metros sobre el mar, y está vacío. Pero gustar no es la palabra. Siento apego““ (Bassets 2019).⁴²

Handkes expressiv-symbolische Kraft verlagert sich nun auf die Ebene der literarischen Musikalität, der Poesie und einer expressiven Kraft, die nicht zufällig schon in den ersten Versen der *Noche oscura* Johannes' verstärkt wird und eine große Nähe zu dieser Handkes ‚poetischer‘ Literatur aufweist.

Man denke in diesem Zusammenhang an die ersten beiden Strophen des Gedichts von Johannes, in denen eine Seele spricht, die durch den vorübergehenden Verlust des Antlitzes Jesu betrübt ist. Das ‚schlafende‘ Haus – „la casa sosegada“, wörtlich „das ruhige Haus“ –, von dem Johannes spricht, hat viel von dem Zimmer, in dem Alexia und der unbestimmte junge Mann stehen, sich in die Augen schauen und in ihren Blicken die Liebe finden. Die Haltung eines ‚er‘, der sich weigert, eine ‚sie‘ zu berühren, kann auch in diesem Fall besser interpretiert werden, wenn man sich mit weiteren

⁴² „Der Preisträger erwähnte ebenfalls den Einfluss Spaniens, eines Landes, in dem er einige Zeit verbracht hat und das in Texten wie *Versuch über die Jukebox*, *Versuch über den stillen Ort* wie auch der *Versuch über die Müdigkeit* wiederauftaucht. Er spricht von Cuenca, Soria und Linares. Er erwähnt explizit Teresa von Ávila und Cervantes. ‚Auch die Landschaften, vor allem die Landschaften‘, fügt er hinzu. ‚Ich mag Kastilien: tausend Meter über dem Meer, und es ist leer. – Gustar – [‚mögen‘; A.P.] ist dennoch nicht das richtige Wort. Ich fühle mich damit tief verbunden““ (Bassets 2019) (https://elpais.com/cultura/2019/10/10/actualidad/1570724420_218073.html) [22.09.2023]. Vom Verfasser dieser Dissertation, A.P., übersetzt.

ausdrucksstärksten Versen der *Noche oscura*, eines der berühmtesten Gedichte Johannes', auseinandersetzt:

3. En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.

4. Aquésta me guiaba
más cierto que la luz de mediodía,
adonde me esperaba
quien yo bien me sabía,
en parte donde nadie parecía.

5. ¡Oh noche que guiaste!
¡oh noche amable más que el alborada!
¡oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada! (NO: 743)⁴³

In diesen Strophen strahlt das Licht des Herzens der ‚Braut‘ ein so starkes Licht aus, dass es die Dunkelheit und Düsternis einer Nacht vertreibt, die so außergewöhnlich ist, dass sie als ‚freudig‘ bezeichnet wird. Und in dieser freudigen Nacht wird das Licht der Suche, poetisch als ‚Licht des Herzens‘ beschrieben, stärker als das ‚Mittagslicht‘, und führt die Seele an einen metaphorischen und verlassen Ort.

Eine ähnliche Verschmelzung der „amada en el Amado transformada“ (NO: 743) kehrt in *Die Obstdiebin* wieder: „Die zwei [Alexia und der unbestimmte junge Mann; A.P.]“, so Handke,

hatten also einen eigenen, ihnen beiden höchsteigenen Bereich. Was aber war das Besondere an diesem Bereich? Es war das ein Bereich, da sie, die Frau, und er, der Mann, ihre unterschiedlichen Körper los – von ihren gegenseitigen Leibern erlöst und zur gleichen Zeit ganz Körper, rein leibhaftig und nicht sonst als leibhaftig waren. Ihrer beider Körper hatten sich, indem sie einander beehrten, aufgeschwungen zugleich zu Wesen, zu nichts als einem, einem einzigen reinen Wesen, und dieses eine Wesen schwang nachklang, ohne Ende, nicht enden wollend, hin und her, beehrte und erfüllte, erfüllte und beehrte. (OD: 435-436)

⁴³ „3. In der glücklichen Nacht, / im Geheimen, als mich niemand sehen konnte, / noch sah ich irgendetwas, / mit keinem anderen Licht und Leitbild / als das, was in meinem Herzen brannte. // 4. Das leitete mich / sicherer als das Mittagslicht, / wo ich auf mich wartete / der mich gut kannte, / an einem Ort, wo niemand erschien. // 5. O Nacht, die du geführt hast! / O teure Nacht mehr als die Morgenröte! / O Nacht, die du zusammengeführt hast / den Geliebten und die Geliebte, / die du verwandelt hast / den Geliebten in die Geliebte!“. Vom Verfasser dieser Dissertation, A.P., übersetzt.

In der erwähnten Passage, die unmittelbar auf die Vereinigung der Blicke und der Seelen folgt, wird die Aufgabe der materiellen Sphäre zugunsten einer tieferen Verbindung mit der geistigen Dimension erneut aufgegriffen.

Alexia und ‚er‘ sind immer noch da, im Zimmer des *Auberge*, und wie die von Johannes dargestellten Liebenden befreien sie sich von ihrer Körperlichkeit, indem sie durch ihre jeweiligen körperlichen Eigenschaften und Vorzüge dargestellt werden. Obwohl sie ihre Körperlichkeit aufgegeben haben, sind die beiden nur noch buchstäbliche Körper: Fleisch und Knochen.

Ihre Körper erheben sich jedoch, obwohl sie aus Fleisch und Knochen bestehen, zu Essenzen, in einem dauernden Spiel des Begehrens und der Erfüllung des Begehrens selbst. Das „Wesen“, das wie ein Geist jenseits von Zeit und Raum schwebt und die Koordinaten des bloßen Mann- oder Frauseins transzendiert, kann jedoch, anders als in Johannes’ Versen, das physische und körperliche Universum nicht außer Acht lassen:

Ihr [Alexias und des unbestimmten jungen Mannes; A.P.] Bereich war einer jenseits der Zeit und der Orte, und auch jenseits von Mann und Frau, und verdankte seine Macht doch der leibhaften Tatsache, daß es da Mann und Frau waren, deren Körper, ohne ein Zutun, nachklang ineinander übergangen, Zusatzleib, der dritte, die beiden ersten erübrigend. (OD: 436)

Alexia und der unbestimmte junge Mann besitzen einen klar definierten Körper, männlich und weiblich, der es ihnen ermöglicht, in den Körper des ‚Geliebten‘ einzudringen und umgekehrt. Ihre Körper, die durch das Verlangen nach einer undefinierbaren Essenz vereint sind, verschmelzen so tief, dass ein dritter, immaterieller und zusätzlicher Körper entsteht, der die physisch-materiellen Eigenschaften der beiden Liebenden überflüssig macht.

Diese Nacht besitzt tatsächlich eine ganz eigene Mystik, die sich aus einer gehobenen Terminologie zusammensetzt, die sich insbesondere auf die Sphäre der Zärtlichkeit und der Komplizenschaft zwischen Liebenden bezieht. Es handelt sich um eine besondere ‚Mystik‘, die sich durch die Vorstellung eines ‚dritten‘, höheren Körpers erweist. Die Körper Alexias und des Jungen werden nun nämlich als notwendige Instrumente für die Bildung eines ‚dritten‘, mit Licht und Essenz bekleideten Körpers betrachtet. Dieser Körper wird dazu angeführt, um die Bedeutung einer zwar ‚geistigen‘, aber gleichzeitig wahren, materiellen und ‚fleischlichen‘ Liebe hervorzuheben. In dieser Nacht vereinen sich doch die Körper der beiden durch Seufzer, Blicke und eine innige Zärtlichkeit.

„Wie tat das den zweien“, so Handke,

wie tat das dem einen Wesen not. Unendliche Not. Unendliche Süße. Unendlich süße Not. Halleluja! Reiche Nacht, Schatznacht. Allein zwischen Mann und Frau war das möglich? Allein zwischen Mann und Frau! Und wiederum allein im Traum? Nein, das durfte nicht sein. (OD: 436)

Alexia blickt also in die Augen von dem Jungen, während der Erzähler nur abschließend die Notwendigkeit des ‚dritten‘ Körpers bestätigt, des fremden Körpers, der zum Wesen wird und grundlegend für sie, für ihn, für ihr endlich Eins-Sein wird.

Von einer „unendlichen Süße“, einer „unendlichen Not“ klingt nun die Stimme des Erzählers, der sich am Ende fragt, ob ein so intensives, aber auch körperliches und fleischliches Liebesband nur in den Abgründen eines Traums stattgefunden haben kann. Eros, Mystik und Sinnlichkeit tauchen so in einem Kosmos auf, in dem Liebe als ‚Verlust des Selbst‘ und als ‚Tanz der Blicke‘ zugleich zu verstehen ist. Es handelt sich um einen Tanz der Blicke, in dem Ausrufe und Formeln verstärkt werden, die der christlichen Mystik im Besonderen eigen sind – „Halleluja!“ (OD: 436) –.

Bei der Liebesvereinigung zwischen Alexia und dem undefinierten Jungen ist jedoch nicht nur der ‚Raum‘, der verloren geht, sondern auch die Zeitkoordinate, mit der sich der nächste Abschnitt dieser Dissertation auseinandersetzen wird.

In *Die Obstdiebin* knüpft nämlich die ‚reale‘ Zeit an das Unbestimmte und das Surreale an.

3.2.2. „Normalzeit. Realzeit. Real?“, ‚Zeit‘ und ‚Melodie‘

Die ‚Zeit‘ spielt eine bedeutende Rolle in den Schriften von Johannes vom Kreuz, in denen dieses Thema mit dem Bild der Nacht und der Sinnlichkeit verknüpft wird.

Im zweiten Buch der *Noche oscura*, in dem über das gleichnamige Gedicht diskutiert wird, verweilt Johannes bei den Figuren, die in den Versen dieses Gedichts die ‚nächtliche‘ Reise der Seele als Metapher für den Verlust der Sinne widerspiegeln.

Bei der Erörterung der Wohltaten, die die ‚Nacht‘ in der Seele hervorbringt, die nach dem göttlichen Ebenbild suchen, und der Weise, wie sich die Gottsuchenden beim Durchqueren der ‚dunklen Nacht der Seele‘ verhalten müssen, beschäftigt sich Johannes im Schlussabschnitt des ersten Buches ausführlich mit den Bedeutungen, die in der ersten Strophe des Gedichts enthalten sind. Johannes erklärt dies, bevor er im zweiten Buch auf die tiefen Bedeutungen der ‚dunklen Nacht des Geistes‘ eingeht:

Estando ya esta casa de la sensualidad sosegada, esto es, mortificada, sus pasiones apagadas y apetitos sosegados y dormidos por medio de esta dichosa noche de la purgación sensitiva, salió el alma a comenzar el camino y vía del espíritu, que es de los aprovechantes y aprovechados, que, por otro nombre, llaman vía iluminativa o de contemplación infusa, con que Dios de suyo anda apacentando y reficionando al alma, sin discurso ni ayuda activa de la misma alma. (NO: 803)⁴⁴

⁴⁴ „Da nun dieses Haus der Sinnlichkeit beruhigt war, d. h. beschämt, seine Leidenschaften gelöscht und seine Begierden durch diese selige Nacht, die zur fleischlichen Reinigung bringt, besänftigt, macht sich die Seele auf, sich auf den Weg

Unter besonderer Berücksichtigung des Verses, der lautet: „estando ya mi casa sosegada“ – „Als mein Haus schon still war“ (NO: 743) –, konzentriert sich Johannes auf die Deutung des Adjektivs ‚sosegado/-a‘, das sowohl ‚still‘ als auch ‚harmoniebedürftig‘ bedeutet, in diesem Vers. Er vertieft das Bild der ‚Zeit‘, die die Seele in den entscheidendsten Phasen des ‚Schlafes der Sinne‘ verbringt. Nachdem der Teil der menschlichen Seele, der metaphorisch für die Sinnlichkeit steht, ‚eingeschlafen‘ ist, lassen die fleischlichen Begierden, die libidinösen und unmittelbaren Impulse nach und erlöschen. Sie verharren in einer Zeit ohne klare Koordinaten und in einer Vorhölle zwischen dem Traumhaften und dem Irrealen, während sie auf die Phase der sinnlichen ‚Reinigung‘ warten.

Genau an diesem Punkt, an dem die Zeit stehen bleibt und nicht mehr fließt, kann die Seele einen symbolischen Nicht-Ort betreten, in Erwartung eines ‚dritten‘ Wegs, den Johannes als einen Weg der ‚Erleuchtung‘ oder ‚Kontemplation‘ vorstellt. Auf diesem Weg trägt die göttliche Reflexion tatsächlich dazu bei, den Fluss der Zeit zu beruhigen. Das Hauptziel besteht darin, die tiefsten Sehnsüchte der Seele zu nähren und zu erfüllen.

In Bezug auf *Die Obstdiebin* lässt sich feststellen, dass Alexia von einer ähnlichen Sinnlichkeit besessen ist, was dazu führt, dass das Zimmer in der Auberge als eine neue ‚Morada‘ betrachtet werden kann, um spezifisch die Verse von Teresa von Ávila zu zitieren.⁴⁵ In Handkes ‚Morada‘ wird am folgenden Morgen die physische, fleischliche und spirituelle Vereinigung von Alexia mit einem ‚Anderen als sich selbst‘ durch eine Formel bezeichnet, die, indem sie dem traditionellen religiösen Universum treu bleibt, nun die sinnliche und weltliche Dimension in einen Kontext überträgt, der als sakral und heilig erscheint:

Halleluja. Morgenlicht in einer Ritze der Steinmauer ihr vor Augen, hellgrau. Zwar hatte der Regen aufgehört, aber die Sonne blieb hinter den Wolken. Aufziehen des vom Boden bis zur Decke reichenden Vorhangs vor der schießchartenkleinen Fensterluke. An deren Eisengitter das Blinken der Regentropfen. Das Gitter aufgestoßen. Ein flüchtiger Sonnenstrahl auf dem Fußboden: sie wollte ihn aufheben als Staub. Auf der Brüstung der eine dort nachts abgelegte Apfel, mit dem Stengel nach oben, die Stengelmulde gefüllt bis obenhin mit Regenwasser. In der Dachrinne zu Häupten das Schaben einer Amsel auf der Suche nach Material für den Nestbau. (OD: 438)

des Geistes einzuweihen, der von Nutzen und Gewinn ist, der mit einem anderen Namen der Weg der Erleuchtung oder der empfängenen Betrachtung genannt wird, mit dem Gott von sich aus umhergeht, um die Seele zu weiden und zu erfrischen, mit keiner Rede oder aktiver Hilfe von der Seele selbst.“.

Vom Verfasser dieser Dissertation, A.P., übersetzt.

⁴⁵ Im elften Kapitel der *Inneren Burg*, eines der einflussreichsten mystischen Werke der spanischen katholischen Tradition, das in diesem Fall dem vergeblichen Versuch der Seele, Gott zu gefallen, gewidmet ist, verweilt Teresa insbesondere bei der Sehnsucht, die trotz der der Seele vom ‚Bräutigam‘, Jesu, gewährten Gnaden immer stärker wird und so ein Suche-Motiv auslöst. Diese Suche verbindet sich in diesem Fall mit der Unmöglichkeit der Seele, die Gegenwart eines Gottes, ein als liebender beschriebener Christus, an einem paradigmatischen Ort zwischen Mystik und Eros, zu genießen.

„Halleluja“, so der Erzähler, der nun zum ‚Priester‘ eines Erwachens der Sinne, des Körpers und des Geistes des Mädchens wird.

Der beschriebene Morgen nimmt daher, vor allem wenn man an die Überlegungen Johannes’ denkt, einen Sinn an, der enger mit der religiös-spirituellen Dimension verbunden ist. Dieser ‚Morgen‘, der auf die erwähnte ‚Nacht‘, des Geistes Alexias, folgt, ist als das völlige Erwachen und die Wiedergeburt einer Wanderin, Alexia selbst, zu verstehen, die nun die innere Gelassenheit gefunden oder wiedergefunden hat. Die vorübergehende Gelassenheit der zwei Jungen wird durch die symbolischen Elemente des aufgehenden Regens und eines schwachen Morgenlichts dargestellt, das durch eine kaum wahrnehmbare, von den Wolken verdeckte Sonne beschrieben wird. Der „flüchtige Sonnenstrahl“, der sich auf dem Boden abzeichnet, wird in seiner Darstellung des Lichtschimmers begleitet, der sich seinen Weg durch die Schatten und die dunklen Dimensionen der Seele der jungen Frau bahnt. Dies geschieht in einem Kontext, in dem Zeitverlust und Ortsverlust stark miteinander verknüpft sind, und in einem Spiel von Verwirrung und Traum, das neben dem Lichtstrahl und einer ‚scheuen‘ Sonne durch einen Apfel verkörpert wird. Als typisch biblisches Element zu verstehen, präsentiert sich der rote Apfel allein auf der Fensterbank des Hotelzimmers, mit einem nach oben ragenden Blattstiel, der eine kleine Mulde bildet, in der sich Regenwasser sammelt, das während des restlichen Regens in jener nun vergangenen ‚dunklen Nacht‘ gefallen ist. Die visuelle Dimension ist mit der akustisch-auditiven verknüpft, die durch das Rascheln der Amsel symbolisiert wird, die auf der Suche nach Material für ihr Nest fast wie eine natürliche Uhr den Lauf der Zeit anzeigt, wobei die Koordinaten der Sinne und die ‚zeitliche‘ Welt völlig verloren gehen.

Das Bild des Wassers, das die Sünden abwäscht, durch das Bild des roten Apfels symbolisiert, scheint ebenfalls mit der Pracht des Morgens und dem Licht des Tages sowie mit dem Thema des Vergessens und der anschließenden Erlösung verbunden zu sein.

„Der Morgenglanz“, so der Erzähler fort,

sonntäglich, auf dem Apfelrund, als etwas noch Unerforschtes, dringend zu Erforschendes. Ah, all das noch zu Entdeckende, jenseits der angeblich weltbewegenden Entdeckungen. Ah, sich das Sonntagsgewand anlegen, das nachts frisch gebügelte. Sich schmücken für den Tag mit den Ohrringen der Athabaskin vom Yukon in Alaska. Wie fest der Boden sich anfühlt unter den Füßen in der engen Kammer, gerade da, auch bei notgedrungen gebücktem Stehen, gerade so. (OD: 438-439)

Das Sehen wird dann zur Beobachtung. Diese verwandelt sich wiederum in Forschung und Entdeckung: die Entdeckung einer ‚anderen‘ Zeit, einer zeitlosen Dimension.

Auch die ‚zeitliche‘ Dimension bleibt nicht unberührt von dem akustisch-auditiven Faktor. Das Erwachen der Sinne, das die menschliche Seele erlebt, wie es von Johannes vom Kreuz bei seiner

Analyse der ‚dunklen Nacht‘ erklärt wird, wird in dieser Passage über das sensorische Erwachen, das Alexia erlebt, mit dem ebenso mystisch-symbolischen Bild der Kirchenglocken verbunden.

Diese scheinen weder fern noch nah zu sein, und sie sind zugleich fern und nah:

Die Kirchenglocken jetzt von wer weiß wo, auch wenn da schon lange keine Frohbotschaft mehr zu hören war, vielleicht nie wieder eine zu hören war, vielleicht nie wieder eine zu hören sein wird. Ach, was: das waren keine Kirchenglocken zur Meßfeierstunde rufend. Es war die Turmuhr. Normalzeit. Realzeit. Real? Hinunter auf Straßenhöhe, Fernstraßenhöhe. Tun! Tun! – Tun, obwohl Sonntag ist? – Tun! – Nur was? – So oder so: der graue Himmel, mit den niedrigen Wolken, machte ihr Lust, zu tun. Möge das Grau bleiben! (OD: 438-439)

Wahrscheinlich spiegeln die Glocken das Wiedererwachen der inneren Regungen und Triebe der jungen Frau wider und verkünden eine frohe Botschaft. Wie der Erzähler betont, kann Alexia sie nicht mehr hören. Sie ist Opfer und Protagonistin zugleich dieses zeitlosen Fragments der ‚dunklen Nacht‘ ihrer eigenen Seele.

Man wird also Zeuge der tatsächlichen Rückkehr des Mädchens an den Ort des Geschehens. Das Schlagen der Zeiger der Turmuhr markiert somit das Wiederauftauchen bestimmter Koordinaten, wie auch das Ende des Traums. Auf Alexias sinnlich-geistiges Erwachen folgt in der gleichen Passage ihr physisches Wiedererwachen. Das Mädchen zeigt sich nach der körperlichen Schläfrigkeit endlich auch als fähig, ihren eigenen Körper zu beherrschen. Nach dem rituellen Zauber des mystischen Tanzes und der Vereinigung mit dem anderen, beschließt Alexia, ihre Reise fortzusetzen und nach ihrer Mutter zu suchen. „Tun!“, das ist der Befehl, den Alexia, bereit, die Reise fortzusetzen, sich selbst und vielleicht auch Valter gibt.

Durch das hier behandelte Bild von Handkes Überlagerung von innerer und realer Zeit, unterbrochen durch den Klang der Turmuhr, wird deutlich, wie die ‚Klang‘-Sphären das Thema ‚Zeit‘ in Handkes Werk einbringen.

Das Hauptziel des nächsten Abschnitts besteht darin, den Topos der ‚inneren Welt‘ zu vertiefen. Daher wird ein kleiner Schritt zurückgegangen und die Bedeutungen der ‚Innenwelt‘ wie auch der ‚Suche nach dem Geist‘ in Alexias ‚dunkler Nacht‘ entwickelt, insbesondere im Rahmen des erwähnten physischen Erwachens des Mädchens selbst.

3.2.3. „el interior de la morada“: ‚Melodie‘, ‚Heimlichkeit‘ und ‚Innenwelt‘

Alexia betritt einen Raum, der sie mit den intimsten und tiefsten Bereichen ihrer eigenen Seele in Berührung bringt. Dies zeigt eine klare räumliche Dimension. Teresa von Ávila stellte die Dimensionen der Seele tatsächlich wie eine Burg dar, die aus verschiedenen Räumen besteht. Diese

Seele wird als eine Wanderin beschrieben, die auf der Suche nach einer zentralen ‚Morada‘ ist, welche die göttliche Fülle symbolisiert.⁴⁶

Vor diesem Hintergrund ist ebenfalls hervorzuheben, wie Alexia im Zimmer unter der Treppe des Hotels den Kontakt mit der Mutterfigur aufnimmt, bevor sie sich auf die Suche nach sich selbst und die Zerbrechlichkeit ihrer Seele konzentriert. Wie durch Zauber wird Alexia von einer Empfindung ergriffen, die sie dazu bringt, in ihrer Erinnerung und mit geschlossenen Augen ein ‚vertrautes‘ Parfüm mit dem Bild ihrer Mutter zu assoziieren: die Frucht ihrer Suche.

„Bei ausgeschalteter Nachtlampe“, so der Erzähler,

wehte durch die Kammer unter der Treppe auf einmal ein vertrauter Geruch. Ein Duft rührte an ihre Nüstern, der nicht von außen kam, weder vom Regen noch von den Fernstraßen. Das Parfüm ihrer Mutter, eine schwache Schwade, eine einzige, gleich wieder vorbei, flog sie an, wie von unten herauf, nicht aus dem Bett, aus dem Fußboden, einer Diele mit gar breiten Brettern, gedacht wie für einen weitläufigen Salon, die in dem kleinwinzigen Raum aber gleich auf den Wandschrank trafen. Sie war demnach in demselben Raum gewesen, die Mutter. Doch über Nacht geblieben war sie da nicht, geschlafen hatte sie woanders. (OD: 429-430)

Während Alexia die Nachtlampe im Zimmer betrachtet, weht nämlich ein Duft mit himmlischen Noten durch den Raum. Wie in den berühmten ikonographischen Darstellungen Teresas findet sich Alexia in einem Zustand der Ekstase wieder, während sie das Parfüm ihrer Mutter wahrnimmt. Dieser

⁴⁶ Die Metapher des ‚Schlosses‘ ist ebenfalls bei den theologisch-philosophischen Abhandlungen Teresas mit der Metapher der ‚Wohnung‘ verbunden. Im zweiten Kapitel der *Inneren Burg* wird tatsächlich erklärt, dass sich in der Seele verschiedene Wohnungen befinden, die alle um die zentrale Wohnung herum liegen.

„Pues tornemos ahora“, so Teresa, „a nuestro castillo de muchas moradas. No habéis de entender estas moradas una en pos de otra, como cosa en hilada, sino poned los ojos en el centro, que es la pieza o palacio adonde está el Rey, y considerar como un palmito, que para llegar a lo que es de comer tiene muchas coberturas que todo lo sabroso cercan. Así acá, enrededor de esta pieza están muchas, y encima lo mismo. Porque las cosas del alma siempre se han de considerar con plenitud y anchura y grandeza, pues no le levantan nada, que capaz es de mucho más que podremos considerar, y a todas partes de ella se comunica este sol que está en este palacio. Esto importa mucho a cualquier alma que tenga oración, poca o mucha, que no la arrincone ni apriete. Déjela andar por estas moradas, arriba y abajo y a los lados, pues Dios la dio tan gran dignidad; no se estruje en estar mucho tiempo en una pieza sola. ¡Oh que si es en el propio conocimiento! Que con cuán necesario es esto (miren que me entiendan), aun a las que las tiene el Señor en la misma morada que El está, que jamás – por encumbrada que esté – le cumple otra cosa ni podrá aunque quiera; [...]“ (CI: 1118; 1120).

„Kehren wir nun zu unserem Schloss mit den vielen ‚Moradas‘ zurück. Ihr sollt diese Wohnungen nicht nacheinander verstehen, wie etwas in einer Reihe, sondern eure Augen auf die Mitte richten, die der Raum oder Palast ist, in dem der König [Christus; A.P.] wohnt, und sie wie eine Palme betrachten, die viele Hüllen hat, um an das zu gelangen, was zu essen ist, die alles Schmachhafte umschließt. So sind hier, um dieses Stück herum, viele, und obenauf dasselbe. Denn die Dinge der Seele sind immer mit Fülle und Weite und Größe zu betrachten, denn sie heben nichts von ihr ab, die viel mehr vermag, als wir bedenken können, und allen Teilen von ihr ist diese Sonne mitgeteilt, die in diesem Palast liegt. Das ist von großer Bedeutung für jede Seele, die betet, ob wenig oder viel, dass sie nicht in die Enge getrieben oder eingeeengt wird. Sie soll in diesen Wohnungen umherwandern, auf und ab und zu den Seiten, da Gott ihr eine so große Würde gegeben hat; sie soll nicht danach streben, lange in einem Raum allein zu bleiben. Oh, dass sie in ihrer eigenen Erkenntnis sein kann! Denn wie notwendig ist das [...] auch für die, die der Herr in derselben Wohnung hat, in der er ist, die niemals, wie hoch sie auch sein mag, etwas anderes für sie tun kann, auch nicht, wenn sie es will; [...]“.

Diese Passage wurde vom Verfasser dieser Dissertation, A.P., übersetzt.

So wie die Seele auf der Suche nach Gott und ebenso in den weiteren Wohnungen des Schlosses auf der Suche nach den tiefsten und empfindsamsten Eigenschaften des Ichs umherwandert, so unternimmt auch die Mutter der Obstdiebin eine Reise vor und während der Flucht ihrer Tochter, bis sie in das Zimmer gelangt, in dem sich Alexia in der erwähnten Szene befindet.

Duft stammt doch aus der Außenwelt, von der Straße und den vom Regen benetzten Feldern, sowie aus ihrer inneren Welt. Es entspringt ebenfalls aus den tiefsten Sphären ihres eigenen Ichs und es steigt wie in einem Strom von Erinnerungen vom Parkett und den Dielen in Alexias Nase empor.

Die Innenwelt Alexias ergreift nun das Wort und scheint durch das Parfüm zu ihr zu ‚sprechen‘. Auf diese Weise liefert es ihr äußerst nützliche Informationen für ihre Nachforschungen: Ihre Mutter war dort gewesen und hatte Zeit in dem gleichen Zimmer verbracht. Vielleicht war aber Alexias Mutter nicht wirklich in diesem Zimmer, aber mehr denn je wird das Zimmer zu einem physischen und wirklichen Symbol für die Seele und die Suche in der ‚dunklen Nacht‘ der Sinne. In dieser Nacht ist die Tochter, Alexia, zumindest im Traum und in einer akustisch-olfaktorischen Halluzination, wieder mit ihrer Mutter vereint, so wie die Braut und der Bräutigam, die Geliebte und der Geliebte durch die mystische Nacht der Suche in der von Johannes dargestellten *Noche oscura* wieder vereint waren.

Die Mutter erscheint in dem von der jungen Frau erlebten Tagtraum als wilde Kreatur, als mythologisches Ungeheuer, das in seinen fantastischen und übernatürlichen Nuancen mit den Erinnerungen an eine Kindheit assoziiert wird, in der man plant, träumt, Fluchtstrategien entwirft, und zwar im Hinblick auf eine Reise auf der Suche nach etwas Unerreichbarem: „Da war sie [Alexias Mutter; A.P.] gestanden“, so Handke,

die große, in den Kindheitsnächten riesengroße Mutter, an der Schwelle zur Kammer, einen Fuß draußen, einen hier drinnen, in stark gebückter Haltung – so niedrig war die Kammertür – und hatte mit dem Blick in das Innere, *el interior de la morada* (was aus dem Spanischen der Teresa von Avila meist mit ‚Gemach‘ übersetzt worden ist), zugleich im eigenen Innern geforscht, als in dem kleinsten, dunkelsten, abgelegensten und verborgensten Gemach unter sämtlichen Gemächern, *moradas*, des *castillo*, des Schlosses, welches insgesamt das Bauwerk ihrer, und nicht allein ihrer Seele, *el alma*, bildete. Ob der Mutter hier dieses Gemach, oder dieser besondere Winkel ihrer Seele auf ihrer Forschungsreise in ebendem Lilienweiß entgegenleuchtet hatte, in welchem sie zeitweise vorgab, das gesamte Schloß ihrer Seele prangen zu sehen? [...]. (OD: 431)

Plötzlich erblickt Alexia wie durch Zauber erneut das Gesicht ihrer Mutter, die sich absichtlich in das Innere des Raums lehnt, in dem sich gerade jetzt ihre Tochter-Obstdiebin aufhält.

Die ‚Mutter‘ kann auch für ein Spiegelbild der Seele gehalten werden, die, wie in Teresas mystischen Schriften beschrieben, als eine ‚Wanderin‘ betrachtet wird, die von Morada zu Morada, von Zimmer zu Zimmer wandert und auf der Suche nach der Erkenntnis Gottes ist. Das Zimmer im Hotel wird dann zur Metapher für eines der vielen Zimmer, die das von Teresa beschriebene Seelenschloß bilden, das eindeutig mit einem Winkel der Seele verbunden ist. Es handelt sich um einen „Winkel“ (OD: 431), der einen der tiefsten Seelenteile der Mutterfigur darstellt, die nun mehr denn je als eine mystische Figur, ein wildes Wesen, eine Zaubervision erscheint.

Auffällig ist dazu das Thema ‚Licht‘ wie auch das Element der ‚Lilie‘.

Die Mutter hatte nämlich während ihrer Suche nach sich selbst ein starkes Licht ausgestrahlt, so stark, dass es mit dem Bild eines lilienweißen Lichts verglichen wird. Bereits in den letzten drei Strophen der *Noche oscura* Johannes' wird eine Seele beschrieben, die sich, nachdem sie sich mit dem Göttlichen vereint hat, sich von den Fesseln des sinnlichen Teils befreit, um zur Wahrheit zu gelangen. Die *Noche* endet nicht zufällig mit der Darstellung einer Seele, die, nachdem sie sich vom ‚Sinn‘ befreit hat, um in die ‚Nacht‘ einzutreten und dem ‚Glauben‘ zu begegnen, alle Gedanken, die nun für immer vergessen sind, „entre las azucenas“ – „zwischen den Lilien“ – zurücklässt (NO, VIII, vv. 36-40).⁴⁷

Die Begegnung zwischen Alexia und ihrer Mutter findet also, so kann man vermuten, an einem unbestimmten Ort statt, ohne die Koordinaten, die traditionell den der Zeit und dem Raum zugeschrieben werden. Das Wiedertreffen Alexias mit ihrer Mutter findet in jenem explizit erwähnten Schloss der Seele statt: in einem inneren Kosmos, in dem die Mutter mehr denn je zur suchenden Seele wird und Alexia wiederum ein Symbol der Kindheit ist, der verlorenen Reinheit und Unschuld der Mutter selbst, für die sie als Kind zurückkehrt und ein kindliches Lachen ausstößt.⁴⁸

Genau in diesem Kellerzimmer des *Auberge* sucht die Mutter also, wie die von Teresa beschriebene Seele, ihr eigenes ‚Zentrum‘. Sie findet aber, wie ein Spiegelbild ihrer selbst, die Gestalt ihrer eigenen Tochter, und der Anblick weckt in ihr ein so erhabenes Vergnügen, das durch die Ausdruckskraft eines weißen Lichts, wie Lilien, symbolisiert wird. Die mystische und ekstatische Entrückung erreicht schließlich ihren Höhepunkt durch das akustische Bild des Aufheulens von Motoren im Verkehr der großen städtischen Verkehrsadern, und das Aufheulen scheint die anderen Geräusche und Klänge der umgebenden Welt zu unterstreichen, ja sich als traumhaft-musikalische Note einzufügen. Töne, Geräusche, Verstimmungen: In einem ständigen Schmelztiegel von Klang und Geräusch verliert schließlich Alexia, die sich auf die Suche nach der anderen Dimension begibt, sich selbst und damit auch die Koordinaten von Zeit und Raum.

Die Augenlider sind geschlossen, die Geräusche werden lauter und lauter, vor allem in der Kammer der Untertreppe, in jener Handkes ‚Morada‘, die jetzt mehr denn je als Symbol für die Seele der jungen Frau fungiert.

„Die anderen Geräusche“, so der Erzähler,

die anderen Töne, das waren die heimlichen, das waren die Geräusche und die Töne der Heimlichkeit. Auch diese ähnlich dem Schrift-Zug hinter den geschlossenen Lidern, stellten sich frisch ein, im Tumult frischer

⁴⁷ Die ‚Lilie‘, die traditionell mit dem Bild der Reinheit und Keuschheit assoziiert wird, taucht auch in der hagiografischen Tradition auf und wird traditionell einigen der wichtigsten Heiligen und Mystikern der katholischen Tradition zugeschrieben, darunter die Heilige Katharina von Siena, der Heilige Antonius von Padua und der Heilige Alexander. Die ‚Lilie‘ gilt für alle diese Heiligen als Symbol.

⁴⁸ „Von ihrem Kind Obstdiebin kam dazu aus der stockfinsternen Kammer das Kinderlachen.“ (OD: 431).

denn je. Alle ließen sie sich hören aus der unmittelbaren Nähe einzig aus der Kammer, der Einschlafenden zu Füßen, zur Seite, zu Häupten. Seltsam, oder auch wieder nicht, daß es insbesondere sonst mißachtete, wenn nicht verabscheute Geräusche waren, welche jetzt zählten. (OD: 432-433)

In der romantischen Tradition sind es oft der Gesang eines Vogels, das Rauschen des Windes oder das Fallen von Regen oder Schnee, die den Triumph des Orts- und Zeitverlustes, und damit die Zeit des Schlafes und des Erwachens, andeuten.

In dieser Szene sind es jedoch die Klänge, die den Zauber der Schläfrigkeit vermitteln:

Heimlich wirkten vielmehr Geräusche, die sie an ihren Halbschlaf zurückdenken ließen, zum Beispiel an das Sausen und Brausen des Zwirns, wie sie den zum Flicker des Rocks für den Jungen vor einer Stunde, oder wann war das gewesen?, durch das Nadelöhr gezogen hatte. Und als heimliches erlebte sie das sonst mißachtete, wenn nicht ungehörte Geräusch jetzt eines Holzwurms, der irgendwo, nah an ihrem Ohr, in dem Bettgestell schabte, in gleichmäßigen, melodischen Abständen. Das Schaben und Raspeln eines Holzwurms eine Melodie? In jener Nacht ja, eine heimliche. (OD: 433)

Es sind also das Rascheln und Zischen des Fadens, die der Diebin den Zugang zur ‚anderen‘ Dimension ermöglicht; des Fadens, den Alexia eine Stunde zuvor selbst durch das Nadelöhr gezogen hatte.

Das Einfädeln des Fadens, eine Topik des deutschen Märchens, wird nun zu einem Topos des Alltags, und durch eine weitere Handkes Auslegung der Übertragung des Erhabenen in die Sphäre des Alltäglichen erhalten das Geräusch des Fadens oder das Kratzen eines Holzwurms im Bettrahmen nun eine auditive Faszination, die den Sphären des Geheimnisses eigen ist. Es ist der Erzähler selbst, der jeden Zweifel in dieser Hinsicht ausräumt, indem er sich und die Leser fragt, ob das einfache Kratzen und Scharren einer Amsel tatsächlich als ‚Melodie‘ gelesen und definiert werden kann: „In jener Nacht ja, eine heimliche [Melodie; A.P.]“, so wird von ihm selbst geantwortet. Eine magische Nacht also, in der die Geräusche des Alltäglichen und Gewöhnlichen mit märchenhaften Tönen gefärbt werden.

Viele Elemente, die in Handkes Morada auftauchen, obwohl sie traditionell mit dem alltäglichen Kontext verbunden sind, nehmen nun eine traumhafte, daher als mystisch zu bezeichnende Symbolik an. So werden hier z.B. das Summen einer Fliege, das Flattern des Vorhangs am kleinen Fenster des Zimmers, oder noch das Knistern des Bügeleisens zu ‚Heimlichkeiten‘.

Diese Heimlichkeiten zielen darauf ab, das Zimmer von der Außenwelt zu isolieren, was die Hypothese, dass das Hotelzimmer nichts anderes als eine Metapher für Alexias ‚innere Burg‘ ist, noch verstärkt:

Dazu das auf- und abschwellende Gesumm einer neugeborenen oder sterbenden Fliege. Dazu das Flappen des für die winzige Luke zu großen Vorhangs im Nachtregenwind, und dazu das Knakken des auskühlenden Reisebügeleisens, mit dem sie vor einer halben Stunde, hier in der Picardie? oder vor einem halben Monat in Sibirien, ihr Kleid für den folgenden Tag, wie sagte man einmal, ‚aufgebügelt‘ hatte ... und dazu weiter ... Die Heimlichkeiten, sie entfalteten, mitten im Getöse, den Raum der Kammer, und nicht allein den, sie spielten ihr, der Einschlafenden, auf, musizierten sie in den Schlaf. (OD: 433-434)

Zunehmend von einer Klangsphäre und der Vision der Verzauberung absorbiert, lässt sich Alexia in einen tiefen Schlaf fallen, der sie im Traum zu jener Vereinigung mit dem ‚Geist‘ führt, von dem in den beiden vorangegangenen Abschnitten behandelt wurde, in der Überzeugung, dass das Musik- ‚Geheimnis‘ nun mehr denn je als gutes Omen für ihre eigene Suche nach der Mutterfigur, ihrem eigenen Spiegelbild und damit ihrer eigenen Innenwelt zu deuten ist.

In diesem Abschnitt wurde zusammenfassend versucht, die Analyse des Orts- und Zeitverlustes im Rahmen der Einweihungs- und Nachforschungsreise Alexias zu vertiefen.

Das Hotelzimmer stellt ein Element von großer metaphorischer Bedeutung dar: Als wahrscheinliche Anspielung auf Theresas ‚Morada‘ wird tatsächlich Handkes Zimmer ‚unter der Stiege‘ zum Schauplatz einer zunächst flüchtigen Begegnung mit einer Mutterfigur, die ihrerseits die reinste Seite der Seele Alexias und der eigenen Seele wiederentdeckt. Der Raum selbst wird zum Schauplatz eines Zusammenwirkens von Klängen und inneren Geräuschen, die die Verwirrung wie auch das Chaos der äußeren Geräusche und der städtischen Verkehrsadern überdecken. Die Geräusche, die in Wirklichkeit aus den tiefsten und empfindlichsten Seiten der Seele des Mädchens stammen, dienen als Hintergrundmelodie für Alexias Eintritt in die Schlafphasen. Durch diese Geräusche, die Alexias Schläfrigkeitsszustand beenden sollen, wird das Mädchen im Traum einen unbestimmten jungen Mann, wahrscheinlich Valter, wiederfinden und diese (Wieder-)Entdeckung vollzieht sich in einer traumhaften Dimension, in der schließlich die Begegnung mit dem Selbstbild ‚Musik‘ und ‚Melodie‘ als begleitende Elemente sieht.

In dem folgenden, kurzen Schlussschnitt wird anhand Passagen aus *Die Obstdiebin* und *Das zweite Schwert* die Aufmerksamkeit auf die Nuancen eines Werks gerichtet, des Werks Peter Handkes, in dem sich Orts- und Zeitverlust überschneiden, indem sie an zeitlich-synästhetische Suggestionen und Reflexionen über die Innenwelt anknüpfen.

Abschließende Überlegungen zur Dissertation

4. Zwischen ‚himmlischer‘ und ‚geschlechtlicher‘ Liebe: weitere Anmerkungen

Durch die im dritten Kapitel ausgewählten Passagen aus der *Obstdiebin* ist Handkes Frankreich hervorgehoben worden, in dem der Klang zur Stille und die Stille zum Klang wird, so wird der Klangverlust zur Hintergrundmelodie der Wanderung Alexias und Valters, deren Schicksale sich auf einer Reise miteinander verbinden und kreuzen, die darauf abzielt, die tiefsten Seiten ihrer Seelen, ihre Zerbrechlichkeit und ihre nie überwundenen Ängste zu enthüllen.

So kommt es, dass Alexia in einem Zimmer eines nordfranzösischen Hotels zur Protagonistin einer sinnlichen Verzückung wird. Ein vertrautes Parfüm lässt zunächst die Spiegelung des Gesichts einer Mutter entstehen, die in dieser inneren ‚Kammer‘ nach dem echten und kindlichsten Teil ihrer selbst sucht und, von dem Kind Alexia verkörpert, findet. Ein Schmelztiegel also innerer Klangelemente, die die Geräusche wie auch das Summen der äußeren Welt überlagern und überdecken, lässt Alexia in einen tiefen Schlaf fallen, in dem sie sich im Traum ihrem männlichen Doppelgänger, wahrscheinlich Valter, hingibt. Sie vereinigt sich mit ihm, aber nicht mit ihrem Körper, mit einem Liebestanz oder mit dem Ineinandergreifen der Hände, sondern in einem Zustand der Kontemplation, der so erhaben, intuitiv und tiefgründig ist, dass beide im bloßen, wiederholten und dichten Austausch mystischer Blicke ihr Spiegelbild im anderen finden. Bei dem Erwachen aus dem Schlaf der Sinne, der mit dem von Johannes vom Kreuz beschriebenen Verlust des Gottesbildes zusammenhängt, erwacht die Junge zunächst nur körperlich und findet sich in einem Raum wieder, der immer mehr zu einem Zimmer wird. Das Zimmer selbst scheint den kontemplativen und tiefgründigen Zustand der Seele Alexias zu symbolisieren, bis der sanfte Klang der Glocken der Turmuhr der Stadt die Junge einlädt, auch sinnlich zu erwachen, was das Ende der Verzauberung und den Neubeginn einer vom Imperativ geprägten Fahrt versinnbildlicht: „Tun!“ (OD: 439).

Ziel des zweiten Teils des dritten Kapitels war es, zu demonstrieren, wie Handkes Werk als ein ‚mystisches‘ Werk betrachtet werden kann, in dem unter allen sensorischen Elementen, den akustischen, den auditiven, den olfaktorisch-sensorischen sowie den taktilen die auditive Komponente, die mit ‚Klang‘ und ‚Stille‘ verbunden ist, den relevanteren Reflexionspunkt darstellt; und zwar in ihrer reziproken Verbindung, als eine Trait-d’union zu den drei Hauptteilen der Mystik Handkes: ‚Eros‘, ‚Zeit‘ und ‚Innenwelt‘.

Um Handkes Werk als ein traumhaftes, mystisches Werk zu betrachten, kann ein letzter Auszug über Alexias Erwachen in Betracht gezogen werden, wie sie sich am Morgen nach der ‚dunklen‘ Nacht der Sinne wiederfindet und bevor sie auf der Ebene der räumlich-zeitlichen Wahrnehmung durch das Läuten der Stadtuhr endgültig geweckt wird. Sie befindet in dieser Szene noch in einer ekstatischen Phase, im Hotelzimmer: im Zentrum, das heißt, ihrer Intimität.

Über ein „sanftestes Erwachen am Morgen“ schreibt nun der Erzähler-Handke,

ein wie sonntägliches. Und es war ja auch tatsächlich Sonntag, selbst in der engen Kammer unter der Treppe. Liegenbleiben und Nachwirkenlassen des Traums. Gar zu selten waren solche Träume inzwischen. Oder galt das nur für sie [für Alexia; A.P.]? Und schon schwand der Traum, verlor, was seine Kraft ausgemacht hatte, das ihn grundierende Gefühl. Nie würde sich in ihrem Leben, und wenn auch nur annähernd, erfüllen, was er und sie, was sie und er, der Mann, der ihre, gerade im Traum einander, und nicht allein füreinander, sondern für die ganze Menschenwelt gewesen-bedeutet hatten. (OD: 436-437)

Die mystisch-religiöse Dimension, die durch die Verwendung von Formeln, die traditionell mit der christlich-katholischen Sphäre verbunden sind, wird nun somit deutlich erkennbar. Die Verwendung solcher Formeln bietet Raum für eine intimistisch-meditative Dimension an, in der der Übergang von der pseudoreligiösen Dimension in eine areligiöse Erzählliteratur hervorzuheben ist.

Die Passage besticht durch die Sanftheit und die Zärtlichkeit ihrer Beschreibung: Das erste Erwachen der Jungen, das Erwachen des Körpers ist von einer mystischen Aura derart umhüllt, dass es sogar mit einem „sonntäglichen“ Erwachen in Verbindung gebracht wird, einem Tag des Feierns und der Erholung des Körpers von den Mühen des Alltags, wie es die religiöse Welt üblicherweise versteht. Es ist also Sonntag, der ‚Dies Domini‘: Die Junge kann nichts anders, als im Bett zu bleiben, immer noch eingehüllt, wie am Morgen nach einer Nacht der fleischlichen Liebe, in die Nuancen und Folgen der Lust. Die Nuancen und Folgen des Vergnügens sind aber an die höhere, spirituelle Sphäre gerichtet; eine spirituelle Sphäre, die dabei jedoch den Mechanismen und Gesten, die mit der erotischen und sinnlichen Welt der Tradition verbunden sind, verpflichtet ist. Der Erzähler selbst ist der Sprecher des Schmerzes, den die junge Frau in dem Moment empfindet, in dem sie das Ende ihres Traums erkennt und feststellt, einen Traum, den sie jahrelang sowohl in der Traumdimension als auch in den Sehnsüchten des täglichen Lebens herbeigesehnt hat. Die ewige Befriedigung eines erfüllten Traums und die tatsächliche Vollendung des ekstatischen Moments bleiben jedoch utopisch, denn, um Handke zu zitieren, im Laufe der Existenz der jungen Frau würde sich das fleischliche Verlangen nach der physischen, tatsächlichen Vereinigung von Körper und Geist zwischen ihr und Valters Bild nur schwer, wenn überhaupt, verwirklichen lassen; eine Vereinigung, von der jene Nacht nur ein Vorgeschmack gewesen war. Gekennzeichnet von einer mystischen Umarmung, waren die beiden so zu Sprechern eines sinnlichen Jubels geworden, der nicht nur das Schicksal der beiden Jungen, sondern das der ganzen Welt umfasste. So wurde die mystische Erfahrung, die die beiden erlebten, nicht mehr zu einer individuellen Einweihung moderner Natur, sondern zu einer geistig-kollektiven, mit archaischen Nuancen.

Der Zusammenhang zwischen Alexias Schicksal und dem Bild einer Eingeweihten, die der Sensibilität und Tiefe einer mystischen Dichterin ähnelt, wird in der unmittelbar folgenden Passage

deutlich, in der ‚Alexia-Teresa‘ sich mehr denn je bewusst wird, dass es ihr unmöglich sein wird, einen Mann zu heiraten, zu umarmen oder körperlich zu lieben, es sei denn im Traum und im Rahmen eines mystischen Sommers und einer poetischen Dimension:

Für sie [Alexia; A.P.], für eine wie sie, gab es keinen Richtigen, keinen für sie Rechten auf Erden. Oder sie, die Obstdiebin, war für keinen Mann, keinen richtigen Mann, die Richtige. Sie hatte mit ihrem Traum zu bleiben bis zu der Stunde ihres Absterbens, amen. (OD: 437)

Tatsächlich endet Alexias Bemerkung, die als ein ‚weltliches‘ Gebet zu betrachten ist, wie in der religiösen Tradition üblich, mit der Schlussformel „amen“. Und doch folgt auf die sakrale Sphäre, die das Mädchen plötzlich in die Mechanismen der traditionellen religiösen Welt hineinzieht, ein innerer Ruck, eine Bewegung, die Alexia selbst dazu bringt, gegen die Idee zu rebellieren, dass ihr einziger Bräutigam himmlisch und nicht irdisch sein könnte. Schließlich rebelliert sie aber gegen die Vorstellung, dass sie selbst eine ‚Priesterin‘ des Geistes ist, dass sie die Idee, den Prototyp eines Mannes heiraten muss, den sie nur in den Sphären der Träume berühren, begehren kann, ohne ihn jemals wirklich berühren zu können.

Dieser Gedanke erschreckt aber Alexia, die sich in ihrem Gedankenfluss, in dem sie sowohl Opfer als auch Protagonistin ist, dabei ertappt, wie sie die emblematischen Sätze eines ebenso rätselhaften Priesters aus einem märchenhaften, fernen Land immer wieder überdenkt. Sätze, Predigten, in denen der Priester Überlegungen über die himmlische Vereinigung zwischen der Seele und Gott anstellte, die Johannes selbst in den Versen der *Noche oscura* als die einzig mögliche und ewige Form der Liebe darstellt:

Aber nein, kein Amen, kein ‚So geschehe es, so geschehe mir‘. Kein Gebet des Einverständnisses mit einem angeblichen Geschick. Statt dessen mit der Faust an die steinerne Kammerwand geschlagen. Und ein Satz aus einer Sonntagspredigt fiel ihr ein, gehört von einem Priester hoch oben auf der Kanzel in einem fernen fremden Land – solche Predigten aus der Höhe waren dort noch Brauch –: ‚Unendliches Liebesschwingen zwischen der Seele und Gott, das ist Himmel!‘ [...]. (OD: 437)

Alexia ist, so kann man folgern, eine ‚atypische‘ Braut, die sich trotz der mystischen Erfahrung der ‚Noche‘, die sie dazu gebracht hat, dem emblematischen und symbolischen Antlitz einer geistlichen Liebe zu begegnen, weigert, sich einer Liebe hinzugeben, die nur und ausschließlich geträumt, metaphorisch und spirituell ist.

Der Mann, den sie liebt, so beginnt sie zu denken, könnte wirklich existieren und nicht nur ein verlorenes Bild oder ein Spiegelbild des Geistes sein. Der Mann, den sie liebt und der sie lieben wird, könnte dann leibhaftig und in irgendeinem Teil der Welt bereits unterwegs oder bereit sein, sich

auf den Weg zu machen, um sie zu treffen: also Alexia, die Seelenverwandte, die nicht mehr ‚himmlische‘, sondern nun ‚irdische‘ Braut.

„Wer sagte denn“, so Alexia, „daß er, ihr Mann“,

ein leibhafter, von Fleisch und Blut, nicht längst schon unterwegs zu ihr war? Wer sagte denn, daß er, ihr Mann, nicht existierte und nie existieren würde? Sie selber, sie allein sagte das. Und was sie zu sich allein sagte, dem war sie doch nicht verpflichtet zu glauben? Nein, in kein Kloster. Keinen himmlischen Bräutigam. Einen irdischen! (OD: 437-438)

Auf die Idee einer irdischen Liebe folgt daher der Entschluss der Diebin, die Reise fortzusetzen und sich erneut auf den Weg zu machen, um die Geschicke ihrer Existenz in eine andere Richtung umzuwandeln und um aus sich selbst nicht mehr eine versprochene Braut des Geistes und des himmlischen Bildes zu machen; sondern eine wirkliche Braut, die an einen vollkommenen irdischen und nicht mehr himmlischen Bräutigam gebunden ist. Einen Bräutigam also, mit dem sie sich wahrhaftig und mit leiblicher Freude in den Sinnen vereinigen und sich den Freuden der fleischlichen Liebe hingeben kann.

Im Rahmen einer textuell schlüssigen Herangehensweise kommt man doch nicht umhin, an die Visionen und die mystisch-visuelle Entrückung zu denken, denen der Protagonist von *Das zweite Schwert* in einem der letzten Teile der Handlung erliegt. Nachdem er beschlossen hat, endlich den zeitlosen Garten von Port-Royal zu verlassen – den mystischen Ort, an dem das Gesicht einer sinnlichen Mutter und das Spiegelbild des Richter-Super-Ichs des Protagonisten wieder aufgetaucht waren –, ist der Wanderer nun weit entfernt von der zeitlosen Bank und von jenen Bildern des Unbewussten, die darauf abzielen, vergangene Traumata aufzuarbeiten und zu überwinden. Während er auf den Bus wartet, der ihn zum Gasthaus „Neuf-et-Treize“ (ZS: 152) – vgl. 2.3.2. – bringen soll, das ebenfalls weit entfernt von den sicheren, üblichen Koordinaten von Zeit und Raum liegt, begegnet der Wanderer-Handke auf der Suche nach seiner ‚späten‘ Rache wie durch Zauber dem Spiegelbild zweier junger Menschen, eines Jungen und eines Mädchens, die sich lieben, wie in der von Alexia erlebten ‚Noche oscura‘ der Sinne, ohne sich aber physisch zu berühren.

„Warten auf den Bus in einer fensterlosen Betonkabine“, so der Erzähler,

an wieder einer Ile-de-France-Landstraße, außerhalb des Dorfs. Ein junges Paar stand dort, stumm, der Mann mit hängenden Armen, die Frau einen kleinen Schritt vor ihm, ohne Körperberührung, nur daß sie ihm immerzu mit den Fingern einer Hand von oben nach unten über den Rücken fuhr. (ZS: 137)

Im Gegensatz zu dem, was sich in *Die Obstdiebin* zwischen Alexia und dem unbestimmten jungen Mann abspielt, lassen also die beiden Jungen ihre Finger ‚sprechen‘.

Das Mädchen berührt nun mit ihren Fingern sanft über den Rücken des jungen Mannes, „von oben nach unten“: eine hochsymbolisch, hocherotisch kodierte Geste, die dem Wanderer-Handke seine Gewissheiten verlieren lässt, so dass sich der Protagonist fragt, ob diese Geste als echtes ‚Streicheln‘ gelesen werden kann oder nicht. Der zeitlose Ort wird nun symbolisch dargestellt: Das Vergehen der Zeit wird in diesem Fall also nicht mehr durch das Schlagen der Glocken einer Turmuhr markiert, sondern durch das zarte Rascheln, das die Finger des Mädchens auf dem Rücken des jungen Mannes erzeugen: ‚Einsamkeit‘, ‚(Nach)Denken‘ und ‚Traum‘ werden dazu zu Symbolen für ein weiteres Beispiel für den Verlust von Gewissheiten. Ein Verlust, der so stark ist, dass er den Wanderer dazu bewegt, sich erneut zu fragen, ob die Zeit, die er in dem mystischen Garten von Port-Royal verbracht hat, tatsächlich einen Tag betragen hat oder eine Zeit, die eine Ewigkeit andauert.⁴⁹

Wie die ‚Zimmer-Morada‘, in der Alexia sich selbst sucht, und vielleicht wirklich findet, so sind auch der Garten von Port-Royal und die Bushaltestelle, die sich in *Das zweite Schwert* außerhalb der zeitlosen Grenzen des Gartens befindet, von mystischen Tönen durchdrungen, in denen die Stille zur Musik wird, die Träume zur Vision und die Liebe zum Spiegelbild innerer Antriebe und ferner, tiefer Regungen der Seele.

Das Prosawerk Peter Handkes – so kann man resümieren –, das so tief mit der altfranzösischen, der mittelhochdeutschen und der spanisch-barocken Tradition verbunden ist, führt daher dazu, dass sich die Suchreise der ‚Obstdiebin‘ und die Racheabsichten des Wanderers in *Das zweite Schwert* ständig zwischen dem Realen und dem Imaginären bewegen, in einem Schmelztiegel von auditiv-akustischer Sphäre und visuell-imaginärer Halluzination; und schließlich in einem Kontext, in dem Eros, Zeit und Mystik miteinander wirken und damit untrennbar mit den Topoi des ‚Blicks‘, des ‚Traums‘ und der ‚Melodie‘ verbunden erscheinen – schließlich in einer Verflechtung von Antike und Moderne.

⁴⁹ Der Reisende befindet sich also in einem Zustand des Schlafes, des Nachdenkens und der Reflexion, der durch die leichte Bewegung der Finger des Mädchens unterbrochen wird, und in einem solchen zeitlosen Kontext finden Überlegungen ihren Platz, die die Themen ‚Schlaf‘ und ‚Traum‘ mit Pascals Thema der ‚Langeweile‘ verbinden: „So eine Geste war mir neu“, so der Wanderer in *Das zweite Schwert*, „kein Streicheln jedenfalls war das. Oder vielleicht doch, und diese Art des Streichelns hätte sich eingebürgert in der Welt, und nicht bloß der westlichen, während meines Schlafens und Träumens in der Pascalschen Abgeschiedenheit. Und mir war, ich sei an diesem einen Tag jahrelang in Port-Royal gewesen.“ (ZS: 137).

Schlussbemerkungen

In dieser Dissertation wurden die Bedeutungen des Einflusses der romanischen Tradition im Werk Peter Handkes analysiert, und besonders im zweiten Teil der Arbeit.

In diesem Teil, der der Textanalyse entspricht, wurden spezifisch ‚Eros‘ und ‚Traum‘ vertieft, die sich mit Handkes Frankreich verbinden. Ein besonderes Frankreich, das in *Don Juan*, in *Die Obstdiebin* wie auch in *Das zweite Schwert* mit dem Topos ‚Legende‘ tief verbunden erscheint; ein Frankreich, in dem schließlich das Thema ‚Traum‘ an direkte Verweise auf die Figur des sagenhaften ‚Parzival‘ anknüpft.

Das Thema ‚Vaterlosigkeit‘ wie auch die Topoi der ‚Blutstropfen im Schnee‘ und der ‚Frage‘ finden Platz in Kontexten, die tief mit der Moderne verbunden sind. Dies betrifft sowohl den Roman *Die Obstdiebin* als auch *Das zweite Schwert*.

Eine ähnliche Verbindung zwischen Moderne und Mittelalter ist insbesondere in *Die Obstdiebin* zu betrachten, in einem Roman, in dem die Verbindung zwischen Realität und Legende durch den expliziten Hinweis auf die Figur des Heiligen Alexius exemplarischer Raum findet.

Alexius, der traditionell an das Bild des ‚Dichters‘ und der Sensibilität der Figur des Schriftstellers in der Einsamkeit anknüpft, wird in *Die Obstdiebin* nicht nur durch das Bild der ‚Treppe‘, sondern auch durch die Figur der Protagonistin dargestellt: der jungen Obstdiebin, der der Name ‚Alexia‘ gegeben wird, auch wenn dies nicht ihr wahrer Vorname ist.

In diesem Teil wurden auch die Nuancen der ‚Mystik‘ in Handkes Werk studiert, die sowohl im Roman *Don Juan* als auch in *Die Obstdiebin* von der spanischen mystischen Tradition beeinflusst ist. Wie in *Don Juan*, in dem der Protagonist eine offensichtliche Neuauslegung der von Tirso de Molina vorgestellten Figur ist, sind auch in *Die Obstdiebin* ‚Melodie‘ und ‚Klang‘ mit einer Innenwelt, einer inneren Dimension verbunden, die durch die von der Protagonistin erlebten Empfindungen symbolisiert wird. In einem persönlichen, intimen und geheimen Kosmos, der physisch durch ein Hotelzimmer dargestellt wird, in dem Alexia eine Nacht auf der Suche nach ihrer Mutter verbringt, entdeckt das Mädchen verschiedene Implikationen des Eros, indem sie sich einem unbestimmten jungen Mann hingibt, wahrscheinlich ihr Doppelgänger Valter, ohne jeglichen körperlichen oder physischen Kontakt. In diesem Zimmer reflektiert sie darüber hinaus über die verschiedenen Facetten einer ‚Zeit‘, die an eine innere, wie auch eine äußere Welt anknüpft.

In den abschließenden Überlegungen zu dieser Dissertation wurde der Unterschied zwischen ‚himmlischer‘ und ‚geschlechtlicher‘ Liebe vertieft, insbesondere in *Die Obstdiebin* und *Das zweite Schwert*.

Von den spirituellen Überlegungen von Teresa von Ávila und Juan de la Cruz ausgehend, die sich beide vor allem mit der Bedeutung der himmlischen Liebe auseinandersetzen, wurde Handkes Auslegung einer Liebe analysiert, die von den Schriften der beiden Autoren des *Siglo de Oro* systematisch beeinflusst resultiert. Die Unterscheidung zwischen himmlischer und geschlechtlicher Liebe findet Platz besonders in der Szene der ‚Zimmer-Morada‘, in der die junge Alexia physisch und geistlich zum Doppelgänger der Karmelitin wird.

Die Legende wie auch die ritterliche Tradition werden also in Handkes Werk zu einem Instrument, um die Gegenwart literarisch neu zu interpretieren. Wie die ‚zeitlose Bank‘ im Jauntal, von der in *Immer noch Sturm* gelesen wird, so müssen die ‚Bank‘ im Garten von Port-Royal, auf der der Protagonist-Wanderer und der rätselhafte Richter in *Das zweite Schwert* sitzen oder noch das erwähnte Hotelzimmer, in dem Alexia ein Parfüm riecht, durch das sie die Figur ihrer eigenen Mutter wahrnimmt, als Handkes Versuche betrachtet werden, Orte und Objekte der Gegenwart zu verwenden, um die Impulse wie auch die Gefühle der vorgestellten Figuren darzustellen und sie tiefer zu analysieren.

Daher muss es schließlich nochmals betont werden, dass die zahlreichen Nuancen und Bedeutungen der romanischen Tradition in Peter Handkes Werk als echte autonome Konzepte zu betrachten sind, die eine tiefe und innovative Reflexion über die Moderne mithilfe von Themen, die aus der gehobenen literarischen Tradition stammen, stets ermöglichen.

Anhang

Summary

The aim of this doctoral thesis was to reflect on the influence of the Romance tradition on the work of Peter Handke (1942-).

An extremely cultured author with a multifaceted and versatile writing style, Handke exploits myths and themes traditionally connected to Weltliteratur in order to describe the present, with the aid of topoi and tools linked to the most disparate literary traditions and with the aim of reflecting, consequently, on his own biographical experience in an original and in-depth fashion.

Four texts, a theatrical work and three novels, were selected as the corpus of the thesis: *Immer noch Sturm* (2010), *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* (2004), *Die Obstdiebin* (2017) and *Das zweite Schwert* (2020). In these works, the influence of the mystical-medieval Romance tradition presents itself in a particularly original and innovative way.

In order to analyse the influence of the Romance cultural dimension on Handke's work, three macro-topics were therefore selected: the first is the influence of the medieval-chivalric tradition, the second is the revival of the Latin hagiographic dimension, while the third macro-topic focuses instead on the re-interpretation, through a modern lens, of the Spanish mystical tradition.

As regards the medieval context, we chose to focus mainly on Handke's references to the tradition of the Grail and the figure of Parzival, the legendary Arthurian knight. Traditionally described as a traveller deprived of a father, as well as deprived of a mother, Parzival is linked to the constant search for one's place in the world and for a definition of oneself which, inevitably, goes through initiatory tests of different nature: love initiation, the knightly initiation, the acceptance into Arthur's court. Utilising the Welsh knight, Handke therefore shares essential traits of his biographical past: the pain for the loss of his mother, the affliction caused by the premature death, or absence, of his father figure, his Slovenian origins. These aspects, more than others, therefore make Parzival a complex and fascinating figure, as well as a metaphor for Handke's search for a defined national identity, for his own Slovenian roots and for a maternal figure to be discovered and rediscovered through his imagination and, therefore, through literary fiction.

In regards to the theme of Parzival and the topoi connected to said figure, three fundamental themes have been analysed and studied in this dissertation, themes also appearing in Handke's work: the theme of 'Vaterlosigkeit', the image of 'drops of blood on the snow' and, finally, the topos of the 'unasked question'.

Regarding Handke's approach to the Latin hagiographic tradition, we focused instead on the explicit reference to the figure of Saint Alexius.

The image of the ‘staircase’, so closely connected to the legend of the Roman saint, finds its place among Handke’s prose as an object inextricably connected to the biography of Alexius, as it was delivered to us through Jacopo da Varazze’s *Legenda Aurea*.

Finally, with respect to the third area of study – that is, the Spanish mystical dimension – special focus was given to the elements of ‘music’ and ‘snow’; each of these themes is connected to a mystique that emerges through sensorial connections, implicit erotic allusions and a secular re-interpretation of topoi, elements and phrases traditionally associated with the ‘legend’ and the ‘sacred’. However, Handke’s ‘secular spirituality’ reaches its peak, as underlined in the final sections of the dissertation, through the use of themes such as ‘eros’, ‘time’ and the ‘inner universe’. The aforementioned themes appear in fact connected, especially in *Die Obstdiebin*, to the mystical-theological reflections of Teresa of Ávila and Juan de la Cruz.

Although the themes relating to the three macro-sections appear in many of Handke’s theatrical and narrative texts, it seemed preferable to concentrate on the four aforementioned texts since both the plots of *Don Juan* and *Die Obstdiebin* take place in locations present in France, yet translated into a dimension located halfway between what’s real and what’s imaginary and with strong dreamlike nuances, in which evident references to the ‘mystical’ dimension often appear.

In a France with strong dreamlike contours, however – and this is one of the points of greatest interest, when it comes to Handke’s work – explicit references to the Spanish tradition also emerge.

These references do not belong, however, to the literary dimension alone – think of the case of ‘Don Juan’ – but to mystical tradition itself, as is evident in the scene where *Obstdiebin* spends a night of introspection, reflection and initiatory bursts in a hotel room in Cergy-Pontoise, which is very reminiscent of the ‘Morada’ described by Teresa of Ávila. In this same hotel room, in fact, the young woman is ‘initiated’ to the dimension of an eros deeply connected, in turn, to the unconscious and the unknown.

The legend of Saint Alexius, which also appears in *Die Lehre der Sainte-Victoire* and in other prose texts by Handke, takes on a particularly original meaning in *Die Obstdiebin*, in which the protagonist herself is in fact renamed, by the narrator, ‘Alexia’: this choice contributes to make the girl the double and alter ego of the Roman saint. The element of the ‘staircase’ appears in this text, not surprisingly, in a scene where Alexia reflects on the reason behind the search for her mother; this is an existential question that the young woman asks herself in her hotel room while looking in the mirror and while thinking about her little brother, a child with a singular and emblematic name: ‘Wolfram’.

The work was structured, as a whole, in the following manner: in the first macro-section we mainly dealt with the methodology and the Status Quaestionis. Furthermore, in this section, general-

theoretical considerations regarding Handke's biography, as well as the general features of his work, were thoroughly explored.

In the second macro-section, which chapters two and three belong to, we focused in particular on the analysis of the four texts taken into consideration here.

In the second chapter of the thesis, the relationship between 'eros' and 'dream' was then examined, as it appears in the France described by Handke. In order to analyse the peculiar traits of this 'singular' France, we then focused on the textual passages in which explicit references to the Grail and, in particular, to the Parzival tradition, appear. The novels *Don Juan* and *Die Obstdiebin* were therefore taken into consideration with reference to the theme of 'Vaterlosigkeit'. In order to study the re-interpretation of the topos of the 'drops of blood on the snow', we focused on a passage extrapolated from *Die Obstdiebin*. In this same novel, as in *Das zweite Schwert*, the theme of the 'question' appears in an original way, closely connected to the Parzival tradition, in a context linked to modernity and contemporary knowledge. A brief discussion concerning the themes of 'dream' and 'memory' within the two novels then left space, in the final part of the second chapter, to a digression on the topos of 'legends', as it appears in *Die Obstdiebin*; a novel in which, as previously mentioned, the reference to the legend of Saint Alexius is explicit and significant.

The third chapter is also part of the same macro-section, pertaining precisely to textual analysis, in which some of the salient reasons for Handke's revival of the Spanish mystical tradition were specifically examined. Particularly in the second part of the chapter, we focused on the influence of mysticism as it emerges in *Die Obstdiebin*, where the references to the topoi of 'eros', 'time' and the 'inner universe' are explicit.

The theme of 'eros', specifically, was treated with greater attention in the third macro-section of the dissertation; which corresponds, in fact, to the fourth chapter and is dedicated to the concluding considerations of the present work.

In this same chapter, the difference between 'physical' love and 'spiritual' love was specifically analysed; both types of love are present in *Die Obstdiebin* as well as in *Das zweite Schwert*.

The objective of this dissertation was, in conclusion, to demonstrate how the influence of the chivalric-medieval tradition and the mystical dimension are linked, in Handke's work, to the mechanism of deconstruction and reconstruction of literary myth.

In fact, Handke's work aims – as underlined several times in the first chapter of the thesis – to exploit the myth and the Grail-Parzival tradition in order to reinterpret the present through images given by literary traditions apparently distant from the contemporary age, yet inextricably connected to it.

Just like the image of the ‘bench’ in the garden of Port-Royal – on which the protagonist-traveller sits, in *Das zweite Schwert*, alongside the enigmatic ‘judge’ –, the ‘hotel room’ in Cergy - Pontoise, in which Alexia metaphorically makes love to her ‘double’, must be similarly considered a place apparently born of chance but chosen, actually, to describe the state of mind and internal impulses of characters who, despite living in present time, live and act in contexts strongly linked to the highest spheres of the mystical-medieval tradition.

Literature therefore becomes, in Handke’s work, a continuous source of reflection regarding the present, as well as a useful tool to think and rethink one’s own biographical past.

Verwendete Literatur

Primärliteratur

Mittelalter

Chrétien, (1974), *Perceval ou Le Roman du Graal*, avec préface de A. Hoog, traduction et notes de J.-P. Foucher et A. Ortais, Paris : Gallimard.

da Varazze, Iacopo, (1995), *Legenda aurea*, a cura di L. e A. Vitale Brovarone, Torino: G. Einaudi.

Les Mervelles de Rigomer von Jehan. Altfranzösischer Artusroman des 13. Jahrhunderts, (1908-1915), hrsg. von W. Förster und H. Breuer, Dresden/Halle: Niemeyer.

Malory, Thomas, (2000), *Le morte d'Arthur*, ed. by J. Matthews, London: Cassell.

Roman d'aventure. Brun de la Montaigne, (1875), éd. par P. Meyer, *Publications de la Société des anciens textes français*, Paris : Didot.

Wolfram, (1965), *Parzival. Studienausgabe*, Berlin: De Gruyter.

Peter Handke

Handke, Peter, (2019), *Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975-März 1977)*, Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch.

Idem, (1990), *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum Sonoren Land*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Idem, (2020), *Das zweite Schwert. Eine Maigeschichte*, Berlin: Suhrkamp.

Idem, (2002), *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Idem, (2019), *Die Hornissen. Roman*, Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch.

Idem, (2019), *Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere*, Berlin: Suhrkamp Taschenbuch.

Idem, (2017), *Die Wiederholung*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Idem, (2019), *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch.

Idem, (2019), *Gedicht an die Dauer*, Berlin: Suhrkamp.

Idem, (2019), *Immer noch Sturm*, Berlin: Suhrkamp Taschenbuch.

Idem, (1998), *Kaspar*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Idem, (1979), *Langsame Heimkehr*, Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch.

Idem, (2018), *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Idem, (1992), *Theaterstücke in einem Band*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Idem, (2018), *Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht*, Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch.

Idem, (1994), *Versuch über den gegluckten Tag. Ein Wintertagtraum*, Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch.

Idem, (2014), *Versuch über den Stillen Ort*, Berlin: Suhrkamp.

Idem, (1993), *Versuch über die Jukebox*, Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch.

Idem, (1992), *Versuch über die Müdigkeit*, Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch.

Idem, (2019), *Wunschloses Unglück. Erzählung*, Berlin: Suhrkamp Taschenbuch.

Romantik

Goethe, Johann Wolfgang von, (1998), *Die Leiden des jungen Werthers*, mit einem Kommentar von W. Große, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Idem, (1983), *Faust: Faust I. und 2., Paralipomena, Goethe über „Faust“*, Berlin/Weimar: Aufbau.

Grimm, Jakob, Grimm, Wilhelm, (2021), *Kinder- und Hausmärchen*, hrsg. von H. Rölleke, Stuttgart: Reclam.

Novalis, (2007), *Heinrich von Ofterdingen*, mit einem Kommentar von A. Neuhaus, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Idem, (1964), *Hymnen an die Nacht*, München: Goldmann.

Spanische Mystik

Juan de la Cruz, (2015), *Cántico espiritual. Llama de amor viva*, Waldtier.org.

Idem, (2021), *Obras completas*, Ebookclasicos.

Idem, (2021), *Obras completas: Nueva edición integral. Precedido de la biografía del autor*, Sweden: Wisehouse Classics; biblioteca iberica.

Teresa de Ávila, (2018), *Tutte le opere*, a cura di M. Bettetini, Milano: Bompiani.

Sekundärliteratur

Don Juan-Studien

Macchia, Giovanni, (1989), *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo. Scenari secenteschi*, Milano: Adelphi, 147-176.

Idem, (1991), *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Milano: Adelphi, 33-111; 113-157; 165-174.

Folklore und Ritual-Studien

Dal Falco, Nicola (a cura di), (2013), *Miti ladini delle Dolomiti. Le signore del tempo*, con un saggio a cura di U. Kindl, Roma: Palombi.

de Martino, Ernesto, (2007), *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, a cura di C. Cases e G. Satta, Torino: Bollati Boringhieri.

Idem, (2015), *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del sud*, a cura di C. Gallini e E. de Martino, Milano: il Saggiatore.

Idem, (2015), *Sud e magia*, a cura di F. Dei e A. Fanelli, Roma: Donzelli.

Del Fabro, Adriano, Hack, Margherita (a cura di), (2016), *Benandanti: Vagabondi metafisici. Arti magiche, sogni, striozzi, viaggi, visioni*, Verona: Edizioni del Baldo.

Ginzburg, Carlo, (2002), *I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Torino: G. Einaudi.

Idem, (2017), *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Milano: Adelphi.

Nardon, Franco, (1999), *Benandanti e inquisitori nel Friuli del Seicento*, a cura di A. Del Col, Trieste: Edizioni dell'Università.

Presezzi, Cora, (2019), *Streghe, sciamani, visionari. In margine a 'Storia notturna' di Carlo Ginzburg*, con il contributo del Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte e Spettacolo de La Sapienza, Roma: Viella.

Van Gennep, Arnold, (1991), *Les rites de passage : Étude systématique des rites. De la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption*, Paris : Picard.

Forschungsliteratur über das Werk Peter Handkes

Arnold, Heinz Ludwig (hrsg. von), (1999), *Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur. Peter Handke*, Heft 24, München.

Borgards, Roland, (2003), *Sprache als Bild. Handkes Poetologie und das 18. Jahrhundert*, München: Fink, S. 238-269.

Carola, Ylenia, Scròfina, Angela, (2017), *Ancora tempesta (2010)*, In: 'La terra sonora. Il teatro di Peter Handke', a cura di F. Fiorentino, C. Miglio e V. Valentini, Roma: Istituto Italiano Studi Germanici, 149-156.

Carstensen, Thorsten, (2013), *Romanisches Erzählen: Peter Handke und die epische Tradition*, Göttingen: Wallstein.

De Luca, Erri, Kitzmüller, Hans *et al.* (a cura di), (2012), *Peter Handke. Viandante carinziano in Friuli*, Montereale Valcellina: Circolo culturale Menocchio.

Estermann, Anna, (2019), „statt ‚Bild‘ sag auch ‚Traum‘, ‚Illusion‘, ‚Ganz-Sein‘, ‚Mit-Sein‘...“. *Handkes ganz weltliche „Religion“ der Bilder*, In: J.-H. Tück, A. Bieringer (hrsg.), '„Verwandeln allein durch Erzählen“. Peter Handke im Spannungsfeld von Theologie und Literaturwissenschaft', Herder, S.175-194.

Grazioli, Luigi, (2021), „La seconda spada. La vendetta perfetta di Peter Handke“, *doppiozero*, <https://www.doppiozero.com/la-vendetta-perfetta-di-peter-handke> [22.09.2023].

Hafner, Fabjan, (2008), *Peter Handke. Unterwegs ins Neunte Land*, Wien: Zsolnay.

Hamm, Peter, Handke, Peter, (2006), *Es leben die Illusionen. Gespräche in Chaville und anderswo*, Göttingen: Wallstein.

Handke, Peter, (1994), *Ai confini e nei dintorni del Nono Paese. Conversazioni con Jože Horvat*, a cura di H. Kitzmüller, Brazzano: Braitan.

Höller, Hans, (2013), *Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945. Das Werk Peter Handkes*, Berlin: Suhrkamp.

Honold, Alexander, (2017), *Der Erd-Erzähler. Peter Handkes Prosa der Orte, Räume und Landschaften*, Stuttgart: Metzler.

Huber, Alexander, (2004), *Versuch einer Ankunft. Peter Handkes Ästhetik der Differenz*, Königshausen & Neumann, S. 18-25; 28-74.

Keller, Claudia, (2020), *Zeitfiguren des Epischen. Peter Handkes „Die Obstdiebin“ als eine Theorie des Erzählens im Erzählen*. In: 'Zeitschrift für deutsche Philologie', S. 591-619.

Kitzmüller, Hans, (2001), *Peter Handke. Da 'Insulti al pubblico' a 'Giustizia per la Serbia'*, Torino: Bollati Boringhieri.

Idem, (2016), *Postfazione*, In: P. Handke, *Canto alla durata*, a cura di H. Kitzmüller, G. Einaudi: Torino, 57-64.

Michel, Volker, (1998), *Verlustgeschichten. Peter Handkes Poetik der Erinnerung*, Würzburg: Königshausen und Neumann.

Pektor, Katharina, (2013), '„Schütteln am Phantom Gottes‘. Handkes Wiederholung von Wolframs „Parzival“', *Handke online*, <https://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/pektor-2013.pdf> [22.09.2023].

Heiliger Alexius-Rezeption

Von Hofmannsthal, Hugo, *Der Dichter und diese Zeit*, In: 'Essays, Reden, Vorträge', *Bibliothek – Zeno.org*, <http://www.zeno.org/Literatur/M/Hofmannsthal,+Hugo+von/Essays,+Reden,+Vortr%C3%A4ge/Der+Dichter+und+diese+Zeit?hl=der+dichter+und+diese+zeit> [22.09.2023].

Methodologische und theoretische Beiträge

Béguin, Albert, (1937), *L'Âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Marseille : Cahiers du Sud.

Dallapiazza, Michael, Kindl, Ulrike (a cura di), (2001), *Storia della letteratura tedesca*, Roma: GLF, 3 voll.

Fiorentino, Francesco, Sampaolo, Giovanni (a cura di), (2009), *Atlante della letteratura tedesca*, Macerata: Quodlibet.

Köhler, Erich, (1983), *Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur*, hrsg. von H. Krauß und D. Rieger, Stuttgart: Kohlhammer.

Magni, Elisabetta, (2014), *Linguistica storica*, Bologna: Pàtron.

Pirenne, Henri, (2013), *Storia d'Europa dalle invasioni al XVI secolo*, a cura di L. Gatto, Grandi Tascabili Newton: Roma.

Žmegač, Viktor *et al.* (hrsg. von), (1997), *Kleine Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Frankfurt/M.: Cornelsen.

Mittelalter-Rezeption

Bec, Pierre, (2013), *L'amour au féminin. Les Femmes-Troubadours et leurs chansons*, introduction et traduction de P. Bec, Gardonne : fédérop.

Benozzo, Francesco, (1997), *Guglielmo IX e le fate. Il 'vers de dreit nien' e gli archetipi celtici della poesia dei trovatori*, In: 'Medioevo romanzo', n. 21, 69-87.

Idem, (2016), *I nomi della fata nei dialetti d'Europa*, In: 'Orizzonti medievali', vol. I, Roma: Aracne, 163-173.

Idem, (2000), *La dea celtica dei trovatori*, In: 'Le letterature romanze del Medioevo: Testi, storia, intersezioni. Atti del V Convegno nazionale della Società italiana di filologia romanza', Roma, 23-25 ottobre 1997, Soveria Mannelli: Rubbettino.

Idem, (2010), *La leggenda della morta pietrificata e la presenza di Beatrice nelle 'petrose'. Uno scavo di etnofilologia dantesca*, in 'Tenzione', Madrid: Asociación Complutense de Dantología, 105-122.

Bidard, Josseline, Sancier, Arlette, (1997), *L'Angleterre et les légendes arthuriennes*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

Fassò, Andrea, (2005), *Gioie cavalleresche. Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*, Roma: Carocci, 239-277.

Jaufre, (2013), *L'amore di lontano*, a cura di G. Chiarini, Roma: Carocci.

Mölk, Ulrich, (1982), *Trobadorlyrik. Eine Einführung*, München/Zürich: Artemis.

Peccarisio, Giovanni, (2022), „La domanda di Parsifal“, *Disinformazione.it*, <https://www.disinformazione.it/parsifal.htm> [22.09.2023].

Mystik-Rezeption

de Certeau, Michel, (2017), *Fabula mistica. XVI-XVII secolo*, vol. 1, a cura di S. Facioni, Milano: Jaca Book.

Mythos-Rezeption

Kerényi, Karl, (1950), *Labyrinth-Studien. Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee*, Zürich: Rhein.

Kindl, Ulrike, (2013), *Nei Labirinti del tempo*, In: 'Miti ladini delle Dolomiti. Le signore del tempo', a cura di N. Dal Falco, Roma: Palombi.

Menninghaus, Winfried, (1986), *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Sprachwissenschaft und Philosophie der Sprache

Torricelli, Patrizia, (2012), *Categorie di lingua e di pensiero. Lat. 'video' e la metafora del 'sapere'*, In: 'Per Roberto Gusmani: Linguistica storica e teorica. Studi in ricordo', a cura di V. Orioles, Udine: Forum, 399-414.

Wittgenstein, Ludwig, (1998), *Philosophische Untersuchungen*, hrsg. von E. von Savigny, Berlin: Akademie.

Trauma, Erinnerung und Gedächtnis-Studien

Assmann, Aleida, (1999), *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck.

Nora, Pierre, (1997), *Les Lieux de mémoire*, Paris : Gallimard, 3 voll.

Schöttl, Eva-Maria, (2016), *Pierre Nora und das Konzept des Erinnerungsorts*, Hauptseminararbeit, Universität Passau, Philosophische Fakultät, Norderstedt: Books on Demand.

Bassets, Marc, (2019), „Peter Handke: „Ahora me siento libre“, https://elpais.com/cultura/2019/10/10/actualidad/1570724420_218073.html [22.09.2023].

De Llano, Pablo, (2019), „El año que el Nobel Peter Handke recorrió los caminos de Soria“, https://elpais.com/cultura/2019/10/12/actualidad/1570896056_347333.html [22.09.2023].

DUDEN online, <https://www.duden.de/> [22.09.2023].

García, Olga, (2019), „Peter Handke. La atracción por la meseta castellana“, <https://theconversation.com/peter-handke-la-atraccion-por-la-meseta-castellana-125144> [22.09.2023].

Iadicicco, Alessandra, (2017), „Catturando i sogni in punta di matita“, *Scritti e pensieri*, <https://scrittiepensieri.wordpress.com/2017/07/09/catturando-i-sogni-in-punta-di-matita/> [22.09.2023].

Eadem, (2015), „Handke: La scrittura che accompagna i giorni“, *Scritti e pensieri*, <https://scrittiepensieri.wordpress.com/2015/12/06/handke-la-scrittura-che-accompagna-i-giorni/> [22.09.2023].

Eadem, (2017), „Peter Handke e il rossetto sulla pietra“, *Scritti e pensieri*, <https://scrittiepensieri.wordpress.com/2017/09/24/peter-handke-e-il-rossetto-sulla-pietra/> [22.09.2023].

„Peter Handke viandante carinziano in Friuli. Di Erri De Luca e Hans Kitzmüller“, (2012), *Nazione Indiana*, <https://www.nazioneindiana.com/2012/10/27/peter-handke-viandante-carinziano-in-friuli/> [22.09.2023].

PONS online, <https://it.pons.com/traduzione> [22.09.2023].

„Sambuco, mitologia. Una leggenda verde e bianca“, (2014), *erbe aromatiche officinali*, <http://erbearomaticheofficinali.blogspot.com/2014/06/sambuco-mitologia-una-leggenda-verde-e.html> [22.09.2023].

Vannuccini, Vanna, (2005), „Una intervista a Peter Handke. „Le immagini perdute“, *Segnalazioni*, <http://segnalazioni4.blogspot.com/2005/01/una-intervista-peter-handkele-immagini.html> [22.09.2023].

Waas, Werner, (2015), „Parole Jelinek. Patria“, *Barletti/Waas*, https://barlettiwaas.eu/?page_id=253 [22.09.2023].

Liste der Abkürzungen

Chrétien de Troyes

- PIRGr *Perceval ou Le Roman du Graal*. Paris : Gallimard, 1974.

Juan de la Cruz

- NO *La Noche oscura*. In: *Obras completas*, Sweden: Wisehouse Classics, 2021.

Peter Handke

- DJ *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch, 2019.
- GD *Gedicht an die Dauer*. Berlin: Suhrkamp, 2019.
- GW *Das Gewicht der Welt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch, 2019.
- InS *Immer noch Sturm*. Berlin: Suhrkamp Taschenbuch, 2019.
- OD *Die Obstdiebin*. Berlin: Suhrkamp Taschenbuch, 2019.
- SF *Das Spiel vom Fragen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990.
- WU *Wunschloses Unglück. Erzählung*. Berlin: Suhrkamp Taschenbuch, 2019.
- ZS *Das zweite Schwert*. Berlin: Suhrkamp, 2020.

Teresa de Ávila

- CI *Castillo interior*. In: *Tutte le opere*, Milano: Bompiani, 2018.
- EXAD *Exclamaciones del Alma a Dios*. Ebd.

Wolfram von Eschenbach

- P1 *Parzival*. Berlin: De Gruyter, 1965.

Alessandro Pulimanti