



Peter Handkes *Das zweite Schwert.*

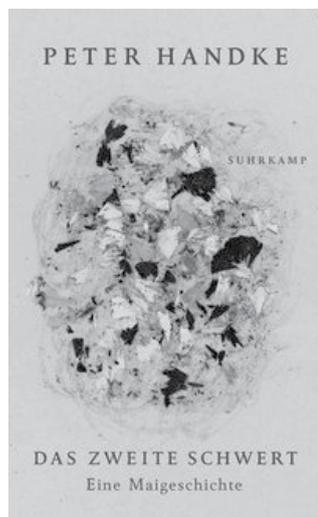
Nacherzählung einer „Maigeschichte“ – Teil 1

von Hans Höller

In *Das zweite Schwert. Eine Maigeschichte* findet man am Ende des Erzähltextes, wie auch in anderen Büchern Handkes, die Angabe von Zeit und Ort der Niederschrift: April–Mai 2019 / Ile-de-France / Picardie. Das Buch ist einige Monate vor der Zuerkennung des Nobelpreises an den Autor geschrieben worden. Die Geschichte der Rache des Erzählers an einer Journalistin, von der seine Mutter als Nazi-Parteigängerin diffamiert wurde, kann man also nicht als literarischen Racheakt nach der Diffamierung des Autors wegen seiner Haltung zum Jugoslawien-Krieg im Gefolge der Zuerkennung des Nobelpreises im Oktober 2019 ansehen. Meines Erachtens ging mit dem auf die mediale Handke-Debatte fixierten Blick der Rezensenten des zuletzt erschienenen Buches eine Einschränkung der Aufmerksamkeit für die weiter reichenden Bedeutungen dieser vielschichtigen Erzählung einher. So wichtige Fragen wie die nach der sozialen und utopischen Dimension in diesem Werk wurden gar nicht erst gestellt. Es müsse „hier zunächst von dem Effekt die Rede sein, der sich einstellt“, so steht es in der Rezension eines deutschen Presse-Leitmediums, „wenn man die Geschichte aus der Perspektive des ‚Was danach geschah‘ liest“. Sie erscheine „dann als Vorklang des Furors, mit dem Handke seine Intervention als poetischen Protest gegen die Sprache des Journalismus verteidigt hat.“

Stimmenvielfalt

Ich möchte als Leser über das Buch schreiben, noch immer fasziniert von dem fragenden Schreiben Handkes, das ich vor mehr als einem halben Jahrhundert in seinem ersten Roman, *Die Hornissen* (1966), kennenlernte. Dort vergleicht der junge Ich-Erzähler Gregor Benedikt seine eigenen Erfahrungen mit dem, was er in einem Buch findet, das sich in seiner Lektüre wie ein gefährliches und zugleich



Titelbild der Suhrkamp-Ausgabe, Berlin 2020

gefährdetes Werk ausnimmt. Aber eigentlich ist es nicht der junge Held, der spricht, wir haben es hier schon mit einer in mehrere Stimmen oder Perspektiven aufgespalteten Erzählsituation zu tun, die einem beim Lesen keine geringe Aufmerksamkeit abverlangt. Je später, umso unglaublicher erschien es mir, dass in diesem ersten Roman, den Handke als Zwanzigjähriger zu schreiben begonnen hatte, ‚fast‘ alles drin steht, was in den späteren Werken weitergeführt wird, auch die Erfahrung des jeweiligen Alters, als würde jedes Werk wie ein biologisches Wesen die Erfahrungen und das In-der-Welt-Sein im denkenden Erzählen aufnehmen. *Das zweite Schwert. Eine Maigeschichte* ist nicht nur ein Alterswerk, es stellt auch die Erfahrung des Alterns dar, und wenn man will, könnte man es als eine selten ungestüme, aufwühlende Phänomenologie des Alterns lesen, in der auch dem Jungsein und dem Kindsein Platz gelassen wird.

Wenn der Erzähler am Ende der Geschichte in der Straßenbahn-Endstations-Gaststätte angekommen ist, betrachtet er in einem Taschenspiegel, den er sich von der ihm fremden „Tischdame“ ausgeborgt hat, sein Gesicht. Diese Schluss-Szene bezieht sich auf den ersten Satz der Erzählung, die mit einer Spiegel-Szene beginnt: „Das also ist das Gesicht eines Rächers!“ Nun, am Ende seines ‚Rachefeldzugs‘, der ganz anders als geplant ausgeht, redet er wieder mit seinem Spiegelbild, wieder unhörbar: „Ja, sieht so einer aus, dem die langersehnte Rache gelungen ist? Fröhlich schaute ich mich aus dem Spiegel an, fröhlich, wie ich mich kaum je erlebt hatte, und in den Augenwinkeln der reine Leichtsinn. ‚Bräutigam! Bräutigam!‘ – mir zuliebe auf deutsch – hörte ich eine verspätete Amsel aus der Nacht rufen, oder war das eine Nachtigall? Und so oder so sang der Vogel nicht, sondern er schrie. Er brüllte. Dazu das Getrommel wilder Palmen.“ Es folgt darauf noch ein Schluss-Absatz, in welchem der Erzähler sich fragt, wie er heimgekommen ist, so spät und animalisch und dschungelhaft, und übers versperrte Gartentor? – „Im Morgengrauen ohne Schlüssel vor dem Gartentor, und in der Erinnerung auf allen vieren; und aus den Wäldern des Ewigen Hügels ein erstes Jägerballern.“ Der „Ewige Hügel“, das wird an einer früheren Stelle des Buchs erklärt, es ist die für ihn nur ‚scheinbare‘ Erhebung in den umliegenden Wäldern, welche ihm die materielle Wirklichkeit des Scheins verbürgt. Es gibt den Hügel nicht, er verdankt sich ‚nur‘ einem >>>



Wahrnehmungseffekt, dem „Schein“, der aber physikalisch-optisch begründet ist und „Räumlichkeit, Stofflichkeit, Farbigkeit“ bewirkt.

Neugier erwecken durch Nacherzählen

Was ich versuchen möchte, um mich nicht in Abschweifungen zu verlieren, oder richtiger, um mich besser in Abschweifungen ergehen zu können, ist eine Nacherzählung meines Lesens, ich könnte auch sagen, eine kommentierende Inhaltsangabe, auch wenn Inhaltsangaben kein gutes Renommé haben. Sie seien gerade bei Handkes letzter Erzählung „vollkommen sinnlos“, meint ein Rezensent.

Warum sollte eine Verständigung über das Buch in Form einer Inhaltsangabe als Nacherzählung, auch wenn sie mit Abweichungen und Abirrungen daherkommt, nicht hilfreich sein für jemand, der das Buch nicht gelesen oder vielleicht nach der Lektüre der schockierenden ersten Seite weggelegt hat? Meine Nacherzählung hat zudem den Vorteil, ein gutes halbes Dutzend der bereits erschienenen Rezensionen „geschluckt“ zu haben, was mich, besonders im Abweichen von ihnen, auf dem eigenen Leseweg bestärkt hat. Mir selber half das Nacherzählen, das Buch besser zu verstehen, den „größeren Zusammenhang“, von dem *Die Lehre der Sainte-Victoire* handelt, und wie der Autor diesen vor allem durch den erzählerischen Sinn für „Schwellen“ hergestellt hat (ein Wort aus der „Passagen-Arbeit“ von Walter Benjamin, die Handke genau kennt und in *Der Chinese des Schmerzes* ‚nacherzählt‘, genauer: von einem Priester wie eine Bibelauslegung nacherzählen lässt, um dem messianischen Marxismus Benjamins gerecht zu werden). „Der größere Zusammenhang“ in *Das zweite Schwert* ergibt sich auch durch die topografischen Gliederungen und durch die Linien des öffentlichen Verkehrsnetzes auf der Ile-de-France, das der Ich-Erzähler aus der eigenen Anschauung des Autors genau kennt und in seinen Eigenheiten und Schönheiten beschreibt.

Er „besteigt eine Tram und dödelt [sic] durch die Gegend“, heißt es in einer Rezension. Die Beschreibung der Fahrt auf einer modernen Tramlinie, die Beschreibung des Bahnhofs von Viroflay, die Fahrten mit den Ersatzbussen, sie nehmen im Buch mehr Seiten ein als der Aufenthalt in Port-Royal-des-Champs, der Klosterruine, die das Zentrum der Erzählung bildet und wo sich deren Peripetie ereignet. Auf der Fahrt mit der neuen Trambahn oder im Gang durch die Architektur des modernen Bahnhofs von Viroflay realisiert sich Handkes Ästhetik des „Scheins“ als soziale Idee der Schönheit, über die er in der Klosterruine von Port-Royal-des-Champs mit Blaise Pascal diskutiert. Der Autor weiß, dass Pascal, der berühmteste Klosterzögling und spätere Besucher des

Kreises der bösen Philosophen und Theologen, die in Port-Royal um die Mitte des 17. Jahrhunderts verkehrten, ein Projekt des öffentlichen Verkehrs konzipiert hat: ein Pferde-Straßenbahnsystem für Paris, den damaligen technischen Gegebenheiten entsprechend, aber mit Fahrplänen der einzelnen Linien und einem geringen zu entrichtenden Entgelt der Passagiere, ein Stadtverkehrsprojekt, dessen Gewinn der Sozialfürsorge zugute kommen sollte.

Wenn Handke sein Interesse den öffentlichen Verkehrsmitteln als einer „res publica“ zuwendet – auch die Kunst bezeichnet er in *Die Geschichte des Bleistifts* mit diesem lateinischen Wort als eine Angelegenheit des Gemeinwesens –, spricht der Autor als jemand, der seit der Kindheit die öffentlichen Verkehrsmittel kennt und sie als Fahrzeuge der Befreiung aus der Enge des Dorfes erlebt hat. Den Postbus wird er später in Erinnerung behalten als eine Utopie des gemeinsamen Unterwegsseins, bei welchem jedem einzelnen Platz gelassen wird und alle Bevorrechtungen aufgehoben sind: „Die Fahrzeit lang“, heißt es in *Die Wiederholung* (1986), „waren wir weder arm noch reich, weder Bessere noch Bössere, weder deutsch noch slowenisch, höchstens jung und alt – und auf den Rückfahrten am Abend [...] war mir sogar, als zähle zwischen uns nicht einmal das Alter mehr.“ „Im klassenlosen Personenzug“ seien sie „einfach ‚Reisende‘ oder Passagiere“ gewesen, „und im Autobus, noch schöner, die ‚Fahrgäste‘, von der gemeinsamen Fahrt wie geadelt“. In der *Wiederholung*, Handkes Jugoslawien-Epos, preist er sogar die „Erzählung“ als „geräumigstes aller Fahrzeuge“ und „Himmelswagen“.

Wer ist es, der die sehr heutige, aktuelle *Maigeschichte* erzählt, deren Titel, *Das zweite Schwert*, an einen Ritterroman denken lässt? – Es ist ein Erzähler-Ich, ausgestattet mit vielen biografischen Zügen und wissenden kleinen Details der biografischen Autorgestalt, manchmal geradezu provokant oder parodistisch. „Es“, das Ich des Autors als der Andere, kehrt in seinen Wohnort zurück – auch dieser unverkennbar Handkes Chaville, im Großraum von Paris gelegen, in der Hügellandschaft der Ile-de-France. Dazu fällt mir ein, dass Ingeborg Bachmann in der dritten Frankfurter Vorlesung erklärt hat, dass sich das schreibende Ich in einem Buch am besten verstecken könne, wenn es sich so unverkennbar wie möglich als der biografische Autor zu erkennen gibt. Sie hat ein solches Schreiben einen „halsbrecherischen Versuch“ genannt – und die journalistische Handke-Rezeption gibt ihr darin Recht mit den nicht wenigen Verrissen des Buchs, die im „Rächer“ den leibhaftigen Autor identifizierten. Umso mehr, als die jüngste Erzählung vom geplanten Rachemord an einer Journalistin handelt, den der als Peter Handke erkennbare Ich-Erzähler und Schriftsteller plant und ausführen will. Nach einem kurzen Aufenthalt in ‚seinem‘ Wohnort bricht er auf, um die Tat zu „exerzieren“ und zu „exekutieren“.



Abtei Port Royal
des Champs
(Gemälde von
Louise-Madeleine
Horthemels, etwa
1710)

Abb.: Wikipedia

Davon liest man auf der ersten Seite, dort, wo man vielleicht, bei flüchtiger Lektüre, das Buch weglegt. Die ganze folgende Geschichte besteht dann vor allem darin, wie der „Rächer“ vom geraden, einlinigen Weg zur Mordtat abgebracht wird. Es ist die in Handkes Werk immer wieder neu einsetzende Erzählung vom „Herausspringen aus der Totschlägerreihe“. Im Sinne dieses Schreib-Mottos hat er sich schon früh Kafka zum literarischen Vorfahren gewählt, „Kafka“, der „mich in meiner Anmaßung, wenn nicht bestärken, so doch ernstnehmen würde“ (*Zu Franz Kafka*, 1974).

Bachmann hat vom Ich im modernen europäischen Roman gesagt, und das schließt das „halsbrecherische Ich“ mit ein, es sei „irgendetwas wie eine geträumte Substanz, etwas, das eine geträumte Identität bezeichnet, etwas, das zu dechiffrieren mehr Mühe macht als die geheimste Order“. Dieses geträumte Geheimnis des erzählenden Ich materialisiert sich im ersten Teil der *Maigeschichte* in der Beschreibung der wie verwandelt wirkenden Stadt und des sie umgebenden Landschaftsraums. Es ist Ferienzeit – die in Frankreich in den Mai hinein verlängerten Osterferien –, welche dem Ort einen fast materiellen Schein verleiht. Man wird bei diesen Passagen an Heimito von Doderers Roman *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre* denken, wo das in den Sommerferien ruhig-leere Wien in einem Raumkonzept beschrieben wird, das dem Zeit und Raum verschränkenden Erzählen Handkes nahesteht – nur, dass bei Handke der Stadt- und Landschaftsraum utopische Züge annimmt als Bild einer erwartungsvollen, gastfreundlichen Welt, die sich dem Erzähler sogar im Blick in ein leerstehendes Klassenzimmer auftut: „Auf den Fensterbänken und sonstwo stapelten und schichteten sich, nicht eigens dort angeordnet, vielmehr wie seit altersher an ihrem Platz,

die Bücher, die Atlanten und die sonstigen ‚Lehrmittel‘, aus einem Winkel hinter der Tafel schimmerte ein Globus“. Diese im Anschauen erinnerte eigene Kindheit geht vom betrachtenden Ich aus, und sie kehrt ihm, dem Erzähler als älterem Mann, zurück als „eine Art Lernfreude“ und Gefühl einer „schönen Befristung“. Und wir, die älteren und jüngeren Leserinnen und Leser, denken dabei vielleicht auch an die schöpferische Corona-Pause, bevor alles wieder „hochgefahren“ wird. Die unerreichbare Schönheit des Erzählens wird uns aber auch darin bewusst, dass es ohne wirkliche Krankheiten und Todesopfer auskommt: „da und dort, und dort, und dort steht eine Wiederöffnung bevor, eine undefinierbare zum Glück, jedenfalls eine, dank welcher frische Luft wehen würde.“

Was den größten Unterschied zu Doderers Roman von der *Tiefe der Jahre* ausmacht, ist die soziale Utopie in Handkes Erzählung und das tiefgreifende, ganz Sprache, ganz Raum und Zeit des Erzählens gewordene geschichtliche Bewusstsein, das der *Maigeschichte* eingeschrieben ist – das Datum als Chronotopos und Klangraum: „HEUTE ACHTEN MAI 1945 – LÄUTEN DIE GLOCKEN DEN SIEG“ (übersetzt aus dem *Französischen*). Der Ich-Erzähler wird dieses Datum, eingeritzt in eine Steinplatte an einer verfallenen Mauer in einer von Brombeergestrüpp zugewachsenen Lichtung der Klosterruine von Port-Royal-des-Champs finden.

Rache nehmen – ein sich selber gefährdendes literarisches Spiel

Zurück zum „Rächer“ als Ich-Erzähler und fiktionaler Autor, der nach dem dreitägigen Aufenthalt in Chaville einem inne- >>>



ren Auftrag folgt und zu seinem „Rachefeldzug“ aufbricht – „auf den Weg gemacht und nicht geruht bis zum Vollzug!“ Nicht einmal ein Buch nimmt er mit, um nicht abgelenkt zu werden, er fühlt sich beim Weggehen aus dem Haus „ganz Herr seiner selbst“ und wusste sich „zum Mörder geboren“. Am „Übergang zur Landstraße“ hält er inne, wird „tödlich ernst“, und in einem der üblichen Zwiegespräche mit sich selber gibt er, der Rächer und Narr, eine luzide poetologische Rechtfertigung für seine sich gefährlich weit vorwagende persönliche Beteiligung, die ihm die Geschichte, das ist die Erzählung, abverlangt. Aus den Formulierungen und aus der ästhetischen Begrifflichkeit ist zu ersehen, dass es bei diesem „Rachefeldzug“ um ein gefährliches, sich selber gefährdendes *literarisches* „Spiel“ geht, „kein tödliches, vielmehr eines, das notwendig übergehen wird zu einem besonderen Spiel, einem Spiel der Spiele, welches ohne ihn, diesen Ernst, nicht, nie und nimmer im Leben, gespielt werden kann, ein, wieder zugegeben, gefährliches Spiel, ein brandgefährliches.“

Am Schwellenort der Landstraßen-Einbiegung gelangt das schreibende Ich als „Rächer“ zum Bewusstsein dessen, was die Erzählung von ihm persönlich fordert: die Mimesis ans Verbrecherische, die aus „freiem Entschluss“ unternommene Überschreitung „der Grenze der Illegalität [...] hin zum Verbrechen“, das „vor den Augen der Welt, oder sonstwelchen zum Vorschein, zum Strahlen, zum strahlenden Vorschein kommen“ würde, „endlich“. Wir haben hier eine genaue und stolze Selbstauseinandersetzung vor uns, rückhaltlos in der analytischen Vergegenwärtigung der in die Kindheit zurückreichenden Gewaltvorstellungen und der

persönlichen Disposition zum Dreinschlagen. Die Fahrt zum Tatort der Rache – aber geht es überhaupt dorthin?, weiß er überhaupt, wohin er fahren muss? – bricht der Ich-Erzähler, einer plötzlichen Eingebung folgend, ab. Er steigt aus der Trambahn aus, geht zu Fuß, nimmt dann ein Taxi – der Chauffeur eine Figur des Übergangs in die philosophische Welt Pascals – und gelangt zum zentralen Schauplatz der Erzählung, zu den Überresten der zerstörten Klosteranlage von Port-Royal-des-Champs.

Gründungsakt einer lebensnotwendigen Ästhetik

Es ist zurecht in den Rezensionen vor allem auf dieses Kloster und seine kulturgeschichtliche Bedeutung hingewiesen worden und besonders auf Blaise Pascal, der in diesem philosophischen und spirituellen Zentrum des 17. Jahrhunderts verkehrte, aber auch auf die häretischen Mystikerinnen, die Nonnen, die nach ihrem Tod in einem „Massengrab verscharrt wurden“, wie es in dieser Erzählung und davor schon in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, 2004, heißt.

In Port-Royal führt der Ich-Erzähler einen Disput mit Pascal, dem vor mehr als 350 Jahren verstorbenen christlichen Philosophen, Schriftsteller, Physiker und Stadtplaner. Der Ich-Erzähler/Autor erhält bei ihm „Audienz“ und unterhält sich mit ihm in einem freundschaftlichen Disput, wie zwischen Himmel und Erde, über die brennenden Fragen des Schriftstellers. Es geht um das „Zentralwort“ von Handkes



Die heutige Ruine von Port Royal des Champs

Foto: Musée national de Port Royal des Champs



Blaise Pascal (19.6.1623 - 19.8.1662):
Mathematiker, Literat, Philosoph

Ästhetik, um das für ihn lebensnotwendige Wort „Schein“, ein zum Beispiel auch in den ästhetischen Schriften Friedrich Schillers zentraler Begriff. Warum Handke den Erzähler nicht bei Schiller eine gemeinsame Klärung der sozialen und ästhetischen Frage des „Scheins“ suchen lässt, sondern bei dem christlichen Philosophen Blaise Pascal in Port-Royal, dürfte damit zu tun haben, dass Schiller den „Schein“ aus der Wirklichkeit heraushalten bzw. die Wirklichkeit vom „Schein“ freihalten will. Mit diesem Idealismus kann Handkes Erzähler-Ich nichts anfangen, der streng religiöse Pascal erscheint ihm, wenn er auf der Nichtigkeit, Todesverfallenheit und tödlichen Leere der Wirklichkeit des Menschen besteht, realistischer. Die schroffe Einsicht in das Nichts, in das eigene Nichts und in die eigene Schwäche verleiht seiner Suche nach dem „Schein“ als dem „lebensnotwendigen Zusatz“ zur Wirklichkeit, eine umso größere Triebkraft. Und dieser „Schein“, so Handkes gewaltiger, der Alltagserfahrung zugänglicher Gedanke, ist nicht ein Produkt der „Einbildungskraft“, er ist vielmehr „Materie; ist Stoff; ist Urstoff, Stoff der Stoffe, und die Materie des Scheins ist unerforschlich“. Man könnte mit Ludwig Wittgensteins mystischem Wort im *Tractatus logico philosophicus* hinzufügen, er „zeigt sich“ (6.522).



Abb.: Wikipedia

Einrichtungen realisiert.

Der ästhetisch-soziale Disput zwischen ‚Pascal und Handke‘ wird in der Sprache der Erzählung inszeniert, als ob er auf einer barocken Bühne stattfinden würde, und es ist doch die heutige, touristisch genutzte ehemalige Klosteranlage, wo er sich ereignet. Es geht in Port-Royal, in der „Audienzzzeit“ mit Pascal, um nicht mehr und nicht weniger als um den Gründungsakt einer lebensnotwendigen Ästhetik.

Der grandiosen Darstellung einer theoretischen Grundlegung des „Scheins“, deren substanzieller Kern auch vom leichten Zug zur sprachlichen Parodie nicht relativiert wird, liegen tiefgreifende Erfahrungen des Schreibens nach 1945 zugrunde. Sie werden in Handkes Erzählung nicht diskursiv abgehandelt, sondern sie sprechen aus nicht vergehenden stummen Bildern des Traumas der Mutter, das direkt oder indirekt mit dem Hitler-Krieg zu tun hat.

Teil 2 dieses Beitrags erscheint in der nächsten Nummer von *Der literarische Zaunkönig*.

In Handkes Erzählung folgt nach dem Gespräch mit Pascal, dem Philosophen der Unerträglichkeit eines Lebens ohne Gott, die fröhliche Evokation der sozialen Wirkungsmacht des „Scheins“, zu der auch der christliche Philosoph mit seinem eigenen Wort bekehrt werden soll: „Der Schein, das Leben. Wir sind eingeschiff. Nous sommes embarqués!“ Für mich liegt der poetisch-dialektische Witz in Handkes jüngstem Werk nicht zuletzt darin, dass sich dieses ‚Embarquement‘ hier erzählerisch auf die heiterste Weise in den öffentlichen Verkehrsmitteln und den kommunalen

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

„Der Mensch ist nur ein Schilfrohr, das schwächste der Natur; aber er ist ein denkendes Schilfrohr. Es ist nicht nötig, dass das ganze Weltall sich waffne, ihn zu zermalmen: Ein Dampf, ein Wassertropfen genügen, um ihn zu töten. Aber wenn das Weltall ihn zermalmt, so wäre der Mensch noch edler als das, was ihn tötet, denn er weiß, dass er stirbt, und kennt die Überlegenheit, die das Weltall über ihn hat; das Weltall weiß nichts davon. Unsere ganze Würde besteht also im Gedanken.“

Blaise Pascal 1623 – 1662, zitiert nach www.bk-luebeck.eu/zitate-pascal.html