



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

"Peter Handke und der Bleistift. Unter besonderer Berücksichtigung des Versuchs über die Müdigkeit."

Verfasser

Dominik Srienc

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im November 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Doz. Mag. Dr. Klaus Kastberger

Diese Diplomarbeit sei meinen lieben Eltern Anna und Christian Srienc gewidmet.

Ta diplomska naloga naj bo posvečena mojima dragima staršema, Anni in Christianu Srienc.

Nachdrücklich möchte ich mich bei meinem Betreuer Dozent Klaus Kastberger bedanken, der mir als Wegbegleiter dieser Diplomarbeit in fachlichen wie persönlichen Anliegen stets beiseite stand. Den Mitarbeitern des Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, sowie des Deutschen Literaturarchivs in Marbach sei für ihre Freundlichkeit und Fachkompetenz ebenso Dank geschuldet, wie Peter Handke, dessen freundliche Genehmigung die Benützung der Notizbücher ermöglichte und die weitere Gangart dieser Diplomarbeit wesentlich beeinflusste.

1. Einleitung	1
2. Die literarische Arbeitsweise	6
2.1 Poiesis	8
2.2 Praxis.....	9
3. Das Schreiben und die Szenen	10
3.1 Die Begleitumstände des Schreibens.....	12
3.2 Interviews.....	14
4. Textgenese des Versuchs über die Müdigkeit.....	15
4.1 »Am meisten hänge ich an den Notizbüchern«. Annäherungen an eine literarische Arbeitsweise.....	17
4.2 Die Entstehung des <i>Versuchs über die Müdigkeit</i>	20
4.3 Kleiner Versuch.....	22
4.4 Die Einträge. Werkstattnotizen?	22
4.5 Schlafende Aposteln als Motto. Gemalte Müdigkeiten.....	25
4.6 »Fragen, Erzählen, Beschreiben«. Andeutungen und Annäherungen zu einer Schreibtheorie des <i>Versuchs</i>	28
4.7 Der Ort, die Zeit. Koordinaten des Schreibens.....	30
4.7.1 »Der Ort, von dem ich nichts wusste«. Topographien des Schreibens.....	31
4.7.2 »Aus dem Krach in die Stille«. Auf der Suche nach dem Schreibort.....	34
4.7.3 »Die erste Wärme des Tages«. Datumsangaben als Chronologie des Schreibens	38
5. Das Manuskript des <i>Versuchs</i> und seine Entstehung.....	40
5.1 Der Vorlass Peter Handkes im ÖLA	41
5.2 Das Bleistift-Manuskript	41
5.3 »Weiter muß ich, also ich muß weiter, ich muß Tag für Tag weiter«. Die Tagesportionen. Ein verbindliches Schreiben?	43
5.4 Versuch einer Synchronisation. Notizbuch und Manuskript	46
5.4.1 Inkubationszeiten.....	47
5.5 Ein Schreibtage: 23. März 1989 (L., noch Nacht, Vollmond, krähender Hahn, Gründonnerstag)	52
5.6 »Nichts könnte ich sagen, nichts«. Das Ende der Niederschrift?	53
5.7 »Form, soweit das Auge reichte«. Das Manuskript und sein Erscheinungsbild.....	57
5.7.1 Die Geviertstriche.....	58
5.8 Papier, Bleistift, Radiergummi. Versuch über den Klappentext.....	63
6. Das Instrumentarium des Peter Handke	64
6.1 Mystifizierungen des Schreibgerätes. Der medientechnische Umbruch: Schreibmaschine - Bleistift	65
6.2 Der Bleistift - das Werkzeug.....	69
6.3 »Was entspricht mir als Werkzeug?« Handkes Hymnen an den Bleistift.....	70
6.4 Der Bleistift im Versuch über die Müdigkeit.....	72
7. Der Text: Versuch über die Müdigkeit	73
7.1 Struktur und Erzählstrategie.....	73
7.2 Versuch einer Gattungsbestimmung.....	75
7.3 Exkurs: Literarische Form des Essays. Der Dialogessay	80
7.4 Das Artefakt. Der Versuch über die Müdigkeit.....	81
7.4.1 Präambel	82
7.4.2 Bilder der Müdigkeit.....	82
7.4.3 Erzählmodus.....	86
7.4.4 Reflexionsmomente: Schreiben über das Schreiben.....	89
7.4.5 Imaginierte Schreibszenen. Versuche zu schreiben.....	91
7.4.6 Nachträge.....	96
7.4.7 Die Stunde zwischen Schwalbe und Fledermaus.	97

8. Forschungsüberblick.....	98
9. Fazit	109
10. Literaturverzeichnis:	112
10.1 Werkmaterialien:	112
10.2 Primärliteratur:	113
10.3 Sekundärliteratur:	113
11. Anhang	120
11.1 Bildmaterial.....	120
11.2 Abstract.....	127
11.3 Curriculum Vitae: Dominik Srienc	128

1. Einleitung

Das Werk Peter Handkes stellt in seiner Komplexität und Vielschichtigkeit sowohl für Leser als auch für die Literaturwissenschaft eine Herausforderung dar, die anzunehmen mit einigen Schwierigkeiten verbunden ist. Den vielbeschriebenen Texten Peter Handkes wurde in der Forschung oft versucht anhand von Deutungshorizonten beizukommen, deren theoretische Ansätze die Texte vermessen oder viel mehr noch, das Textmaterial der Theorie unterordnen, an der Verfasstheit der Texte vorbeizielte. Was den Resultaten vieler Interpretationen gemein ist, ist wie Alexander Huber bemerkt, ihre „fehlende Balance zwischen Textgerechtigkeit und Theorie“¹.

Trifft diese These auf die aktuelle Forschungssituation der Handke-Rezeption zu, so gilt es gerade bei einem Autor, dessen Texte sich einer einseitigen hermeneutischen Herangehensweise womöglich entziehen und deren Interpretationen am Gegenstand des fertigen Textes vorbeizielen, einen möglichst textnahen Zugang zu finden. Viel eher als das Schürfen am Endprodukt, scheint die methodische Vorgehensweise geeignet, Handkes Texten über den Weg ihrer Genese zu begegnen. Um textfernen Interpretationen entgegenzuwirken und / bzw. um eines besseren, textnaheren Verständnisses des Gegenstands willen, soll das vorhandene Werkmaterial in die Untersuchung einbezogen werden. Die immense Fülle an werkgenetischen Materialien des Vorlasses Peter Handkes, der sich Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien [ÖLA] befindet, bedingt schon im Vorhinein eine Auswahl und Konzentration auf ein einziges Werk des Autors.

Die Wahl des 1989 erschienen Textes *Versuch über die Müdigkeit* erfolgte nach verschiedenen Gesichtspunkten: Der Text gilt als das erste Buch, das Handke vollständig mit der Hand, mit dem Schreibgerät Bleistift, verfasst hat und erfolgte zumal in einer medientechnischen Umbruchsphase, die sich bei Handke im oft mythisierten Wechsel von der Schreibmaschine zum Bleistift vollzogen hat. Dieser Wechsel des Schreibgerätes wurde als zentrales Moment im Selbstverständnis des schreibenden Autors verhandelt, der Bleistift zu Recht als zentrales Instrumentarium bestimmt. Weiter war für die Auswahl des Textes auch ein textinhärenter Grund mitbestimmend: Die Kritik bescheinigte dem *Versuch*, wie auch den restlichen zwei *Versuchen* – dem *Versuch über die Jukebox* und dem *Versuch über den geglückten Tag* –

¹ Vgl. Huber, Alexander: Versuch einer Ankunft. Handkes Ästhetik der Differenz. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. S.9.

Zeugen einer Wende im Handkeschen Schreiben zu sein² Die Beschränkung auf den ersten der *drei Versuche* liegt darin begründet, sich anhand eines spezifischen Textes der literarischen Arbeitsweise Peter Handkes zu nähern, und den Blick für das Bezeichnende des Textes schärfen zu können. Gerade aus der Tiefenschärfe lassen sich, so die Annahme des Verfassers, die reichhaltigsten Ergebnisse hinsichtlich einer Arbeits- und Schreibweise gewinnen. Somit bearbeitet vorliegende Diplomarbeit ein bislang als in der Germanistik geltendes Forschungsdesiderat, denn der *Versuch über die Müdigkeit* wurde in der bisherigen Forschung ohne den Blick auf seine Genese und ohne Einbezug seiner werkgenetischen Materialien gelesen.

Um einer einseitigen Auffassung des Textes als Produkt entgegenzuwirken, nähert sich die Arbeit im Folgenden dem *Versuch* über die Umstände seiner Textgenese, um die daraus gewonnenen Ergebnisse wiederum auf das fertige Werk, das Endprodukt, beziehen zu können. Das Endprodukt kann mit dem Schreibprozess konfrontiert werden, Handke anhand von Handke selbst gelesen und interpretiert werden.

Die methodische Gangart verfolgt das Ziel, einer literarischen Arbeitsweise Peter Handkes, anhand der Materialien zum *Versuch über die Müdigkeit* auf die Spur zu kommen. Diese Spur beginnt jedoch, wie es sich zeigen wird, nicht erst bei der Arbeit am Manuskript, sondern ist schon viel früher in den Notizbüchern lesbar.

Die im Rahmen eines *Marbach - Stipendiums* am Deutschen Literaturarchiv in Marbach [DLA] ermöglichte Einsicht in die ebendort sich befindlichen Notizbücher legte neue Erkenntnisse frei und lenkte die anfängliche Stoßrichtung dieser Arbeit, weg von der in der Forschung gut dokumentierten Beziehung Handkes zu seinem Schreibgerät, dem Bleistift, in eine textgenetische Betrachtungsweise des *Versuchs*. Sie modifizierten und bereicherten die Gangart dieser Diplomarbeit wesentlich. Im Zuge der Recherchen war es aufgrund der rechtlichen Graulage hinsichtlich der Verwendung der Notizbücher - sie dürfen eingesehen, aber nicht veröffentlicht werden - notwendig geworden, Kontakt mit Peter Handke aufzunehmen. Durch

² Vgl. etwa die Ausführungen in Pfister, Gerhard: Handkes Mitspieler. Die literarischer Kritik zu Der kurze Brief zum langen Abschied, Langsame Heimkehr, Das Spiel vom Fragen, Versuch über die Müdigkeit. Bern u.a.: Lang 2000. S.225-226.

die freundliche Genehmigung des Autors wurde eine Verwendung der Notizen zum Versuch über die Müdigkeit in dieser Diplomarbeit nach "Belieben" und "Unbelieben" gestattet.³

Daraus ergab sich folgende Leitfrage für die Arbeit: Lassen sich im Text wie in den Werkmaterialien des *Versuchs über die Müdigkeit* Spuren seiner materiellen Herstellung wiederfinden und inwiefern sind sie für eine allgemein konstatierte Arbeits- bzw. Schreibweise Peter Handkes von Bedeutung? Voranzustellen ist auch der Anspruch dieser Diplomarbeit, mögliche Herangehensweisen an Werkmaterialien zu exemplifizieren, ohne sie in ihrer Vollständigkeit erfassen zu können. So erzwingt etwa die Fülle an Notizbucheinträgen eine Auswahl an punktuellen Einträgen, die wiedergegeben und für eine Arbeitsweise Handkes herangezogen werden können. Ein solcher textgenetische Ansatz will sich der bisherigen Handke-Forschung zum *Versuch* keineswegs entgegensetzen. Das Wissen über das Material bzw. das Manuskript beantwortet keineswegs etwaige vorhandene Fragen der Rezeption an den *Versuch über die Müdigkeit*, sondern stellt sie vielleicht durch neue Fragestellungen in ein neues Licht und hebt sie in einen präziseren Textzusammenhang.

Für die Zielsetzung dieser Diplomarbeit ergab sich folgende Vorgehensweise:

Das erste Kapitel der vorliegenden Diplomarbeit versucht sich dem von Klaus Hurlebusch geprägten Begriff und dessen Bedeutungskklärung der »literarischen Arbeitsweise« zu nähern. Das Wissen um die Befindlichkeit des Schreibprozesses durch den Blick in die Werkmaterialien eines Autors, soll dabei einen Mehrwert für die Interpretation bilden. Dabei verschiebt sich die Perspektive unweigerlich weg vom Endprodukt und zum Prozess. Den theoretischen Ansatz- und Angelpunkt einer textgenetischen Interpretation des *Versuchs* gibt das zweite Kapitel. Hier wird das kulturwissenschaftliche, von Martin Stingelin geprägte Konzept der Schreibszene bzw. Schreib-Szene beleuchtet. Die Ebenen von Sprache, Instrumentalität und Gestik sind jedem Schreiben inhärent, bezeichnend ist ihre Subjektivität. Dabei muss jedoch immer nach dem Inszenierungscharakter dieser Szenenkonstellationen gefragt werden. Was sich hier zeigt, sind die Begleitumstände des Schreibens, in denen Spuren einer literarischen Arbeitsweise lesbar werden.

Im dritten Kapitel wird das Band zur Textgenese des *Versuchs über die Müdigkeit* geknüpft. Dabei gilt die Untersuchung vor allem der Frage nach der Entstehungsgeschichte des Werkes, dessen Begleitumstände erstmals aus den Notizbüchern fassbar werden. Gerade in ihrer integralen Funktion als »Wegbegleiter« Handkes sind sie Textspeicher in Form von literarisch-

³ Der Brief Peter Handkes liegt dem Anhang bei.

verwertbaren Arbeitsnotizen und Selbstdokumentation zugleich und können so als Hauptquellen für die Genese des *Versuchs* herangezogen werden. Durch die Datierung der Einträge, können diese wiederum ans Manuskript des *Versuchs* herangetragen und der Text mit ihnen konfrontiert werden. Was sich in den Notizbüchern zeigt, ist für die Arbeitsweise Handkes charakteristisch: Das chronologische Verhältnis von Niederschrift und Konzeption verschiebt sich, die ersten Notizen zum *Versuch* finden sich schon Jahre vor der tatsächlichen Niederschrift. Dadurch wird eine Inkubationszeit manifest, die von werkimmanenten und poetologischen Notizen begleitet wird.

Kapitel vier beleuchtet das Bleistift-Manuskript des *Versuchs über die Müdigkeit* unter den Gesichtspunkten einer Sichtung und Auswertung des Materials. Anhand des Manuskriptbefundes sollen einige Grundzüge einer literarischen Arbeitsweise Peter Handkes festgemacht und deren subjektive Prägung hervorgehoben werden. Das Augenmerk soll auf den chronologischen und topographischen Randinformationen im Manuskript gelegt werden, wodurch der Schreibakt festgeschrieben und somit lesbar wird. Gleichzeitig wird versucht, einen Zusammenhang von Notizbucheinträgen und Manuskript herzustellen - Im Mittelpunkt stehen dabei die Notizen, die den Entstehungsprozess begleiten und stützen. Das handschriftlich in schöner Bleistiftschrift verfasste Manuskript erfährt zumal eine formale Bewertung als ästhetisches Objekt.

Der Stellenwert des Instrumentariums im Schreibprozess Peter Handkes wird im fünften Kapitel untersucht. Die Leitfrage richtet sich nach der Thematisierung des Bleistifts im Schreiben Handkes im Allgemeinen, wie im *Versuch* selbst. Dabei soll der Bleistift als bis hin zur Mystifizierung getriebenes, produktives Arbeitsgerät einerseits und als ein dem integrativen Modell des Schreibens inhärentes literaturmotivisches Moment andererseits untersucht werden.

Kapitel sechs nähert sich dem Textartefakt des *Versuchs über die Müdigkeit* unter textanalytischen Gesichtspunkten. Nach einer Klärung seines Status gilt es vor allem danach zu fragen, ob der Text auf Momente seiner Entstehungsbedingungen rekurriert und ob sich Spuren eines Schreibvorgangs finden lassen, die auf seinen Status als produzierten Text verweisen. Das Wissen um die Beschaffenheit der Werkmaterialien und des Entstehungsprozesses soll an den »fertigen« Text, das Endprodukt wieder herangetragen werden und Schreibprodukt dem Schreibprozess gegenübergestellt werden. Durch den Blick in die Werkmaterialien wird ein Werk doppelt lesbar.

Das letzte Kapitel widmet sich einem Forschungsüberblick der bisher erschienenen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zum *Versuch über die Müdigkeit*. Es stellt sich die Frage, ob der Entstehungsprozess des Werkes bisher berücksichtigt wurde.

Den Abschluss dieser Diplomarbeit bildet ein Anhang, der die zeitweilig textintensiven Betrachtungen durch die Dokumentation und Abbildung einiger Werkmaterialien veranschaulichen soll. Neben einigen exemplarischen Manuskriptseiten finden sich hier auch zwei Gemälde, die den *Versuch* im Hintergrund rahmen. Anbei liegt auch eine Kopie des Briefes Peter Handkes an den Verfasser dieser Diplomarbeit.

Ziel dieser Diplomarbeit ist die Beantwortung der Frage, was für Aufschlüsse man durch die Re-Konstruktion eines Schreibprozesses für die Interpretation eines Werkes gewinnen kann: Es geht um das Beleuchten des Verhältnisses des Autors zum Schreiben und zum Text und wie es sich in textgenetischen Materialien manifestiert.⁴

⁴ Vgl. Hurlebusch, Klaus: Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise. Prolegomenon zu einer Hermeneutik textgenetischen Schreibens. In: Zeller, Hans/Gunter Martens (Hg.) Textgenetische Edition. Tübingen: Max Niemeyer-Verlag 1998. (=Beihefte zu editio, Bd.10). S.7-51. Hier S.48.

2. Die literarische Arbeitsweise

Ein Blick in die literarische Werkstatt von Autoren eröffnet die Sichtweise, dass literarische Texte und deren Entstehung, so Bodo Plachta, "[...] in erheblichem Maße von der Arbeitsweise eines Autors abhängig [sind]"⁵. Die Spezifik des Geschriebenen rekurriert demnach auf den Prozess des Schreibens und umgekehrt, die Art des Schreibens wirkt sich auch auf die Verfasstheit der Texte aus. Literarische Texte sind keine statischen Gebilde, sondern unterliegen dynamischen Prozessen, die verzahnt sind in einer Reihe von heterogenen Faktoren. Um diese Prozesse im Nachhinein zu rekonstruieren und die Faktoren erfassen zu können, ist man Gerhard Seidels Argumentation zufolge, auf "materialisierte und erhaltene Bruchstücke" angewiesen, alles nicht schriftlich fixierte, "gedankliche Material" bleibt der Perspektive des Rekonstruktors verborgen.⁶ Der archimedische Punkt der Textgenese, das "Entscheidende am poetischen Entstehungsvorgang" könnte, wie Axel Gellhaus berechtigt problematisiert, auch "gar nicht dokumentierbar [sein]"⁷. Worin besteht nun der Reiz, sich einem Text über die Umlaufbahn seines Produktionsprozesses zu nähern? Bezieht man Adolf Haslinger zufolge die Gangart der Literaturwissenschaft, allen voran der französischen *critique génétique*⁸ mit ein, verschiebt sich die Perspektive weg vom "Produktionsergebnis" hin zum "Produktionsprozess".⁹ Denn die *critique génétique* erkennt den einzelnen Entwürfen, Skizzen und Textfassungen gegenüber der endgültigen Druckfassung eines Werks Autonomie im Sinne von Artefakten eines "poetischen Vorgangs". Klaus Kastberger bringt es hinsichtlich des Mehrwerts einer Herangehensweise an einen Text über den Weg seiner Prozessualität, treffend auf den Punkt: "Den Eigensinn literarischer Texte zu verstehen, heißt: ihre Produktionsweise

⁵ Plachta, Bodo: Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte. Stuttgart: Reclam 1997, S.46.

⁶ Vgl. Seidel, Gerhard: Bertolt Brecht - Arbeitsweise und Edition. Das literarische Werk als Prozess. Erweiterte Neuauflage, 1. Aufl. Stuttgart: Metzler 1977. S.52.

⁷ Gellhaus, Axel: Textgenese als poetologisches Problem. In: Gellhaus, Axel (Hg.): Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994. S.11-24. Hier S.15. In den folgenden Fußnoten als Gellhaus (1994a) bezeichnet.

⁸ Siehe Grésillon, Almuth: Literarische Handschriften. Einführung in die "critique génétique". Bern u.a.: Lang 1999. (=Arbeiten zur Editionswissenschaft, Bd.4).

⁹ Vgl. Haslinger, Adolf: Einleitung. In: Haslinger, Adolf (Hg.): Textgenese und Interpretation. Vorträge und Aufsätze des Salzburger Symposions 1997. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz. Akademischer Verlag 2000. (=Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik Nr. 389. Unterreihe: Salzburger Beiträge Nr.41). S.6-7.

zu verstehen."¹⁰ Um zu einem umfassenderen Textverständnis zu gelangen, gilt es, den Entstehungsprozess in die Betrachtungen zu inkludieren. Ein Text, der in seiner Gesamtheit nicht als Produkt, sondern als Prozess aufgefasst wird, spiegelt die Arbeitsweise seines Verfassers wider - Diese ist jedoch nur indirekt evident, ihre Spuren äußern sich im Zusammenspiel von Arbeitsziel, Arbeitsmittel und Arbeitsmethode.¹¹ Diese Indirektheit äußert sich in zweierlei Hinsicht: Erstens kann ein Text und seine Genese immer nur nachträglich, im Nachhinein rekonstruiert werden und das, hier kommen wir zum zweiten Punkt, unter dem Blickwinkel des Betrachters, der versucht die Perspektive des Autors einzunehmen.

Dem Verschwinden des endgültigen Produktes in die "Differenz seiner Texte", kommt laut Jürgen Fohrmann in erster Linie eine funktionelle Bedeutung zu: "Diese Funktion liegt darin, im Blick auf die *Herstellung eines Textes* eine Dimension zu eröffnen, mit der ein Zugewinn an Kritik verbunden ist."¹² Der Blick in die werkgenetischen Materialien eines Autors öffnet demzufolge einen Informationspool, der die Perspektive auf eine spezifische literarische Arbeitsweise freigibt. Der von Hurlbusch geprägte, durchaus schon in den Rang einer klassischen Definition gehobene Begriff der "literarischen Arbeitsweise" wird als "Inbegriff derjenigen Handlungen, die der Text-Niederschrift und ihrer Vorbereitung dienen"¹³ verstanden. Das Interesse von LeserInnen und AutorInnen muss - begründet durch den Grad ihrer Motivierung - differenziert betrachtet werden. Während das tendenzielle Interesse der LeserInnen so Hurlbusch, dem Ausdruck des Inkommensurablen zugeneigt ist, kommt der kommensurablen Aspekt des Schaffens den AutorInnen entgegen. Für Letzteres gilt, dass besonders die handwerkliche, materielle Dimension und ihr existenzieller Anteil daran hervorgehoben wird, wobei stets die inkommensurablen, nicht analysierbaren Momente auch berücksichtigt werden müssen.¹⁴ Das Interesse am literarischen Schreiben von AutorInnen ist, sei, im großen Maße durch die "finalistische Deutung des literarischen Schreibens" bestimmt, "[a]ußer- oder paratextliche Manuskriptbefunde" würden in den Textanalysen nur eine

¹⁰ Kastberger, Klaus: Vom Eigensinn des Schreibens. Produktionsweisen moderner österreichischer Literatur. Wien: Sonderzahl 2007. S.11.

¹¹ Vgl. Seidel (1977), S.42.

¹² Fohrmann, Jürgen: Textherstellung. Ein Resümee. In: Gellhaus, Axel (Hg.): Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994. S.339-351. Hier S.346.

¹³ Hurlbusch (1998), S.8.

¹⁴ Vgl. ebd. S.8-9.

untergeordnete Rolle spielen.¹⁵ Hurlebusch unterscheidet zwei verschiedene Arten der literarischen Arbeitsweise: *Poiesis* und *Praxis*. Das erste Konzept stellt den Typus des "reproduktiven, ideengestützten, werkgenetischen Schreibprozeß[es]" dar, beim zweiten handelt es sich um den "konstruktiven, sich selbst befruchtenden, psychogenetischen"¹⁶ Ansatz. Literarisches Schreiben ist komplex und besteht in seiner Funktion sowohl aus Reproduktion wie Konstruktion, dessen Grundlage sei, die "rezeptiv-produktive Doppelnatur des Autors"¹⁷. Daher muss man - um die literarische Arbeitsweise von AutorInnen verstehen und typisieren zu können, nach deren Spezifika fragen, ob es sich dabei um Parameter wie etwa "finite Reproduktion oder infinite Konstruktion, Vorsatz oder Spontaneität" handelt.¹⁸

2.1 Poiesis

Der Typus des werkgenetischen Schreibens ist durch die "[...] *finite zielgerichtete Reproduktion* eines gedanklichen Gehalts, die Übersetzung von Vorgedachtem in Geschriebenes" gekennzeichnet, dessen Kennzeichen die "*stabile Linearität des Textes*" ist. Bezeichnend dabei ist der Homogenisierungsgrad dieser Linearität. Ihr Grad, der zum Beispiel in Form von Reinschriften hergestellt werden kann, bestimmt die Lesbarkeit und Autonomie eines Textes. Linearität, so Hurlebusch, "[...] ist das Rezeptionsschema des Geschriebenen, visuelles Analogon des Hörens"¹⁹. Der Text bleibt syntagmatisch stabil, Änderungen werden nur noch auf paradigmatischer Ebene durchgeführt. Schreiben ist in seiner Zielgerichtetheit also als Prozess zu verstehen, somit erfüllt es eine instrumentale Funktion und ist ein "Mittel der Fixierung" der Konzeption eines Werkes. "Die alineare Spatialisierung von Äußerungen ist hier der Linearität untergeordnet: Sie dient der *Fixierung* noch nicht synthetisierter Gedächtnisinhalte (Stichwortnotizen, Inhaltsschemata) als Vorbereitungen der Textniederschrift oder der Fixierung von Änderungen zu einzelnen Textstellen. Durch *Ersetzung* wird jeweils die textliche Linearität hergestellt bzw. wiederhergestellt: im Falle der

¹⁵ Vgl. Hurlebusch (1998), S.14.

¹⁶ ebd., S.37.

¹⁷ ebd., S.37.

¹⁸ ebd., S.38.

¹⁹ Vgl. ebd., S.37.

Notizen und Schemata durch den ausgeführten Text, im Falle der jeweils früher eingetragenen Variante durch die jeweils folgende."²⁰

2.2 Praxis

Merkmal des psychogenetischen Schreibens ist der "dialektische Wechsel zwischen *Entbindung* und *Bindung* des Denkens"²¹, das Denken und das Schreiben interferieren. Texte, können als "[...] nur noch zurückgelassene Resultate, Durchgangsstationen [angesehen werden]. Das Ziel [des Schreibprozesses, Anmerkung DS] ist die freie geistige Selbstvergewisserung, Vervollkommung des Autors [...]."²²

Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass Michel de Montaigne als einer der ersten Vertreter dieses "offenen, autorpoietischen Schreibens" gilt. Seine *Essais* würden, so Hurlebusch, einige Spezifika des psychogenetischen Schreibens aufweisen: das Offen-Improvisatorische, Assoziative, Diskontinuierlich-Sprunghafte, Methodisch-Vorläufige, prinzipiell Unvollendbare. Hugo Friedrich fasst die Merkmale des Essays folgendermaßen zusammen: "Der Essay ist das Organ eines Schreibens, das nicht Resultat, sondern Prozeß sein will, genau wie das Denken, das hier schreibend zur Selbstentfaltung kommt."²³ Somit ist auch durch die Textgattung selbst bestimmt, inwiefern und in welchem Ausmaß Merkmale des jeweiligen Schreibtyps konstitutiv sind.²⁴ Im Gegensatz zum werkgenetischen Schreiben, erreichen die Textprodukte dieses psychogenetischen Schreibtyps keine Autonomie: "Der Text ist und bleibt das Geschöpf vom Geiste *nur* seines Autors [...]."²⁵ Als solches gelten Texte als "*Vollzugsmittel* der ästhetisch-geistigen Selbststeigerung ihrer Autoren"²⁶ und können nicht getrennt von ihnen betrachtet werden. Diesem Typus des Schreibens ist vor allem seine

²⁰ Hurlebusch (1998), S.38.

²¹ ebd., S.44.

²² ebd., S.40.

²³ Friedrich, Hugo: Montaigne. Bern: A.Francke AG-Verlag 1949. S.430.

²⁴ Hurlebusch (1998), S.39.

²⁵ ebd., S.42.

²⁶ ebd., S.42.

heuristische Bedeutung inhärent, das Schreiben wird für den Autor-Schreiber zum "Hebzeug" von Gedanken und dient zu deren Visualisierung.²⁷

3. Das Schreiben und die Szenen

In der Nachfolge der französischen *critique genétique* wird Schreiben als "körperliche, in Raum und Zeit sich vollziehende Ausdrucksbewegung"²⁸ verstanden. Die Frage danach, was das Schreiben eigentlich sei, wirft, wie Martin Stingelin bemerkt, immer neue Fragen auf und lässt sich in der literaturwissenschaftlichen Schreibprozessforschung ohne definitorische Einwände nicht beantworten. Der Begriff des Schreibens sei in seiner Geschichte durch die metaphorisierte Verwendung gekennzeichnet, je nach definitorischem Verständnis ist dadurch auch die Form der Lektüre bedingt.²⁹ Das von Rüdiger Campe an Roland Barthes Begriff der "écriture" geschulte Konzept der "Schreibszene"³⁰ bezeichnet den sprachlich-gestischen Ausdruckswert des Schreibens, wobei die Szene als Rahmung nicht selbstevident ist. Das Schreiben erweist sich, wie Stingelin im Folgenden erläutert, als ein Zusammenspiel heterogener Faktoren:

Jedes literarische Schreiben bedient sich einer Semantik (Sprache), die nur durch die Benützung eines Schreibwerkzeugs (Instrumentalität) zeichenhaft zum Ausdruck gebracht werden kann, und zwar durch eine spezifische Körperlichkeit des Schreibakts (Geste) [...].³¹

Alle drei heterogenen Parameter dieses Ensembles von Sprache, Instrumentalität und Geste, stehen miteinander in Beziehung und bedingen einander. Das Gefüge der Schreibszene setzt sich historisch wie individuell immer neu zusammen, dadurch ist ihr singulärer Charakter

²⁷ Vgl. Hurlebusch (1998), S.43.

²⁸ ebd., S.29.

²⁹ Vgl. Stingelin, Martin: 'Schreiben'. Einleitung. In: Stingelin, Martin (Hg.): "Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München: Fink 2004. (= Zur Genealogie des Schreibens, Bd.1). S.7-21. Hier S.13.

³⁰ Campe, Rüdiger: "Die Schreibszene. Schreiben". In: Gumbrecht, Hans Ulrich und K.Ludwig Pfeiffer (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S.759-772. Hier S.759.

³¹ Stingelin (2004), S.18.

gewährleistet, in ihrer Unvergleichbarkeit bleiben die Schreibszenen vergleichbar.³² Prinzipiell, so ließe sich daraus ableiten, muss jedem geschriebenen Text eine Schreibszene zugrunde liegen, aufschlussreich dabei ist lediglich ihre Subjektivität. Dem Begriff der "Schreibszene" wird jener der "Schreib-Szene" zur Seite gestellt. Stingelin nimmt im Anschluss an die Campesche Begriffsdefinition folgende kulturwissenschaftlich geprägte Unterscheidung vor: Die "Schreibszene" umfasst:

[...] die historisch und individuell von Autorin und Autor veränderliche Konstellation des Schreibens, die sich innerhalb des von der Sprache (Semantik des Schreibens), der Instrumentalität (Technologie des Schreibens) und der Geste (Körperlichkeit des Schreibens) gemeinsam gebildeten Rahmens abspielt, ohne daß sich diese Faktoren selbst als Gegen- oder Widerstand problematisch würden; wo sich dieses Ensemble in seiner Heterogenität und Nicht-Stabilität an sich selbst aufzuhalten beginnt, thematisiert, problematisiert und reflektiert sprechen wir von "Schreib-Szene".³³

Das wesentliche Charakteristikum der 'Schreib-Szene' bildet somit der Moment der Thematisierung des Widerstands, der Problematisierung und Reflexion des Schreibprozesses: "In die >Schreibszene< ist die Reflexion auf den Aufzeichnungsakt immer schon eingegangen - in ihr vermitteln sich die Prozeduren des Schreibens mit anderen, >externen< Konstituenten, die eine sie >nachbuchstabierende< Lektüre zu entziffern gehalten ist."³⁴ Stingelin ist der Ansicht, dass dies im besonderen Maß für das Instrumentarium gelte - "Schreibwerkzeug und ihr Eigensinn"-, würden sich dem "schriftstellerischen Produktionsprozess widersetzen"³⁵. Dem Instrumentarium wird in der breitgefassten Matrix der Schreib bzw. Schreib-Szene eine individuelle Autonomie zugesprochen. Im Zusammenhang mit den "Widerstände[n] im Prozeß des Schreibens" konstatiert Davide Giurato die These, dass gerade in "medientechnischen Umbruchphasen Widerstände akzentuiert an Schreibwerkzeugen hervortreten können [...] ohne daß deswegen die Kausalitäten dieser Widerstände und mithin die Kausalitäten des Schreibaktes schon eindeutig festgelegt würden."³⁶ Das kulturwissenschaftliche Modell der

³² Vgl. Stingelin (2004), S.17.

³³ ebd., S.15.

³⁴ Kammer, Stephan: Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2003. S.106.

³⁵ Stingelin (2004), S.16.

³⁶ Giurato, Davide: (Mechanisieretes) Schreiben. Einleitung. In: Giurato, Davide (Hg.): "Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen". München: Fink 2005. (= Zur Genealogie des Schreibens, Bd.2) S.7-20. Hier S.8.

Schreibszene ist in seiner konzeptionellen Tragweite sehr breitgefasst und lässt einen weiten Spielraum an Interpretation und Konkretisation zu. Beide Begriffe, sowohl 'Schreibszene' als auch 'Schreib-Szene' fassen ein "(literatur-, medientechnik- und kultur)historisches und ein systematisches Moment in einem integrativen Modell des Schreibens"³⁷ zusammen. Erstere bezieht sich auf die "Prozessualität", Letztere auf die "Problematisierung" des Schreibens.³⁸ Der Prozess des Schreibens kehrt im Geschriebenen wieder und kann durch das Einbeziehen der überlieferten Materialien für seine Analyse fruchtbar gemacht werden.³⁹

Solche Szenenkonstellationen werfen jedoch auch die Frage nach ihrem Inszenierungscharakter auf. Martin Stingelin erweitert den Begriff der Schreibszene um die Bedeutungsebene der "Regieführung"⁴⁰, dabei ergeben sich drei wesentliche Punkte der Szene:

1. Das Schreiben hält sich bei und an sich selber auf, indem es sich selbst thematisiert, reflektiert und problematisiert, und schafft so einen *Rahmen*, durch den es aus dem Alltag herausgenommen, gleichsam aber auf eine Bühne gehoben ist, auf der es sich präsentiert und darstellt.
2. Dabei stellen sich verschiedene *Rollenzuschreibungen und Rollenverteilungen* ein; diese wiederum werfen
3. die Frage nach der *Regie* dieser Inszenierungen auf.

3.1 Die Begleitumstände des Schreibens

Wie äußert sich nun der Arbeitsprozess, wie ist er manifest und dokumentierbar? Martin Stingelin fasst den Begriff des Schreibens in all seinen Bedeutungsebenen unter dem von Uwe Johnson übernommenen Begriff zusammen und spricht von "Begleitumständen", die das

³⁷ Stingelin (2004), S.15.

³⁸ Vgl. ebd., S.15.

³⁹ Vgl. Giurato (2005), S.12.

⁴⁰ Vgl. Stingelin (2004), S.15.

Schreiben in sich birgt und das von ebendiesen gerahmt wird. Rüdiger Nuth-Koffoth⁴¹ behauptet, dass ein Text, der innerhalb der Produktion eines Werkes entsteht, sei auch ein Bestandteil des Werkes ist. Anders formuliert: Die Begleitumstände des Schreibens, die innerhalb der Produktion eines Werkes manifest werden, sind auch Bestandteil des Werkes. Der Arbeitsprozess manifestiert sich auf mehreren Ebenen und wird durch mehrere Faktoren beeinflusst, die nach Stingelin⁴², hier zusammengefasst wiedergegeben werden sollen:

1. Handschriftliche oder typographische Spuren

Unter diese Kategorie fallen Vorarbeiten (Exzerpte, Notizen, Fragmente, Pläne), Entwürfe, verschiedene Textfassungen, Arbeitshandschriften, Druckmanuskripte und Korrekturfahnen. Die Spuren können in den vier rhetorischen Änderungskategorien: Hinzufügung, Streichung, Ersetzung und Umstellung erfasst und systematisiert werden

2. Schreibwerkzeuge

Zum Instrumentarium zählen zumeist Papier, Feder und Tinte, Bleistift, Kugelschreiber, Schreibmaschine oder Computer

3. Schreibgewohnheiten

Dabei handelt es sich um den Anlass, Ort, Zeitpunkt und die Dauer des Schreibens.

4. Stimulantien und Surrogate der Inspiration zur Überwindung von Schreibblockaden

5. soziale Situation

6. biographische Lebenslage

7. ästhetisches und politisches Selbstverständnis

⁴¹ Nutt-Kofoth, Rüdiger: Schreiben und Lesen. Für eine produktions- und rezeptionsorientierte Präsentation des Werktextes in der Edition. In: Nutt-Kofoth, Rüdiger (Hg.): Text und Edition. Positionen und Perspektiven. Berlin: Erich Schmidt-Verlag 2000. S.165-202. Hier S.170.

⁴² Vgl. Stingelin (2004), S.16.

3.2 Interviews

Folgt man der Argumentation Hurlebuschs, gilt die Annahme, dass einige AutorInnen dem "textgenetischen Schreiben als solchem"⁴³ persönliche Aufmerksamkeit schenken und verstärkt Bedeutung beimessen. Bei Peter Handke ist ein gesteigertes Interesse an der eigenen literarischen Arbeitsweise und dem Schreibprozess bemerkbar, welches besonders in den Interviews evident wird. Für Hurlebusch bieten insbesondere Interviews eine Bühne für Schreibende, um in Selbstaussagen über ihr Schreiben ihre Produktionsweise zu reflektieren. Das "Reflexionsinteresse der Autoren an ihrer Arbeitsweise [ist] originär [...]", die "[...] Perspektive des kreativ Schreibenden wird vorherrschend"⁴⁴. Das Schreiben wird durch die Betonung und Problematisierung des Arbeitsvorganges, mit der eine "Desillusionierung der rezeptiven Werkauffassung"⁴⁵ einhergeht, aufgewertet und in den Rang einer "Verselbstständigung des literarischen Arbeitens"⁴⁶ gehoben. Das Sprechen über das Schreiben betrifft das unmittelbare "Handwerk" und somit den "Kern ihres Selbstverständnisses"⁴⁷ selbst. Im Rahmen von Interviews wird dem Schreibenden ein Raum geboten, in dem sich "Schreiben als Form der Selbststeigerung, Selbstverwirklichung"⁴⁸ in erster Linie auf die Autoren selbst bezieht und erst sekundär auf das Werk. Autoren lenken das Interesse auf "äußere Aspekte des Schaffens", Hurlebusch versteht darunter Faktoren wie "Technik, Ort, Zeit, Stimulanzen u.ä.". Diese Thematisierung der "Arbeitscharakteristika des Schreibens" verfügt auch über identifikationsstiftendes Potential, als solches bietet sie für AutorInnen eine Bühne, sich als Mitglieder einer Schreib- bzw. "Arbeitsgemeinschaft" darstellen zu können.⁴⁹ Alle diese Faktoren gilt es stets im Hinterkopf beizubehalten, wenn man den Selbstaussagen Handkes über das eigene Schreiben in den folgenden Kapiteln der Diplomarbeit folgt.

⁴³ Hurlebusch (1998), S.14.

⁴⁴ ebd., S.9.

⁴⁵ ebd., S.11.

⁴⁶ ebd., S.11

⁴⁷ Vgl. ebd., S.11.

⁴⁸ ebd., S.13.

⁴⁹ Vgl. ebd., S.13.

4. Textgenese des Versuchs über die Müdigkeit.

*"Mag es mich kosten, was es wolle - ich werde ihn schreiben; und wenn ich ihn geschrieben habe, dann werde ich einen anderen schreiben; und wenn ich ihn geschrieben habe, werde ich weiterschreiben, solange ich weiterschreiben kann; und dies-schreiben können - ist nicht nur eine Sache der Begabung oder Intuition, sondern auch eine Sache des Willens."*⁵⁰

Verglichen mit anderen Werken Handkes gibt der Materialienbestand zum *Versuch über die Müdigkeit* vergleichsweise wenig textgenetisches Material her. Das Konvolut, das die Werkmaterialien repräsentiert, umfasst das Manuskript, die Notizbücher und die Druckfahnen. Um zu einem umfassenderen Verständnis und zur Interpretation von Texten zu gelangen, gilt es, das werkgenetische Material zu sichten und das Endprodukt, den fertigen, abgeschlossenen Drucktext damit zu konfrontieren. Zur Deutung eines Textes, für den "hermeneutischen Gewinn" des Interpreten soll, wie Jens Stüben argumentiert, auch seine Entstehungsgeschichte miteinbezogen werden: "Ihm [dem Literaturhistoriker, Anmerkung des Verfassers] geht es nicht um das fertige Werk, sondern, um eines besseren, komplexeren Verständnisses des Kunstwerks willen, auch um dessen Genese von Anfang an."⁵¹ An vorderster Stelle steht die Frage nach den poetologisch relevanten Momenten der Textgenese, Axel Gellhaus hegt dabei die Annahme, "[...] daß die poetologische Relevanz der Textgenese sich nur aus dem Verständnis des poetischen Textes selbst ableiten läßt."⁵² Nach ihm gilt es zu prüfen, "[...] welche Vorstellung von der Entstehung eines Textes beim Autor dieses Textes zu Grunde gelegen hat und ob diese Vorstellung von der Entstehung eines Textes der genetischen Darstellung von Textfragmenten und Varianten, also beim Editor, zugrunde liegt."⁵³ Die folgenden Kapitel werden sich nach dieser methodischen Vorgangsweise richten.

Unter Textgenese versteht Hurlebusch die "in Manuskripten bezeugte [...] Arbeit des Autors an einem Text"⁵⁴, jedem Manuskript sei ein "individueller gestischer Ausdruckswert"⁵⁵ inhärent.

⁵⁰ Peter Handke an Reinhard Musar 1961. Zitiert nach Herwig (2011), S.92.

⁵¹ Stüben, Jens: Edition und Interpretation. In: Nutt-Kofoth, Rüdiger (Hg.): Text und Edition. Positionen und Perspektiven. Berlin: Erich Schmidt-Verlag 2000. S.263-303. Hier S.283.

⁵² Gellhaus (1994a), S.13.

⁵³ Gellhaus (1994a), S.14.

⁵⁴ Hurlebusch (1998), S.16.

⁵⁵ Hurlebusch (1998), S.17.

"Gegenstand einer textgenetischen Betrachtungsweise ist der Fixierungsprozeß eines literarischen Textes. Der Fixierungsprozeß aber ist von der ersten Notiz bis zur Druckfassung Gegenstand der Textanalyse."⁵⁶

Das Manuskript des *Versuchs über die Müdigkeit* weist einige paradigmatische Änderungen auf, die syntagmatische Ebene, im Sinne mehrerer Textstufen fällt weg. Einen weiteren wichtigen Faktor bildet die Beschreibung des äußeren Erscheinungsbilds von Werkmaterialien: "Format, Papier der Manuskriptblätter sowie die graphischen Spatialisierungen der Manuskriptseiten beschreiben heißt vergegenwärtigen, was dem Autor-Schreiber selbst im Verlauf des Schreibprozesses vor Augen war und was ihn dabei beeinflusste oder beeinflussen konnte."⁵⁷ Das Geschriebene erfährt so eine Rückkoppelung auf die "Imagination des Schreibenden"⁵⁸, Schreiben und Geschriebenes, Prozess und Produkt stehen also in wechselseitiger Beziehung zueinander. Bezeichnend hierbei ist das Vor-Augen-führen der Schreibszenen und der Perspektivenwechsel. Durch die Rekonstruktion der Textgenese wird der Arbeitsprozess fassbar, wobei jeweils nur das schriftlich Materialisierte und nicht die "Freisetzung des Ich" freigelegt werden kann, obwohl beide Prozesse gleichzeitig verlaufen, "das Transitorische wird in den Vorgang des Betrachters verlegt".⁵⁹

Im Folgenden soll der Entstehungsprozess und die Entstehungsgeschichte⁶⁰ des *Versuchs über die Müdigkeit* untersucht werden. Der Literaturwissenschaftler Jan Bürger verweist auf den Widerstand, der einer solchen Vorgangsweise innewohnt: "Mit der Entstehungsgeschichte projizieren wir in den Entstehungsprozeß einen Zweck und entwerten ihn damit zum Mittel."⁶¹

⁵⁶ Gellhaus, Axel: Textgenese zwischen Poetologie und Editionstechnik. In: Gellhaus, Axel (Hg.): Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994. S.311-326. Hier S.325. In den folgenden Fußnoten als Gellhaus (1994b) bezeichnet.

⁵⁷ Hurlebusch (1998), S.29.

⁵⁸ ebd., S.29.

⁵⁹ Gellhaus (1994a), S.21.

⁶⁰ Zu den unterschiedlichen Bedeutungen der Begriffe 'Entstehungsprozess' und 'Entstehungsgeschichte' vgl. Bürger, Jan: Zeit des Lebens, Zeit der Künste. Wozu dienen Entstehungsgeschichten und biographische Informationen bei der Edition poetischer Schriften? In: Nutt-Kofoth, Rüdiger (Hg.): Text und Edition. Positionen und Perspektiven. Berlin: Erich Schmidt-Verlag 2000. S.231-244.

⁶¹ ebd., S.235.

4.1 »Am meisten hänge ich an den Notizbüchern«. Annäherungen an eine literarische Arbeitsweise.

Im Gesamtkorpus der Werkmaterialien Peter Handkes kommt den Notizbüchern eine besondere Stellung zu. Während sich der überwiegende Teil des literarischen Vorlasses und der Werkmaterialien im ÖLA befindet, liegt der Bestand an Notizbüchern gesondert im DLA.

Die Beweggründe für die räumliche Trennung dieses Vorlasses öffnen einen breiten Raum an Spekulationen. Fest steht lediglich, dass die Trennung auf Wunsch des Autors erfolgt ist.⁶² In einem TV-Interview mit dem Journalisten Volker Panzer kommentiert Handke die Trennung der beiden Materialkonvolute. Auf die Frage, warum er die Manuskripte und Notizbücher weggegeben habe, antwortet der Autor:

"Ma ich wollte es los [...] Ich habe immer Angst gehabt, ich hab doch eine große Achtung, inzwischen, was ich als Junge nicht hatte, ich hab viele Manuskripte verloren oder verlorengehenlassen. Die Angst des Tormanns, ich weiß nicht wo das ist, der Kurze Brief zum Langen Abschied, das Hornissen-Manuskript, ich weiß nicht wo all dieses Zeug geblieben ist. Dann mit der Zeit fings mir doch an, leid zu tun. Das liegt jetzt in meinem Haus herum und ich hatte wirklich Bedenken, wenn dem Haus etwas passiert, vor allem, am meisten hänge ich an den Notizbüchern. Und ich wollte die loswerden, wollte die in Sicherheit wissen und das war eigentlich nicht der Hauptgedanke sie zu verkaufen, sondern nur aufzubewahren."⁶³

Es sind die Notizbücher, deren Aufbewahrung sich Peter Handke gemäß der oben stehenden Selbstaussage am meisten annimmt.⁶⁴ Wie Ulrich von Bülow, dessen Untersuchung *Die Tage, die Bücher, die Stifte. Peter Handkes Journale* die bisher umfangreichste und tiefendeste bezüglich der Notizbücher darstellt, aufzeigt, liegt deren spezifische Funktion nicht darin, als

⁶² Für Malte Herwig, der vom "literarischen Nachlaß [sic!]" Handkes schreibt, ist die Aufteilung abgesehen von den finanziellen Einnahmen eine "geschickte Erbteilung im deutschsprachigen Raum" Siehe Herwig (2010), S.219. Ulrich von Bülow weist darauf hin, dass es durchaus im persönlichen Interesse des "europäischen Schriftstellers" Handke liegt, das sein Vorlass sowohl in Österreich, als auch in Deutschland gesondert liegt. Gespräch am 31.8.2011.

⁶³ Volker Panzer trifft Peter Handke. Gespräch, 63 min., 2008, Produktion: ZDF-Nachtstudio 9.3.2008. <http://www.youtube.com/watch?v=4pdphwuFLT4> (Zugriff am 4.11.2011).

⁶⁴ Die Notizbücher erscheinen Handke sogar im Traum, wovon ein Traumnotat des Autors vom 18. Februar 1988 in Tokyo Auskunft gibt: Jenes Gefühl gestern? vorgestern? über der fast finstern Polarregion des Universums als Schaffott (s.Jacotets): es würde aufs Flugzeug herniedersausen und uns alle in den ewigen Schnee verstreuen, unauffindbar, und das Grauen war mehr noch, daß meine Aufzeichnungen, die zwei kleinen Bücher links und rechts in meinen Jackentaschen, unversehrt weggeschleudert lägen, irgendwo bald verschwunden unter dem sogenannten und wirklich ewigen Eis [...] (NB 57) Ein andermal zeugt ein Notat von der Sorge des Autors um die Befindlichkeit der Notizbücher. So notiert er am 4. Jänner 1989: (Sturmnacht, Furcht, dieses Notizbuch würde zum Fenster hinausgetragen) (NB 61).

Tagebücher zu fungieren, die über das Privatleben Auskunft geben, sondern Handke "[...] notiert nur, was ihm literarisch formulierbar und gegebenenfalls auch publizierbar erschien."⁶⁵ Obwohl sich bei der Lektüre durchaus zahlreiche autobiographisch - verortbare Spuren mit Tagebuchcharakter finden, sind die Notizbücher für diese Untersuchung primär Dokumente, die, wie sich zeigen wird, für den Entstehungsprozess vieler Werke des Autors herangezogen werden können. Sie sind manifester Teil der Begleitumstände des Handkeschen Schreibens und fungieren im wörtlichen Sinn als 'Wegbegleiter', die Handke schon während seiner Gymnasialzeit mit sich trägt.⁶⁶

Die 67 sich im *Deutschen Literaturarchiv* [=DLA] in Marbach befindlichen Notizbücher [=NB] Peter Handkes wurden, wie Von Bülow schreibt, zwischen November 1975 und Juli 1990 in einem Zeitraum von etwa 5.300 Tagen und in einem quantitativ beachtlichen Umfang von mehr als 10.000 handschriftlich beschriebenen Seiten verfasst.⁶⁷ Die Notizbücher ab 1990 befinden sich noch in Handkes Haus in Chaville. Es ist, wie der Autor in einem Gespräch erwähnt, noch nicht festgelegt, ob sie zur Publikation bestimmt sind.⁶⁸ Ein erster materieller Befund lässt einige Rückschlüsse auf ihre Funktion zu. In ihrer äußerlichen Form sind sie niemals größer als DIN-A6, ein Format der Mobilität - so passen sie stets in eine Jackentasche.⁶⁹ Ihre materielle Beschaffenheit zeichnet sich durch ein divergierendes äußeres Erscheinungsbild aus. So gibt es neben Notizbüchern mit Papp-, Leder- und Leineneinbänden auch Spiralblöcke oder Vokabelhefte, manche Einbände sind ornamental verziert, mit Ölfarben bemalt oder mit Fotos beklebt.⁷⁰ Auf den Notizbüchern findet sich jeweils ein weißer Papierstreifen mit der Angabe des Autors zum Zeitraum der Abfassung. Für die vorliegende

⁶⁵ Bülow, Ulrich von: Die Tage, die Bücher, die Stifte. Peter Handkes Journale. In: Kastberger, Klaus: Peter Handke. Freiheit des Schreibens - Ordnung der Schrift. Wien: Zsolnay 2009. (=Profile Bd. 16). S.237-252. Hier S.240.

⁶⁶ Vgl. Herwig, Malte: Peter Handke. Eine Biographie. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2010. S.108.

⁶⁷ Vgl. von Bülow (2009), S.238.

⁶⁸ Vgl. "Es gibt die Schrift, es gibt das Schreiben." Peter Handke im Gespräch mit Klaus Kastberger und Elisabeth Schwagerle in seinem Haus in Chaville, 1.April 2009. In: Kastberger, Klaus: Peter Handke. Freiheit des Schreibens - Ordnung der Schrift. Wien: Zsolnay 2009. (=Profile Bd. 16). S.11-30. Hier S.29.

⁶⁹ Vgl. von Bülow (2009), S.238. Von Bülow spricht von 66 Notizbüchern, im Kallía-Katalog des DLA sind jedoch insgesamt 67 Notizbücher verzeichnet.

⁷⁰ Vgl. ebd., S.239.

Arbeit wurde eine Autopsie der Notizbücher im Zeitraum beginnend mit Dezember 1985 (NB 46) bis Juli 1990 (NB 67) durchgeführt. Die Entstehung des 1989 erschienenen *Versuchs über die Müdigkeit* fällt in eine Zeit, in der sich Handke drei Jahre ohne festen Wohnsitz auf Weltreise befand, worüber sowohl die Notizbücher, als auch das 2005 veröffentlichte Journal *Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990* Auskunft geben.

Es ist allgemein bekannt, dass die Notizbücher vom Autor stets mit sich geführt werden, was sich auf die Unmittelbarkeit der Einträge auswirkt. Die Funktionen der Notizbücher sind heterogen. In ihrer Eigenart sind sie für den notierenden Autor ebenso vielfältig wie zweckmäßig. Das Notieren als Art des Schreibens verläuft bei allen Schriftstellern "spontanflüssig" und erscheint in "improvisierter Form", ohne ständig umgearbeitet zu werden.⁷¹ Peter Handke pflegt in den durchgesehenen Notizbüchern auf der Innenseite des Einbandes stets seine Anschrift zu vermerken, während im NB 60 (August - Oktober 1988) noch seine Salzburger Mönchsbergadresse vorzufinden ist, wird im NB 61 (Dezember 1988 - Februar 1989) der Suhrkamp-Verlag als '(Heim-), bzw. Kontakt-Adresse' angegeben, ein weiterer Hinweis auf die Tatsache, dass Handke zwischen 1987 und 1990 ohne festen Wohnsitz ist. In den Einbänden wird auch der Reiseverlauf nahezu akribisch festgehalten. So kann Station für Station der jeweilige Aufenthaltsort des Autors lokalisiert und die Reiseroute nachvollzogen werden. Die Ortsangaben decken sich mit den topographischen Informationen in den Einträgen. Zwischen den einzelnen Seiten finden sich zahlreiche Beilagen, deren Spanne von einzelnen Briefmarken über getrocknete, im Notizbuch gepresste Pflanzenteile, Selbstporträtfotos des Autors, einzelne Briefe, bis hin zu Quittungen und ärztlichen Rezepten reicht. Auf den letzten Seiten einiger Notizbücher werden Abfahrtszeiten, Adressen und Telefonnummernverzeichnisse mit Namen von Zeitgenossen wie etwa Wim Wenders, Jeanne Moreau, Alfred Kolleritsch, u.a. vermerkt (vgl. NB 56) - die Namen bleiben hier, wie in den Einträgen selbst, in den meisten Fällen abgekürzt.⁷²

Als Schreibgeräte dienen in den Notizbüchern Stifte verschiedenster Art und Schriftstärke. Die Farbe des Schriftbildes umfasst beinahe das gesamte Farbspektrum, geschrieben wird mit grünen, blauen, schwarzen, roten, braunen, pinkfarbenen Kugelschreibern und mit dem

⁷¹ Vgl. Grésillon, Almuth: Bemerkungen zur französischen "édition génétique". In: Zeller, Hans/Gunter Martens (Hg.) Textgenetische Edition. Tübingen: Max Niemeyer-Verlag 1998. (=Beihefte zu Editio, Bd.10) S.52-64. Hier. S.58.

⁷² Vgl. von Bülow (2009), S.240.

Bleistift.⁷³ Die Schriftfarbe divergiert nicht nur von Absatz zu Absatz, sondern Handke verwendet verschiedene Stifte teilweise auch innerhalb eines Satzes. Der Einfluss äußerer Widrigkeiten wie Regen zeigt sich zumal in verschwommenen Schriftbildern.

Die Form der Einträge gleicht im Wesentlichen jener des Manuskripts des *Versuchs über die Müdigkeit*.

4.2 Die Entstehung des *Versuchs über die Müdigkeit*

Als Hauptquellen für die Textgenese des *Versuchs über die Müdigkeit* dienen neben dem Manuskript vor allem vier Notizbücher, in denen sich die werkimmanenten Notizen in zunehmender Form verdichten: 1.) das Notizbuch vom 15. Dezember 1988 bis zum 17. Februar 1989 (=NB 61); 2.) das Notizbuch von Februar bis März 1989 (=NB 62); die ersten beiden beinhalten zahlreiche Aufzeichnungen zum *Versuch*; 3.) das Notizbuch von 9. März bis 1. April 1989 (=NB 63), das die Phase der Niederschrift dokumentiert und begleitet; 4.) das Notizbuch vom 1. April bis 9. August 1989 (=NB 64) welches das Handkesche Schreiben am *Versuch* durch zahlreiche Korrekturen und Einfügungen nachbereitet.

Die vorgenommenen Arbeitsnotizen rahmen die Zeit vor, während und nach der Niederschrift. In den Notizbüchern werden schon früh die Fäden gezogen, die später das textuelle Gewebe des *Versuchs* ausmachen. Anhand der temporalen und lokalen Angaben in den Notizbüchern wie im Manuskript lässt sich der Weg der Entstehungsgeschichte des *Versuchs über die Müdigkeit* vorzeichnen, begleiten und nachbereiten. Auch die Begleitumstände der Niederschriftphase sind in den Notizbüchern gut dokumentiert. Der Blick in die Notizbücher verschiebt jedoch das Verhältnis von Textgenese und Schreibzeit erheblich. Je nach unterschiedlicher Gewichtung des Begriffs der Textgenese, kommt man zu differenzierten Ergebnissen hinsichtlich der heiklen Frage, was als konkreter Beginn, als konzeptionelle 'Urszene' eines Werkes gelten kann. Von einer endgültigen Anamnese soll an dieser Stelle abgesehen werden, da man es mit den Werkmaterialien eines lebenden Autors zu tun hat. Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass weitere Arbeitsmaterialien zu Tage treten und die gewonnenen Erkenntnisse entscheidend verändern könnten, wie Katharina Pektor zur Genese

⁷³ Zum divergierenden Erscheinungsbild der Notizbücher und deren Schriftbildern Siehe Werkmaterialien 3: Die Notizbücher. In: Kastberger, Klaus: Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift. Wien: Zsolnay 2009. (=Profile, Bd.16). S.253-266.

des *Chinesen des Schmerzes* plausibel argumentiert.⁷⁴ Ebenso muss jedoch berücksichtigt werden, dass eine Spurensuche auf materiellem Terrain stets von materialisierten Abdrücken abhängig ist.

Wie Manuskript und Notizbücher zeigen, fällt die Entstehung des *Versuchs über die Müdigkeit* in den Zeitraum von Anfang 1987 bis Mitte 1989, wobei zwischen Konzeption und Niederschrift unterschieden werden muss. Wann die abstrakte Idee zum konkreten Schreibprojekt wird, lässt sich aus den Notizbüchern nicht herauslesen, es kann in diesem Zusammenhang nur auf punktuelle Verweise hingewiesen werden, diese finden sich in den Eintragungen jedoch zahlreich. Handke schreibt in nahezu allen der in dieser Arbeit durchgesehenen Notatbücher häufig die Werktitel, an denen er im jeweiligen Notizbuch arbeitet, in die Innenseite der Notizbucheinbände. Die erste konkrete vollständige Titelnennung soll hier als Markierung des Werkbeginns erachtet werden. Der Titel ist bereits im NB 52 (10. Februar - 27. Mai 1987) in den Einband eingeschrieben, wobei der Rekurs auf den tatsächlichen Text in den Notaten hier noch ausgespart bleibt.⁷⁵

Während im Manuskript aufgrund der täglich fortgeführten Datumsangaben zur Niederschrift die Schreibzeit von 14 Tagen vom 11. März 1989 bis zum 25. März 1989 verifiziert werden kann, bricht der Blick in die Notizbücher dieses konsequent geführten Schreibprojekt - Handke hat den *Versuch* innerhalb von 14 Tagen niedergeschrieben - von den Rändern her auf. Die Grenzen zwischen verschriftlichter Konzeption und erfolgter Niederschrift verschieben sich immens. Aufschlussreich ist der erste Satz eines Werkes: So wird der erste schriftlich manifestierte Satz des *Versuchs* schon am 2. Januar 1988 in Athen notiert: "Immer war ich müde. War ich immer müde? (So der Anfang des "Versuchs über die Müdigkeit"). Ob Handke diesen vermeintlichen Beginn des *Versuchs* aufgegriffen oder verworfen hat, ist aus der Heterogenität der Notizbucheinträge nicht herauszulesen. In der Druckfassung lautet der erste Satz: "Früher kannte ich nur Müdigkeiten zum Fürchten" (VüdM 7), was eher auf Letzteres deutet.

⁷⁴ Vgl. Pektor, Katharina: "Aber wie näherte ich mich L.'s Geschichte?" Zur Entstehung von Peter Handkes Erzählung *Der Chinese des Schmerzes*. In: Kastberger, Klaus: Peter Handke. Freiheit des Schreibens - Ordnung der Schrift. Wien: Zsolnay 2009. (=Profile Bd. 16). S.109-132. Hier S.110.

⁷⁵ Siehe NB 52. Der Versuch über die Müdigkeit ist der letzte einer vertikal aufgezählten Reihe von Werktiteln: Die Abwesenheit, Die Kunst des Fragens, Der Bildverlust, Gedicht der Nachbarn, Amok, Versuch über die Müdigkeit. Der Titel des Versuchs über die Müdigkeit wird in folgenden Notizbüchern: NB 52, NB 54, NB 55, NB 56, NB 57, NB 58, NB 61, NB 62 stets vermerkt. Im Einband des Notizbuches 56 findet man zum Beispiel einen bisher noch unbekanntem Titel zum Bildverlust: „Der Bildverlust“ (oder „Der Nessellauf“).

4.3 Kleiner Versuch.

Insofern die erste vollständige Titelnennung des *Versuchs über die Müdigkeit* seinen Beginn markiert, lässt sich, wie im vorigen Kapitel gezeigt werden konnte, mit ziemlicher Sicherheit feststellen, ab wann Handke beginnt, sich Notizen zum Text zu machen. Der Autor probiert mögliche Titel und deren Varianten in den Notizbüchern aus. Anhaltspunkte zu der im Titel vorhandenen Gattungsbezeichnung *Versuch*⁷⁶ finden sich in den Notizbüchern jedoch schon viel früher in verschiedenen Entwürfen und Versionen. So formuliert Handke im Einband des NB 30 (August-Dezember 1982) den Titel "Die Schwellen (Versuch über die Schwellen)". Ob es sich dabei um eine Idee zu einem neuen Schreibprojekt, das Handke weiterverfolgt hat oder um eine Titelvariation zu den *Versuchen* handelt, war aus der Durchsicht der Notizbucheinträge nicht zu erkennen. Katharina Pektor merkt in ihrer Untersuchung zur Textgenese des *Chinesen des Schmerzes* jedoch an, dass Handke bei der Titelwahl längere Zeit schwankte und für diesen Text unter anderem den Titel: „Die Schwellengeschichte“ vorgesehen hatte.⁷⁷ Neben der Titelangabe "Versuch über die Müdigkeit" wird im NB 54 der Titel "Kleiner Versuch x~3"⁷⁸ vermerkt - ein Schreibprojekt, welches am 1. August 1987 unter dem Titel "Kleiner Versuch "Über das Dritte" (=das Poetische)" in den Einträgen formuliert wird und am 4. September, wie das folgende Notat zeigt, beendet wird: ("Versuch über den Dritten" beendet). Ob und inwiefern dieses Schreibprojekt tatsächlich Eingang ins Handkesche Gesamtwerk gefunden hat und ob es sich um eine Art Vorreiter zum *Versuch über die Müdigkeit* handelt, ist weder aus den vorhandenen Werkmaterialien, noch aus den Notaten ersichtlich. Was aber bewiesen werden konnte, ist die Tatsache, dass die Gattung *Versuch* als solche in den Notizbüchern schon vor der Entstehung der drei Handkeschen *Versuche* festzumachen ist.

4.4 Die Einträge. Werkstattnotizen?

Im Vorwort von *Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990* (= GU), dem bislang letzten erschienen Journal, gibt Handke Anhaltspunkte über die spezifische Funktion seiner Aufzeichnungen, die er in ausgewählter und somit edierter Form in den

⁷⁶ Zur Gattungsfrage des *Versuchs* Siehe Kapitel 7.2 dieser Diplomarbeit.

⁷⁷ Vgl. Pektor (2009), S.122.

⁷⁸ Die Zeichen sind so exakt wie möglich wiederzugeben.

Journalen veröffentlicht hat.⁷⁹ Der Übergang, so Handke, finde hier vom "puren Mitschreiben" zum "nachträglichen, leicht zeitversetzten Notieren" statt, was vom "[...] fast ständigen Unterwegssein, ohne festen Wohnsitz, in der hier memorierten und evozierten Zeit, vom November 1987 bis zum Wieder-Seßhaftwerden im Juli 1990." herrühre. (GU 5). Noch aufschlussreicher - und darin liegt die für diese Untersuchung relevante Information - ist die "inhaltliche Auswahlstrategie des edierenden Autors"⁸⁰. Gerade beim Großteil jener Notate die der 'Editor' Handke im Prozess des Übertragens bzw. Transformierens ins Journal weglässt - ein Vorgang, den Handke als "Kopieren" (GU 5) bezeichnet - handelt es sich neben zahlreichen Lektürezitaten und Bild-, sowie Skulpturenbeschreibungen, vor allem um eines: „werkbezogene Passagen“⁸¹. Diese Notizbucheinträge sind werkimmanent und können dadurch, wie von Bülow korrekt feststellt, ohne Kenntnis der Manuskripte nicht vollständig erschlossen werden. Außerhalb des Kontexts des Manuskripts gelesen, bleiben sie kaum zuordenbar und entziehen sich dadurch dem Verständnis.⁸² In den vorangestellten Worten zu *Gestern unterwegs* erläutert Handke, an welchen Werken er während des im Journal festgehaltenen Zeitraums gearbeitet hat:

Die Notate zu dem, was hier im Journal »Der Bildverlust« heißt, gelten einem Vorhaben, aus dem im Lauf der folgenden fünfzehn Jahre zwei Bücher werden sollten, »Mein Jahr in der Niemandsbucht und eben »Der Bildverlust«. Wen es interessiert, der soll wissen, daß ich in den Jahren von »Gestern unterwegs« das Theaterstück »Das Spiel vom Fragen« schrieb, dann den »Versuch über die Müdigkeit«, dann das Filmbuch »Die Abwesenheit«, dann den »Versuch über die Jukebox«; zuletzt übersetzte ich Shakespeares »A Winter's Tale«. (GU 5-6)

Indem Handke bezeugt, dass er während der Zeit von *Gestern unterwegs* die oben aufgezählten Werke verfasst hat, macht er deutlich, wie sehr die Notizbücher aus diesem Zeitraum den Charakter von Arbeitsaufzeichnungen tragen. Durch das Weglassen großer Teile der Entstehung von Texten in den Journalen, kommt den Notizbüchern in dieser Hinsicht noch größere textgenetische Bedeutung hinsichtlich des Schreibprozesses zu. Was Katharina Mommsen für das Journal *Das Gewicht der Welt* festhält, lässt sich, wie sich zeigen wird, sogar

⁷⁹ Zu den vorherigen Journalen zählen: *Das Gewicht der Welt*. Ein Journal (November 1975 - März 1977), *Die Geschichte des Bleistifts* (1976-1980), *Phantasien der Wiederholung* (1981-82), *Am Felsfenster morgens* (1982-1987).

⁸⁰ Von Bülow (2009), S.241.

⁸¹ ebd., S.242.

⁸² Vgl. Von Bülow (2009), S.242.

noch in verstärktem Maße für die Notizbücher konstatieren - sie sind ein "Sammelort von Werkstattnotizen"⁸³ Da das Journal *Gestern Unterwegs* jedoch erst 2005 erschienen ist, und im Grunde im Nachhinein ausgewählte 'edierte' Notizbucheinträge enthält, soll von diesen abgesehen und der Fokus auf die Notate in den untersuchten Notizbüchern gelegt werden. Jene Textstellen, die Handke literarisch verwertbar für den *Versuch* oder andere Werke hält, werden mit einem Kreuz und/oder mit vertikalen Strichen auf der linken Seite des Eintrags markiert, dabei wird der Titel teilweise auch abgekürzt als „VüdM“ voran- und/oder nachgestellt, vermerkt. Diese Kreuze findet man in den Notizbüchern ab 1981.⁸⁴ Dass die Arbeit an den Werken keineswegs abgeschlossen linear, im Sinne einer Abfassung von 'Werk für Werk', Schreibprojekt für Schreibprojekt verläuft, sondern Handke sich an manchen Tagen zu mehreren Werken parallel Notizen zu verschiedenen Texten macht und gewisse werkimmanente Grundgedanken schon viel länger mit sich trägt, soll folgendes Beispiel veranschaulichen. Am 7. Februar 1989 (NB 61) notiert Handke:

VüdM: Ein Zug der müden Menschen, die du in deinem Leben gesehen hast; die Heiligen der Müdigkeit (Cabestany)

"Gestern habe ich gesungen" (so BV)

Die Müdigkeit und das endliche Gesehenwerden, entwaffnende Müdigkeit; "Zeig deine Müdigkeit!"

Der Staub des Gehens hatte sich hinter seinen Fingernägeln abgelagert (=BV)

Jene Müdigkeit, und jenseits der Traurigkeit und der Trauer (VüdM)

Jukebox m. verrutschten Schildchen wie ein kaputte Jalousie ("Versuch über die Jukebox")

Handke macht sich an einem einzigen Tag, zuweilen sogar von Notat zu Notat variierend, Notizen zu mehreren Werken wie *Der Bildverlust* (=BV), *Versuch über Müdigkeit* und *Versuch über die Jukebox*.

In den Aufzeichnungen, so Ulrich von Bülow, lassen sich zwei Arten von Notizbucheinträgen voneinander abgrenzen: "[...] solche, die auf reale Tagesereignisse reagieren, und solche, die sich auf seine Arbeit an anderen literarischen Texten, auf einzelne Sätze und Wörter darin

⁸³ Mommsen, Katharina: Peter Handke: Das Gewicht der Welt. Tagebuch als literarische Form. In: Fellinger, Raimund (Hg.): Peter Handke. Suhrkamp Taschenbuch Materialien 1985. S. 242-251. Hier S.243.

⁸⁴ Vgl. Pektor (2009), S.114.

beziehen."⁸⁵ In letzterer Funktion kommt den Notaten während der Niederschrift des *Versuchs über die Müdigkeit* eine durchaus ähnliche funktionelle Bedeutung zu, wie den Beiblättern, dem "Nebengekritzel"⁸⁶, dem sich Adolf Haslinger in seiner Untersuchung widmet. Ihre textgenetische Relevanz, so Haslinger, besteht darin, während des Schreibprozesses als Speicher- und Erinnerungsorte zu dienen: "Um die während des täglichen Schreibvorgangs auftauchenden Assoziationen, Wörter oder Sätze zu behalten, notierte er [Handke, Anm. d. Verfassers] sie auf ein DIN A4-Blatt, das daneben lag".⁸⁷ Aus den Notizbucheinträgen lassen sich Einsichten in die literarische Werkstatt von Peter Handke gewinnen, die in den Übertragungen ins Journal teilweise weggelassen oder modifiziert wurden, gleichzeitig beinhalten die Einträge in den Notizbüchern oft mehr Text als das Manuskript.

4.5 Schlafende Aposteln als Motto. Gemalte Müdigkeiten.

Handkes Auseinandersetzung mit Vertretern und Werken der bildnerischen Kunst ist spätestens seit dem Erscheinen der *Lehre der Sainte-Victoire* ein in der Forschung bekannter und gut untersuchter Gemeinplatz.⁸⁸ Als Beispiel für die konzeptionelle Herangehensweise an den *Versuch über die Müdigkeit* und insbesondere an das vorangestellte Motto, soll das Aufgreifen eines Bildimpression und deren Beschreibung in den Notizbüchern beleuchtet werden, die der Autor im Notizbuch vornimmt. Dabei soll den Anhaltspunkten von der schriftlich notierten Bildwahrnehmung bis hin zum tatsächlich abgedruckten Motto nachgegangen werden. Wie schon im vorigen Kapitel erwähnt, fallen viele Bildbeschreibungen dem Selektionsprinzip Handkes anheim. Den folgenden Eintrag belässt er im Notizbuch, ohne ihn jedoch ins Journal zu übertragen: am 21. August 1987 notiert sich Handke in Jugoslawien weilend:

"So etwas von Schlaf-Müdigkeit unter so riesigen Lidern wie bei den schlafenden Aposteln in Gethsemane der Kirche von Beram des Vinzenz von Kastav habe ich noch nie dargestellt gesehen (heute nachmittag) [Zum "Versuch über die Müdigkeit"] (das war 1474)" (NB 54).

⁸⁵ Von Bülow (2009), S.241.

⁸⁶ Haslinger, Adolf: Autobiographisches bei Peter Handke. Zur Funktion des "Nebengekritzels". In: Haslinger, Adolf (Hg.): 'Abenteuerliche, gefährvolle Arbeit'. Erzählen als (Über)Lebenskunst. Vorträge des Salzburger Handke-Symposiums. Stuttgart: Heinz 2006. S.111-123.

⁸⁷ ebd., S.112.

⁸⁸ Siehe etwa die Ausführungen von: Kurz, Martina: Bild-Verdichtungen. Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.

1987, zwei Jahre vor der Niederschrift, erfolgt die Beschreibung eines Gemäldes, eines realen 'Bildes über die Müdigkeit', einer Ölberg-Szene, die als die erste Darstellung eines Müdigkeitsbildes des *Versuchs über die Müdigkeit* bezeichnet werden könnte. Diese bildet die erste in den Notizbüchern fassbare Eintragung, die explizit mit dem Text konnotiert wurde.⁸⁹ Die Beschreibung des Gemäldes bildet den am frühesten in den Notizbüchern fassbaren Begleitumstand des *Versuchs*. Doch belässt es Handke nicht bei der einen Beschreibung dieser gemalten biblischen Ölberg-Szene. Die Notate rund um die Bibelszene am Berg Gethsemane verdichten sich: Die Jünger am Ölberg: Sie schlafen »vor Traurigkeit« (Lukas, wie manche traurigen Kinder); dann in Apostelgeschichte die Entfernungsangabe des Ölbergs von Jerusalem: »einen Sabbatweg entfernt« (25. Januar 1989). Auch in Tours vermerkt Handke am 28. Januar 1989 wieder: Die Jünger auf dem Ölberg bei Mantegna sind tatsächlich eingeschlafen »vor Traurigkeit«, zumindest der Sitzende, Johannes, mit seinem kummerverzerrten Mund; wieder der kahle, gespaltene Dornenbaum, in dem die Traubenbündel hängen (es ist nicht Nacht, sondern Dämmerung)⁹⁰ (NB 61). Während der Rekurs auf diese Gemälde im *Versuch über die Müdigkeit* weitgehend ausgespart wird, findet im Text jedoch ein anderes Bild Erwähnung:

In Edinburgh, wo ich, nachdem ich über Stunden "Die sieben Sakramente" von Poussin angeschaut hatte, welche Taufe, Abendmahl und dergleichen endlich einmal im richtigen Abstand zeigten [...]. (VüdM 58)

Doch bildet nicht nur das Schauen einen Bezug des Handkeschen Schreibens, sondern auch das Lesen, was die zahlreichen Lektürezitate belegen. Ein solches Zitat versucht Handke in den Notizbüchern auch als potenzielles Motto zu verwenden, so beispielsweise ein Tschechow-Zitat, das er am 31. Januar zum *Versuch* notiert:

⁸⁹ Beim beschriebenen Bild handelt es sich um ein gotisches Fresko an der Nordseite der Kirche "Maria im Fels" oder "Heilige Maria auf den Steintafeln" (kroat. Sveta Marija na Škrilinjah) in der Nähe von Beram/Kroatien. Die 46 sich in der Kirche befindlichen Fresken entstammen tatsächlich dem Jahr 1474. Über Handkes bezeichnende Befindlichkeit in Beram gibt eine nachträgliche Notiz vom 25. August 1987 Auskunft: In Pazin (Beram) habe ich mich wirklich müde gelaufen; kam gar nicht mehr aus dem Schlaf. Die Anschauung ist die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt. (NB 54). Siehe Anhang Abbildung 6.

⁹⁰ Tatsächlich hängt im Musée de Beaux-Arts (Tours) das Gemälde des italienischen Malers der Frührenaissance Andrea Mantegna: "Le Christ au jardin des Oliviers" (1459). Siehe Anhang Abbildung 7.

"Aber warum sind wir so müde? Das ist die Frage" (An Anonymous Story):

What if by some miracle, the present should turn out to be a dream, a hideous nightmare, what if we awake renewed cleansed, strong proud in our sense of rectitude?" ... Joyans visions fire me, I am breathless with excitement. I have a terrific appetite for life. I want our lives to be sacred, sublime and solemn as the vault of the hearous" (Das wäre ein Motto zum VüdM) (NB 61)⁹¹

Wenn auch diese Belege nur im Hintergrund des *Versuchs* fungieren und nicht unmittelbar als sichtbare Spuren im Drucktext festzumachen sind, so bilden sie dennoch Eckpfeiler im Hinblick auf das Zitat aus der Heiligen Schrift, das am 11. April 1989, einen Monat nach dem Beginn der Textniederschrift erstmals notiert und später übersetzt wird: Lukas 22/45 »Und als er sich vom Gebet erhob, und zu seinen Jüngern kam, fand er sie schlafend vor Kummer« (Motto f. VüdM) (NB 64). Am 19. Juni 1989 wird dieses Motto modifiziert, der Eintrag ist dreisprachig - zunächst in lateinischer, dann in griechischer und zuletzt in deutscher Sprache:

Und aufgestanden vom Gebet, gekommen zu den Jüngern, fand er sie schlafend vor Betrübnis und er sagte zu ihnen: Was schläft ihr? Aufgestanden betet, daß nicht ihr hineinkommt in Versuchung! (NB 64).

Während dieses Motto im Manuskript selbst fehlt, wird es im zweiten Lauf der Druckfahnen des *Versuchs über die Müdigkeit* von Handke nachgetragen: "(Motto) Und als er sich vom Gebet erhob und zu seinen Jüngern kam, fand er sie schlafend vor Traurigkeit" Lukas, 22,45"⁹². Der Wortlaut des griechisch-deutschen Vorspruchs lautet schließlich in der Buchfassung: "Und aufgestanden vom Gebet, kommend zu den Jüngern, fand er sie eingeschlafen vor Betrübnis" (VM 6).

Die Aufzeichnungen zeigen, wie die das Motto des *Versuchs über die Müdigkeit* in den Notizbüchern aufgegriffen, zwischengespeichert, teilweise wieder verworfen und zum manifesten Text weiterentwickelt wird. Ausgehend von den in den Notizbüchern manifestierten Anhaltspunkten, wie den beschriebenen Bildimpressionen der Ölbergzene, dem Notieren beziehungsweise Übersetzen der Bibelzitate, bis hin zur nachträglichen Ergänzung in den Druckfahnen und der endgültigen Formulierung in der Druckfassung, kann der 'konzeptionelle

⁹¹ Die 1893 erschienene Novelle Tschechows „*Рассказ неизвестного человека*“ wurde auf Englisch mit "An Anonymous Story" und auf Deutsch mit "Erzählungen eines Unbekannten" übersetzt.

⁹² Peter Handke. Versuch über die Müdigkeit. Druckfahnen 2. Lauf (30 Bl.) mit Korrekturen von Peter Handke. Datierung 1. / 2.5. 1989. [SV, PH, W1/15.3]

Gang' der Werkstattnotizen zum Motto begleitet werden. Der Eindruck einer vermeintlich linearen Chronologie der Notizen wird nur durch die Datierungen der Einträge hergestellt.

4.6 »Fragen, Erzählen, Beschreiben«. Andeutungen und Annäherungen zu einer Schreibtheorie des *Versuchs*.

Eine Schreibtheorie Handkes findet man in keinem poetologischen Essay des Autors als „verfügbares Ganzes“ vor, sie ist wie Adolf Haslinger postuliert, aus den „[...] vielen Andeutungen und Annäherungen in seinen Notizbüchern zu erfahren und zu spüren [...]“ - dabei ist sie kein „fixes Programm“, sondern gekennzeichnet durch die „ständige Suche nach einer künstlerischen Form“⁹³. Dementsprechend sind explizite Bezüge zu einer Schreibtheorie des *Versuchs* in den Einträgen evident. Für diese lässt sich allgemein feststellen, dass, je näher das Datum rückt, an dem Handke tatsächlich zu schreiben beginnt -dieses Datum markiert der 11.März 1989 im Manuskript- desto mehr verdichten sich die Notate zum *Versuch über die Müdigkeit* in ihrer Häufigkeit einerseits und poetologischen Relevanz und thematischen Prägnanz andererseits:

Nicht nur "Versuch über die ...", sondern auch "V. mit der Müdigkeit" (Das Wort "Versuch" wie in der Chemie verwenden) (4. Februar); VüdM: Fragen, Erzählen, Beschreiben (28.Februar); Der VüdM muß immer wieder ins Erzählen kommen, dahin ausschwingen, und dann neu ansetzen mit Fragen (9.März), notiert er zwei Tage vor Schreibbeginn. Die „Grundarchitektur“⁹⁴ wird schon vor dem eigentlichen Schreibbeginn festgeschrieben und die konzeptionelle Gangart des *Versuchs* in den Einträgen skizziert. Doch wie die Aufzeichnungen zeigen, belässt es Handke nicht nur bei einigen kurzen Postulaten zum *Versuch* - wenige Tage vor Schreibbeginn, reflektiert Handke in einer Notiz den Anbeginn einer abermaligen Wende in der Gesamtheit seines eigenen schriftstellerischen Schaffens. Das zu noch schreibende Projekt, der *Versuch*, soll dabei den Beginn einer neuen Phase seines Schreibens markieren:

⁹³ Vgl. Haslinger: Adolf: In treusorgender Ironie. In: Handke, Peter/Adolf Haslinger: Einige Anmerkungen zum Da- und zum Dort-Sein. Ehrendoktorat an Peter Handke durch die Universität Salzburg. Salzburg u.a.: Jung und Jung 2004. S.13-34. Hier S.15.

⁹⁴ Fellingner (2009), S.136.

Mit "Langsame H." begann meine griechische-suchende, mäandernde, zögernde, verweilende, ätherische Phase; nun ist es wieder Zeit für eine lateinische, lineare, vorwärtsdrängende, lakonische: den Anfang will ich versuchen mit dem "Versuch über die Müdigkeit" (wo?) - und so sitze ich da, an die niedere Steinmauer gelehnt, umgeben von den glanzschwarzköpfigen Raupen, den Ameisen, den frischen Wespen kaum flugfähig, vom kleinsten Wind in den Sang geblasen, von leeren Farbtöpfen, Zigarettenstummeln, Milchpappbechern, ebenso flach wie die Bierdosen, Papierfetzen, Schmalfilmfetzen, "Bosch-Super-Elektroden" - Verpackungen, frischem Gras, Licht, Weite und wieder überall, von den rastlosen Raupen, wohin unterwegs?; einige versuchen zu springen, ein vergebliches Schnellen auf der Stelle, K. Lorenz, was bedeutet das? - die Gläser besprüht noch von der Stunde des Blumengießens auf den Balkonen in den Gassen über mir - und dazusagen zu dem allen muß du natürlich, daß du gerade wieder einmal eine Stunde der Todesangst überstanden hast) (5.März 1989, NB 62)

Inwiefern das vorangestellte griechisch-deutsche Motto des *Versuchs über die Müdigkeit* dieser lateinisch-linearen Phase entspricht, ist aus den Materialien nicht ersichtlich.

Ein frappant ähnlicher Wortlaut ist im drei Jahre zuvor geführten Gespräch mit Herbert Gamper zu finden, in dem der sich selbst als „Prosaist“ bezeichnende Autor Handke, über sein Schreibideal spricht: „Und trotzdem bildet die Mitte meines ... also das Herz meines Schreibens ist das Erzählen, also das lange, ausführliche, schwingende, mäandernde und dann wieder lakonische Erzählen. Das bin ich. Das bin *ich*, das bin ganz ich.“⁹⁵

Auch während der Schreibzeit des Versuchs ändern sich die Notizen hinsichtlich ihrer poetologischen Funktion kaum, sie werden nur weniger. Auffallend dabei ist, dass während der 14 Tage der Niederschrift, kaum Einträge mit Bleistift gemacht werden. Allgemein entsteht der Eindruck, dass sich der Autor immer wieder mit poetologischen Notaten ermahnt und erinnert:

Ein Paragraph, mit Fragen, welche vorher zu den verschiedenen Müdigkeiten passen; Farben? Räume? (14.März 1989)

"Füg der Stille etwas hinzu (schreiben gehen)" (15.März 1989)

Unterscheide: Zug der Wesen durch den müden Blick Zug der müden Wesen (auch der müden Tiere; müde Blume?) in der Erinnerung ((→Jaen, Bailen) (18.März 1989)

"Sag statt "Frieden" einmal "Einvernehmen" (20.März 1989)

VüdM: Bild / Erzählung / Frage (21.März 1989)

"Nicht vergessen: Die M., die durchs Land geht"

"Am Ende wieder in P.`s Schöpfungserzählung hineinkommen!" (22.März 1989)

"Wichtig: daß die Müdigkeit schön verlangsamt - Zeit gibt (auch dem andern, ansteckend) (25.März 1989)

⁹⁵ Handke/Gamper (1987), S.128.

4.7 Der Ort, die Zeit. Koordinaten des Schreibens

Wie in Kapitel 4.1 gezeigt werden konnte, notiert Handke in den Notizbüchern wie im Manuskript den Ort und die Zeit des Schreibens. Beide Elemente werden im Folgenden als Koordinaten des Schreibens zusammengefasst. Die Position des Schreiborts und die Koordinate der Schreibzeit lassen sich innerhalb der Dimension der Schreibszene eindeutig bestimmen. Diese Hinweise zu den "äußere[n] Aspekte[n] des Schaffens"⁹⁶, zu Datum und Ort des Schreibens sind Elemente einer intendierten Eindeutigkeit, durch die die Schreibgewohnheiten festgeschrieben werden. Verfasst wurde der *Versuch über die Müdigkeit* in der andalusischen Stadt Linares in Spanien, worüber die temporalen und topographischen Angaben in den untersuchten Werkmaterialien (Manuskript wie Notizbücher), sowie im Drucktext Auskunft geben. Die Funktion der Randinformationen geht, wie Raimund Fellingner für das Manuskript von *Mein Jahr in der Niemandsbucht* feststellt, über ihren Status als chronologische Datumsangaben hinaus:

Die Einträge am Rand beschränken sich im Manuskript und in den Notizbüchern nicht nur auf die Angabe von Tag, Monat und Jahr (die teilweise, in runde Klammern gesetzt, spezifiziert werden als „Maria Lichtmeß“ oder „Pfingstsonntag“), sie halten darüber hinaus (ebenfalls in runden Klammern) Ort und, unsystematisch Umstände der Niederschrift sowie wichtige „Randfaktoren“ fest.⁹⁷

In dieser Funktion werden in ihnen die Begleitumstände des Schreibens, um mit Stingelin zu sprechen, die „Schreibgewohnheiten“⁹⁸ manifest.

⁹⁶ Hurlebusch (1998), S.13.

⁹⁷ Fellingner, Raimund: "Schreiben: Sich zur Ruhe setzen". Die Entstehung von *Mein Jahr in der Niemandsbucht*. In: Kastberger, Klaus: Peter Handke. Freiheit des Schreibens - Ordnung der Schrift. Wien: Zsolnay 2009. (=Profile Bd. 16). S.133-142. Hier S.133.

⁹⁸ Siehe Kapitel 3.2.

4.7.1 »Der Ort, von dem ich nichts wusste«. Topographien des Schreibens.

"Ja, ich bin ein Orts-Schriftsteller, bin das auch immer gewesen"⁹⁹ - so bezeichnet sich Handke, in einem drei Jahre vor dem Erscheinen des *Versuchs über die Müdigkeit* geführten Interview mit dem Literaturwissenschaftler Herbert Gamper. Dieser für das Selbstverständnis des Autors programmatische Satz wertet die Bedeutung von Orten im Schreib-Verständnis und den Texten des Autors auf: "Mein Ausgangspunkt ist ja nie eine Geschichte oder ein Ereignis, ein Vorfall, sondern immer ein Ort.", so der Autor, um diese Orte, die "[...] Räume, die Begrenzungen, die erst die Erlebnisse hervorbringen"¹⁰⁰ erzählen zu können, muss sich Handke diesen annähern: "[...] man muß die Schauplätze ergehen, man muß sich annähern, langsam, und dann wird man vielleicht auch mehr die Orte als Wirklichkeit erleben."¹⁰¹

Wie ergeht sich Handke seinen Schreibort, wie eignet er sich diesen Raum an? Aus den Notizbucheinträgen ist ersichtlich, wie sich der Autor der Schreib-Stadt Linares nähert. Den Einträgen nach erreicht Handke die Stadt erstmals am 5.März:

5. März 1989 (Linares, Sonntag, Sonne; die Balkons als Zimmer, wo eine alte Frau gerade Wäsche aufhängt und dann den Vorhang, einen riesigen gestreiften, zu dem Zimmerbalkon vorzieht) Gestern noch: In Alcazar das Liegen an den Schienen am Bahnhofsende, die ersten Ameisen, die vorbeigehenden Eisenbahner, in Abständen, ohne Blick; die wie abschüssige Zugfahrt von der Mancha, mit beginnenden Schluchten in Andalusien; bei der Ankunft am weitab liegenden Bahnhof von Linares noch in der vollkommenen Tageshelle die über dem Vorplatz kurvenden Fledermäuse; Busfahrt in den Ort, von dem ich nichts wußte und der immer größer und städtischer wurde, mit vielen Einsteigenden an den Stationen; das schöne geräumige Hotelzimmer, aus dem Krach in die Stille; dann die Tapas- Stunde, schon in der Dunkelheit, Mitgehen im Geschiebe, die vielen Kinderwagen, auch in der Bar, immer wieder ein neuer Säugling, von der zugleich ihren Imbiß verzehrenden Mutter hin. und hergeschoben, der eine kaum geboren, ganz weiß, schrumpelig, die sich ab und zu krümmenden Finger als das einzige Lebenszeichen, der nächste haarig, mit großen dunklen Augen, der dritte brüllend trotz Geschobenwerden - ganz im Geschehen konnte ich in dieser Stunde sein, ganz im Bild (NB 63)

Konstitutiv für das Schreiben Handkes ist Gerhard Fuchs zufolge, die „Suche nach den Übergangs-Orten, den Schwellen, den Grenzbereichen“¹⁰². Handkes Texte sind stets um das

⁹⁹ Handke, Peter: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper. Suhrkamp, 1987. Erste Auflage 1990. S.19.

¹⁰⁰ Handke/Gamper (1987), S.19.

¹⁰¹ ebd., S.30.

¹⁰² Fuchs, Gerhard: Sehnsucht nach einer heilen Welt. Zu einer „Schreib-Bewegung“ in den späteren Prosatexten Peter Handkes. In: Fuchs, Gerhard/Gerhard Melzer (Hg.): Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt. Graz: Literaturverlag Droschl 1993. (=DOSSIER. Die Buchreihe über österreichische Autoren. Extra). S.115-136. Hier S.127.

Ausloten dieser Schwellen und Übergänge bemüht, die topographisch an der Peripherie, den Randbezirken, sowie der Provinz zu verankern sind. Um sich diese Orte aneignen zu können sind für den Autor zwei „Verfahren der Raumaneignung“ charakteristisch: Die Langsamkeit und das Gehen, wobei „[...] die Verflüssigung und Verlebendigung der Raumwahrnehmung durch das Gehen“¹⁰³ die Suche nach ebendiesen Orten bestimmt.

Auch in den Notizbüchern finden sich häufig Notate zu einem Schwellenort an der Peripherie der andalusischen Stadt Linares, dementsprechend lautet ein Eintrag vom 5. März 1989:

Spanien, La Mancha, Andalusien: Das pfingstliche Gehen der alten mit den Kindern über die Felder, und du? (im Brachland außerhalb von Linares, Frühlachmittag; du mußt dich wappnen gegen, für dieses Licht, wachsen mit diesem Licht) (NB 62)

Das Gehen wird so zum zentralen Vehikel der Raumaneignung in Linares, wovon die folgenden zwei Einträge zeugen:

Gestern beim AufderStraÙeStehen mit den vielen, auf den großen Bildschirmen im Geschäft das Basketballspiel mitanschauend, war ich zum ersten Mal hier "mit dabei", mit einem liechten Herzen (das aber schon am Vorabend da gewesen war, im langsamen Gehen, mit hinter, vor den andern - pas eo - vom Rand hinein in die Stadt, unter den grünenden Bäumen; und war es nicht auch da gewesen, als das Kind vorbeigefahren, mir die Arme entgegenstreckte? (15. März 1989, NB 63)

Gestern noch: das Gehen auf den ehemaligen Eisenbahnschienen im Gegenwind nach kurzem Zuschauen beim Fußballspiel (die Häuser neben dem Platz hatten die Läden geschlossen, um die Fenster vor dem Ball zu schützen); dann bergauf über Kalkhänge; der verfallene Olivenbauernhof, umstanden von Eukalyptus, rauchender Abfallhang, endlich ein Gehgefühl, in der Weite, zwischen den Ölbäumen, die rauschten; zurück in die bei der Kälte und dem Wind leere Stadt [...]. (19. März 1989, NB 62)

¹⁰³ ebd., S.127.

Wie Georg Pichler in seiner Untersuchung zeigt, ist die Peripherie Spaniens als geographischer Bezugspunkt in mehreren Werken Handkes präsent, dabei kommt ihr die Rolle als abgelegener Bereich, als Schwellenort zu. Eine Referenz an die geographische Realität Linares als Randort wird, wie sich später zeigen wird, auch im *Versuch über die Müdigkeit* hergestellt.¹⁰⁴ Unterschiedlich in den Texten ist für Pichler der jeweilige Stellenwert der Wahrnehmung real existierender Orte, ein Umstand der eher in den Romanen als in den *Versuchen* verhandelt wird. Während Spanien im ersten der *Versuche* eher im Hintergrund agiert, wird die spanische Stadt Soria im *Versuch über die Jukebox* in den Vordergrund gerückt und fungiert als einer der Erzählvorwürfe des Erzählers.¹⁰⁵ In einem Interview mit Peter Hamm bekundet Handke den Zusammenhang von Gehen und der geographischen Beschaffenheit Spaniens:

*"Das Gehen ist heute, glaube ich, das wirkliche Abenteuer, nicht dieses Walking oder wie auch immer man das nennt, und nicht das Wandern, sondern richtig das Gehen querfeldein durch die Städte durch, von der Vorstadt in die Stadt, zur großen Stadt wieder zu Fuß hinaus, in die Vorstadt, in die Steppe hinein - und da sind wir wieder bei Spanien: das ist in Spanien am handgreiflichsten oder fußgreiflichsten möglich."*¹⁰⁶

Für Volker Georg Hummel ist im Kontext der Poetik Handkes ein "peripatetischer Zusammenhang"¹⁰⁷ von Gehen, Denken und Schreiben erkennbar. Nur durch das Unterwegssein ist dem Autor ein "Zugang zu einer aufschreibenswerten Welt"¹⁰⁸ gewährt.

¹⁰⁴ Pichler spricht von insgesamt zehn Büchern Handkes mit Spanienbezug. Siehe Pichler, Georg: Inszenierung fremder Landschaften. Peter Handkes spanische Reisen. In: Amann, Klaus (Hg.): Peter Handke - Poesie der Ränder. Wien u.a.: Böhlau 2006. (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 11). S.65-80. Hier S.65-66. "Wie das Werk Handkes generell an der Peripherie angesiedelt ist, so ist auch seine spanische Geographie eine des Abseits. Großstädte kommen nur am Rand vor, das Meer, das eine Konstante im Bewußtsein des Landes bildet, wird kaum erwähnt, dafür bewegen sich die Protagonisten durch kleine Provinzstädte, abgelegene Dörfer und menschenleere Landschaften. Mit nur wenigen Ausnahmen sind fast alle Texte im zentralen iberischen Tafelland, der kastilischen Meseta, angesiedelt. Hinzu kommen "die spanische (katalanische) Enklave Llivia im Hochland der östlichen französischen Pyrenäen (NB 37), in die sich der Ich-Erzähler aus der Niemandsbucht zurückzieht, um hier zu arbeiten; und die nordandalusische Provinzstadt Linares, in der ein anderer, dem realen Autor nah verwandter Ich-Erzähler im März des Jahres 1989 an seinem Versuch über die Müdigkeit arbeitet."

¹⁰⁵ Vgl. Pichler (2006), S.66.

¹⁰⁶ Handke, Peter/Peter Hamm: Es leben die Illusionen. Gespräche in Chaville und anderswo. Göttingen: Wallstein 2006. S.40.

¹⁰⁷ Hummel Hummel, Volker Georg: Die narrative Performanz des Gehens. Peter Handkes "Mein Jahr in der Niemandsbucht" und "Der Bildverlust" als Spaziergängertexte. Bielefeld: Transcript-Verlag 2007. S 65.

¹⁰⁸ ebd., S.62.

4.7.2 »Aus dem Krach in die Stille«. Auf der Suche nach dem Schreibort

"Den Anfang will ich versuchen mit dem "Versuch über die Müdigkeit" (wo?)" (5. März 1989) - dadurch wird wenige Tage vor Schreibbeginn die Frage nach dem potenziellen Schreibort für das Verfassen des *Versuchs* gestellt, sowie eine angemessene Schreibumgebung gesucht. Handkes Schreiben wird, wie Raimund Fellingner auch für *Mein Jahr in der Niemandsbucht* feststellt, von einer „das Schreiben begleitende[n] und ergänzende[n] Aufmerksamkeit für die Umgebung“¹⁰⁹ gerahmt, eine Notwendigkeit, die sich auch in den Notaten, rund um den *Versuch* widerspiegelt: Die Anmerkungen zur auditiven Wahrnehmung von Lärm am jeweiligen Aufenthaltsort des notierenden Autors häufen sich hier auffallend. Es sind Schilderungen von Klangräumen, Attribute des Lärms, die Handke sowohl in Klammer hinter das Schreibdatum setzt, als auch innerhalb der Notate vermerkt:

4. März 1989 (Alcazar de San Juan Sonne, Lärmstraße [...]; das schöne geräumige Hotelzimmer, aus dem Krach in die Stille (5. März 1989 in Linares); 7. März 1989 (Sevilla, wieder einmal in einem plappernden, knallenden, schnarchenden Innenhof. [...]) (Herzjagdnacht mit Todesschweiß, der von der armen Seele kam und den ganzen Schädelraum bis in die Augenhöhlen ausfüllte).

Die Suche nach einem potenziellen Schreibort wird an die auditive Geräuschkulisse gekoppelt und ermöglicht die Reflexion über einen denkbaren Aufzeichnungsakt, wobei eine mögliche „Schreib-Szene“ imaginiert wird:

10. März 1989 (Linares, "Pension Juanita", diesmal auch bei Verrenkung kein Blick aus dem mit Wäsche vollgehängten Patio zu einem Himmel; in der Nacht wieder das Geschnarch allseits, Brüllenhusten. - räuspern, Schreien einer Frau wie im tiefen Traum, mehr ein Entsetzensschreien [...] Dann Zimmersuche, dabei der erste Ruf des neuen Monds über der Stadt. Kammer ohne Tisch, nur im Schrank eingebaute Bank, worauf ich mir das Schreiben vorstellte, so im Schrank sitzend (VüdM morgen?) (NB 63)

Diese Zimmersuche scheint beendet, als Handke am selben Tag notiert: (Hotel Cervantes, Linares, früher Nachmittag) (NB 63).¹¹⁰ Ein mögliches Schreibzimmer begegnet dem Autor in den Notizen schon am 25. Jänner 1989 in Amiens: (Zum ersten Mal seit Kyle steht in dem Zimmer ein Tisch, an dem ein Schreiben möglich wäre).

Wenige Tage vor Schreibbeginn macht sich Handke Notizen zum Schreibort: Der Garten des Niemandlands; das terrain vague, dein Garten (für die nächste Zeit) (9. März 1989 NB 63). Der

¹⁰⁹ Fellingner (2009), S.138.

¹¹⁰ Der Name des Hotels Cervantes scheint auch in den Vorlassmaterialien zum *Versuch über die Müdigkeit* im ÖLA auf. Siehe Kapitel 5.2.

Schwellenort im Freien für das Schreiben, das ‚terrain vague‘, dürfte in diesen Tagen, so kann man es aus den Einträgen herauslesen, ebenfalls gefunden worden sein: "Hasta luego!" kräht der Hahn (in den Olivenfeldern bei Linares, Mitte Nachmittag) ; (Kamillenheide bei L.); Die Gregor-Samsa-Käfer, schwarz, lang, schmal, kleinköpfig, mehrgliedrig, sich durchs Gras schlängelnd (Kamillenheide bei L.) (NB 63).

Handke trifft in Linares auf Widerstände des Schreibens, die gerade in den beschriebenen Klangräumen problematisiert werden. Bezeichnenderweise ist es der österliche Lärm, der den Autor seinen Schreibort vom Schreibtisch ins Freie verlegen lässt, ein Umstand, der von Handke in einem 2009 mit Klaus Kastberger und Elisabeth Schwagerle geführten Gespräch bestätigt wird. Das Schreiben im Freien wird zur „Hauptsache“, die Bedeutung des Schreibortes innerhalb des Schreibprozesses aufgewertet:

"Bei der Niemandsbucht war das Freie eigentlich die Hauptsache. Weil ich den Nachbarlärm nicht vertragen hab, das Rasenmähen und all diese Geräte, und dann hab ich es halt versucht im Wald. Aber es stimmt nicht ganz genau, was ich sage, denn schon in Spanien, als ich den Versuch über die Müdigkeit geschrieben habe, habe ich den Osterlärm, der ein schöner Lärm ist in Spanien, wenn die herumziehen mit den Kreuzen, verummt, Christus spielen und die Gottesmutter ... all die spanischen Städte schreien ja von der Passion Christi. Und da habe ich gedacht: Mensch, im Hotel geht es nicht, da bin ich schon damals hinaus und habe gedacht: Eigentlich schön, unter dem Eukalyptus zu sitzen, in so einer ehemaligen Bergwerksgegend, wie es das nördliche Andalusien ist"¹¹¹

Tatsächlich finden sich rund um den 11. März 1989, dem Datum das den Schreibbeginn des *Versuchs über die Müdigkeit* im Manuskript markiert, verstärkt Notizen zur Peripherie rund um die Stadt Linares, was die Annahme zusätzlich bestärkt, dass das Manuskript im Freien verfasst worden ist: Meine Müdigkeit ¶Unsere Müdigkeiten (unter dem Olivenbaum auf der harten festen Erde, außerhalb von L., die verschrumpelten Oliven auf der Erde wie Schafkot) (11. März 1989, NB 63). Die Einträge beschränken sich jedoch nicht nur auf die Beschreibung des vermeintlichen Schreiborts im Freien, sie dokumentieren darüber hinaus Handkes Weg zu ebendiesem:

¹¹¹ Kastberger/Handke (2009), S.15.

Später der Weg zwischen den Eukalyptusbäumen weit hinaus. "Unverdient schön" Duft, Rauschen, Alleinsein. Liegen unter einem Baum, das Schlagen der dichten Zweige gegen die glatten Stämme, Schaben, Reiben, Rascheln. Die geheimnisvolle Absperrung noch weiter draußen im Leeren, Hütten eingelassen zwischen hohen Erdwällen, zwei Männer als Wache, Armheben, einer hob auch den Arm. Dann die verlassene Bergwerkslandschaft Türme, Hallen, schloßähnlich, eine Palme sich biegend in den Ruinen. Die Spuren der ehemaligen Schellen in einer Grubensenke. Der Kuckuck, dann mehrmals noch unreine Stimme, sonst nichts. Der Dachreiter einer ehemaligen Bergwerkskirche? Die ganze Oliven-Schutt-Eukalyptus-, Gruben-landschaft, wo man hinschaut, mit Ruinen voll, halbverborgen. Gedanke an die Mayastädte in Yucatan. In der Ferne Geröllhalden, dunkel-Blei- ein hoher schlanker Doppelturm neu: dort ging der alte Bergbau weiter, würde sich die Schneise der Altbaustadt weiterziehen, westwärts. (20. März 1989, NB 63)

Die geschilderte Landschaft ist ein „Übergangs-Ort“, am Rande der Stadt. Auch der im Interview erwähnte Osterlärm findet seinen Weg in das Notizbuch. Am Karfreitag des Jahres 1989 scheint die österliche Geräuschkulisse in Linares ihren bedrohlichen Höhepunkt zu erreichen: 24. März 1989 (L., Karfreitag, wüste Trommelschlagnacht, bis jetzt, Sonnenaufgang, und wieder, wie vor einem Jahr in León, der ekstatische Trauergesang einer Frauenstimme, hoch über dem andern Treiben, brüchig, zart, immer wieder aussetzend, irgendwann, zwischen Mitternacht und Morgen während {} Hahn krächte) (NB 63).

Sie findet ihre Transformation in den Text. Eine Passage, deren Weg vom Notizbuch über das Manuskript bis in die Druckfassung des *Versuchs über die Müdigkeit* im Folgenden beleuchtet werden soll, zeigt, wie Handke die Wahrnehmung von Orten, Räumen und Geräuschen ineinander verwebt.

Der Wortlaut der Notizbucheinträge in chronologischer Abfolge, am 23. März 1989:

Die Schatten der Adler die eben, weitab von den seltsamen Anglern, in der Menschenleere, wo ich das aufschreibe, groß über das Papier streichen"

Aus dem schrillen Osterwochenzimmer ins Freie ausgewechselt, in eine überwachsene Bergwerksgegend, an dem Rand einer Eukalyptuslichtung, in eine lind rauschende, aber auch gefährlich wirkende Stille ... (vorher: "Hier eine nötige Einfügung:"...) oder am Platz

Im Manuskript wird diese Passage am 24. März 1989 modifiziert niedergeschrieben:

Hier aber ist eine Einfügung am Platz: Auf der Schutt- und Kamillensteppe vor Linares, wo ich jeden Tag hinausgehe [...] (M 18)

(Schatten des Adlers aber weit weg von den Fallen, riesenhaft, bei mir übers Papier gehend, beim stillen auch unheimlichen Eukalyptushain an den Bergwerksruinen, meinem Schreibplatz im Freien während des Schrillens und Posaunens der spanischen Karwoche [...] (M 18)

Die überarbeitete Übertragung im Drucktext lautet:

Hier aber ist vielleicht eine Einfügung am Platz: Auf der Schutt- und Kamillensteppe vor Linares, wo ich jeden Tag hinausgehe [...] (VM 62)

(Schatten des Adlers aber weit weg von den Fallen, bei mir übers Papier streichend, beim stillen, auch unheimlichen Eukalyptushain an den Bleibergwerksruinen, meinem Schreibplatz im Freien während des ekstatischen Schrillens und Posaunens der spanischen Karwoche [...] (VM 62-63)

Wie die Abfolge der Textpassagen eindrücklich zeigt, integriert Handke einzelne Notizbucheinträge in das Manuskript und überarbeitet das Manuskript in den Druckfahnen bevor der endgültige Drucktext erscheint.

Während der Schreibort im Text *Versuch über die Müdigkeit* selbst eine eher untergeordnete Rolle spielt, wird im *Versuch über die Jukebox* die Suche nach dem Schreibort zu einem zentralen Movens des Textes:

Zurück aus Zaragoza in Soria, von dessen östlicher Provinz er nachts, auf einer Zugstrecke abseits der Straßen, kaum etwas mitbekommen hatte, brauchte er nun für seinen Versuch geeigneten Raum; gleich am folgenden Tag wollte er anfangen. [...] Ein Zimmer zu einem Innenhof stimmt ihn zu schwermütig, eins hinaus auf einen Platz lenkte ihn zu sehr ab, eins nach Norden wäre für das Schreiben zu wenig sonnig, in einem nach Süden würde ihn bei Sonne das Papier blenden, auf dem kahlen Hügel bliese der Wind herein, auf dem waldigen würden den ganzen Tag die Hunde der Spaziergänger bellen, in den Pensionen - er erkundete sie alle - wären die Nachbarn zu nah, in den Hotels, auch sie umkreiste er, säße er jetzt im Winter vielleicht für sein Schreibgefühl zu sehr allein. (VüdJ 60-61)

Zusätzlich zu den Orts- und Lärm-Eintragungen in den Notizbüchern häufen sich während der Zeit der Niederschrift des *Versuchs* Handkes Notate zu Träumen, Schlaflosigkeit und Herzschmerzen: (Epos der Herzjagd, quer durch deutsche Kleinstädte in Amerika) (11. März 1989); [...] nach langer Herznacht und oft wohl mehr als 24 Bildern in der Sekunde (12. März 1989); Herzschr., stark zum 1.Mal seit Anfang Dez. habe ich wieder eine T. genommen; der zunehmende Mond? zu wenig Gehen gestern? Fußball? (16.März); (Linares, dem Herzen geht es besser, vorderhand) (17. März 1989).

Eine Art Nostalgie nach dem Schreibort in Linares, scheint bei Handke, so das abschließende Notat, auch noch in etwa zwei Monate nach dem Ende der Niederschrift des *Versuchs über die Müdigkeit* präsent zu sein:

Die archaische Einsamkeit von Linares, draußen beim Eukalyptushain, manchmal habe ich eine Art Sehnsucht danach. (6. Juni 1989, NB 64)

4.7.3 »Die erste Wärme des Tages«. Datumsangaben als Chronologie des Schreibens

Die „zeitliche Dimension des Schreibvorgangs“¹¹² wird durch die vorgenommenen Datumsangaben gerahmt, diese sind zugleich chronologische Angaben über Schreibpraktiken, welche die schriftstellerische Arbeit dokumentieren. Das Schreiben per se lässt sich, wie Rüdiger Campe am Beispiel Johann Christian Günthers festhält, zudem durch Datumsangaben thematisieren, dabei reicht die Verzahnung vom Datum des Schreibens mit dem Schreiben des Datums über eine bloße Thematisierung hinaus, es wird festgeschrieben, was aufgeschrieben wird.¹¹³ So notiert Handke am 21. März 1988: Es ist schon so, dass die erste Wärme des Tages in mir erst aufsteigt, sowie ich etwas aufschreibe, und sei es auch nur das Datum des Tages (NB 57). Die temporalen Angaben in den Notizbüchern Peter Handkes verlaufen chronologisch linear und regelmäßig, nahezu Arbeitstag für Arbeitstag wird das Datum, meistens am linken Seitenrand, unterstrichen oder vermerkt. Eine Schreibpraktik, die in den Werkmaterialien des Autors schon seit den frühen Sechzigerjahren bemerkbar ist.¹¹⁴ Der dokumentierte Zeitraum der Niederschrift im Manuskript und die niedergeschriebene Zeit in den Notizbücher lassen den Schreibprozess synchron betrachten. Vergleicht man die Chronologie im Manuskript mit jener der Notizbucheinträge, lässt sich die Schreibspur, die Handke zieht, chronologisch wiedergeben - Durch die Datierungen wird sie lesbar.¹¹⁵ Die Datierungen bieten wichtige Informationen im Hinblick auf die Rekonstruktion einer relativen Chronologie der Schreib- und Arbeitsweise Peter Handkes, die Zeit des Schreibens wird festgeschrieben, das Schreiben wird an eine konkrete Zeit gebunden, eine literarische Arbeitsweise wird temporal lesbar. Wie sich zeigen wird, korrespondieren die Einträge im Notizbuch und das Manuskript, dadurch sind sie vergleichbar. Eine weitere wichtige Funktion der Datumsangaben liegt auch in ihrem Ordnungsaspekt. Durch den chronologischen Aufbau lässt sich für etwaige nachträgliche Korrekturen immer vergleichen, wann geschrieben wurde. Somit wird fassbar, was vor,

¹¹² Kammer (2003), S.97.

¹¹³ Vgl. Campe (1991), S.761.

¹¹⁴ Vgl. Pektor (2009), S.122.

¹¹⁵ Den Datierungen ist jedoch nicht immer zu trauen, davon zeugt ein Detail am Rande des 2011 erschienen Werks Handkes "*Der Große Fall*", welches mit den Randinformationen zu Entstehungszeitraum und -ort: "*Great Falls, Montana, Juli-September 2011*" (GF, S.279) beschlossen wird. Das Erscheinungsdatum des Buchs wird vom Suhrkamp-Verlag jedoch beginnend mit dem 19.3.2011 angegeben. Inwiefern es sich dabei um einen chronologischen 'Fehler' Handkes oder etwaige koordinative Unstimmigkeiten zwischen Autor und Verlag handelt, konnte nicht eruiert werden.

während und nach der Niederschrift des *Versuchs über die Müdigkeit* notiert wurde. Für Campe verweisen temporale Koordinaten auf eine spezifische literarische Arbeitsweise: „So exponiert das Schreibdatum die gestellte Frage, ob Schrift auf Schreibpraktiken zurückgeführt oder Schreiben auf Strukturmomente der Schrift bezogen werden muß, thematologisch: in der zwar nur rhetorischen (metonymischen) Einheit (Schreiben/Schrift), die aber nicht nach logischen Ebenen auflösbar ist.“¹¹⁶

In einem Gespräch mit Klaus Kastberger antwortet Handke auf die Frage, wie die Arbeit an den Manuskripten konkret funktioniert:

„Das Datum notiere ich meist nach dem ersten Satz, den ich an diesem Tag geschrieben habe, und nach drei Stunden Schreiben kann ich einfach nicht mehr. Wenn ich da weitertu', kommt die Grammatik nicht mehr zurecht, und das Bild geht verloren und das Gefühl. Im Schreiben zwingt mich immer wieder aufzuschauen, aber das gelingt mir nicht. Wenn ich im Freien schreibe, habe ich bemerkt, dass die Schrift viel enger wird, also kleiner. Beim Bildverlust und vor allem auch bei Mein Jahr in der Niemandsbucht habe ich sehr viel im Freien geschrieben. Dabei scheint es, als ob man die Schrift schützen möchte, so wird sie enger und dichter. [...] Es steht ja bei den Datumsangaben dabei "im Freien" oder "auf der großen Lichtung".“¹¹⁷

Handkes Selbstaussage zu seinem Schreibverfahren offenbart ein geäußertes Eigeninteresse des Autors an seiner Arbeitsweise und den Werkmaterialien. Ein Eintrag am 22. Juli 1987 in den Notizbüchern unterstreicht die Wertschätzung Handkes für seine Materialien, der Autor ist sich über die Befindlichkeit seiner Materialien und der Bedeutung des ‚Öffentlich-Werdens‘ oder ‚Zur Schau-Tragens‘ seiner Materialien und Arbeitsweise gewiss:

Der Ausstellung der Max-Reinhardt-Stiftung "Uraufführungen bei den Salzburger Festspielen" habe ich in gutem Glauben und in der Überzeugung, dieser und jener Betrachter könne so eine Ahnung von schriftstellerischer Arbeit bekommen, meine Manuskripte zu "Über die Dörfer" und "Prometheus, gefesselt" zur Verfügung gestellt. (NB 54)¹¹⁸

¹¹⁶ Campe (1991), S.760.

¹¹⁷ Kastberger/Handke (2009), S.14.

¹¹⁸ Die Manuskripte werden, so könnte man dem weiteren Verlauf der Notiz folgend annehmen, zum politischen Instrument: Nun entnehme ich der Einladung, daß Kurt Waldheim die Ausstellung [am 27.Juli 1987] eröffnen wird, ein österreichischer Bundespräsident, dessen Handlungen oder Nicht-Handlungen der kulturellen Tradition, der ich mich zurechne, jener Grillparzers, Raimunds, Stifters und Hofmannsthals, Hohn sprechen. Im Interesse der Besucher werde ich meine Texte in der Ausstellung belassen. Dafür ersuche ich Kurt Waldheim, wenigstens an diesem Ort zurückzutreten (NB 54).

Im Interview mit Klaus Kastberger und Elisabeth Schwagerle spricht Handke über die Bedeutung seines Schreiblebens und Handwerks für das öffentliche Interesse:

*"Es ist irgendwie spannend, mein Schreibleben. Und ich denke schon, an mir kann man was im Guten studieren, Studieren ist ja nichts Schlechtes. Ich meine, nicht an mir selber, nicht an meiner Biografie, aber an meinen Sachen kann man schon studieren, wie ein Mensch sich in Zeit und Raum verhält, wie er - wie sagt Goethe: »heiter Raum um Raum durchschreitet«."*¹¹⁹

Der im obigen Interviewausschnitt getätigten Forderung Handkes („da müssen Sie einmal nachschauen im Manuskript“) soll im Folgenden nachgegangen werden.

5. Das Manuskript des *Versuchs* und seine Entstehung

"Manuskripte", so Adolf Haslinger seien "[...] nicht bloß wissenschaftliche Quellen zu Leben und Werk eines Autors, sondern als kalligraphische Unikate auch Kunstwerke von besonderer Aura"¹²⁰. Das Manuskript des *Versuchs über die Müdigkeit* stellt das erste Werk Peter Handkes dar, das der Autor vollständig handschriftlich, mit dem Bleistift verfasst hat. Seither dient dieses Schreibgerät in fast allen Prosamanuskripten als Instrument der Niederschrift.¹²¹ Die Sichtung und Auswertung Manuskripts des *Versuchs über die Müdigkeit*¹²² gewährt eine erste Betrachtung der literarischen Arbeitsweise Peter Handkes. Der Textträger soll im Folgenden beschrieben und die Arbeitsweise in ihrer Exemplarität veranschaulicht werden.

¹¹⁹ Kastberger/Handke (2009), S.26.

¹²⁰ Haslinger (2002), S.2.

¹²¹ Vgl. Fellinger (2009), S.133.

¹²² Manuskript: *Versuch über die Müdigkeit* (1989) samt Schatulle Suhrkamp [ÖLA 326/W2].

5.1 Der Vorlass Peter Handkes im ÖLA

*"Warum Nachlaß? Warum zu Lebzeiten?"*¹²³

Im 20. Jahrhundert ist die Tendenz zu beobachten, dass lebende Autoren ihre Werkmaterialien, die "Zeugen der Textgenese"¹²⁴, zur Aufbewahrung dem Archiv übergeben. Dies wirft einerseits die Frage nach dem Narzißmus der Autoren und andererseits gerade in den poetischen Texten verstärkt die Frage nach dem Grad ihrer "Selbstreferentialität" auf.¹²⁵ Peter Handke hat seinen Teilvorlass, den Bestand aus Chaville, 2007 dem ÖLA verkauft und in schwarzen Leichensäcken übergeben.¹²⁶

Das Vorlassmaterial Peter Handkes, welches den *Versuch über die Müdigkeit* beinhaltet, liegt im ÖLA in Wien. Das Materialkonvolut [= ÖLA 326/W2] besteht aus dem Manuskript selbst, einer beigelegten dunkelblauen Suhrkampschatulle mit der in goldenen Lettern betitelten Aufschrift: "Peter Handke Versuch über die Müdigkeit Versuch über die Jukebox", sowie einer vom Autor an Raimund Fellingner und den Suhrkamp Verlag adressierten leeren roten Kartonmappe.

5.2 Das Bleistift-Manuskript

Eine Handschrift besteht in der Regel aus drei materiellen Komponenten: Schriftträger, Schreibstoff und Schrift. Das Konvolut zum *Versuch über die Müdigkeit* besteht aus einem einzigen Schriftträger - dem Manuskript [im Folgenden als M abgekürzt], welches aus einem Schreibheft besteht, das 23 vom Autor paginierte Seiten (Blatt 1-23) auf insgesamt 25 ca. DIN-A4¹²⁷ großen Blättern umfasst.¹²⁸ Die Rückseite des kartonierten Deckels eines Schreibblocks

¹²³ Musil, Robert: *Nachlaß zu Lebzeiten*. Zürich: Humanitas Verlag 1936. S.7.

¹²⁴ Gellhaus (1994a), S.16.

¹²⁵ Vgl. ebd., S.16.

¹²⁶ Vgl. Schörkuber, Eva: *Streifzüge durch Topographien des Schreibens Peter Handkes*. Eva Schörkhuber im Gespräch mit Klaus Kastberger. 2009.
http://www.kakanien.ac.at/static/files/51086/Handke_Schoerhuber.pdf (4.11.2011). S.2.

¹²⁷ Die Maße des Papiers betragen ca. 315 mm x 215 mm. Das Format A4 hat die genormten Maße 297 mm x 210 mm.

dient als Titelblatt, auf dem mit Bleistift der Titel Versuch über die Müdigkeit sowie Peter Handke Hotel Cervantes, Linares (M, Blatt I) vermerkt sind. Auf der eigentlichen Vorderseite des Kartonblattes finden sich Informationen zur Art und Herkunft des Be-Schreibstoffes, dabei handelt es sich um einen Schreibblock "Papyrus" der spanischen Firma "Unipapel" mit "100 Hojas", auf Deutsch "hundert Blättern" Papier. Die Seiten sind durchgehend recto beschrieben, eine Ausnahme bildet Blatt 20, das sowohl auf der Vorder- als auch auf der Rückseite beschrieben wurde. Ein erster optischer Befund zeigt: Das Manuskript ist mit einem einheitlichen Schriftduktus versehen, der Text ist konsequent linksbündig ausgerichtet. Die Bleistiftschrift ist kalligraphisch sorgfältig geformt und zieht sich gleichmäßig geradlinig durch alle Seiten. In regelmäßigen Zeilenabständen, deren Konstanz man problemlos ein Linienblatt unterlegen könnte, dient vom ersten bis zum letzten Strich der Bleistift als Schreibgerät, mit einer einzigen Ausnahme des Blattes 23, auf dem vom Autor mit grünem Stift nachträglich ein Satz eingefügt worden ist.¹²⁹ Zu den Auffälligkeiten des Erscheinungsbildes zählt der optische Eindruck des Schriftbildes – das Manuskript trägt den Charakter einer graphischen Reinschrift, als solches lässt es sich der Reihe der „wohlgeformten Bleistiftmanuskripte“ Handkes zuordnen, ein ästhetisches Urteil, welches Kastberger anhand der Manuskripte von *Der Bildverlust* und *Mein Jahr in der Niemandsbucht* fällt.¹³⁰

Die Handkesche literarische Arbeitsweise wird von Kastberger als "einzigartig für das 20. Jahrhundert" charakterisiert, bezeichnend ist die Singularität des Reinschriftcharakters der Manuskripte, wie etwa jener von *Der Bildverlust*, *Die morawische Nacht*, *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, die auch mit dem Bleistift verfasst worden sind. Während sich moderne Autoren verschiedener Verfahren, wie etwa der Montagetechnik bedienen, ist Handkes Schreiben mit Bleistift ein betont antiquiertes: "Da gibt es keine großen Konzeptblätter, keine großen Baupläne, keine großen Überlegungen auf Papier, sondern Handke trägt das mit sich und schreibt einfach Satz für Satz."¹³¹ Die bewusste Entscheidung des Autors, ab Ende der 80er Jahre, wie Goethe mit Bleistift zu schreiben, hebt die Intention der antiquierten Art des Schreibens hervor. Auch Adolf Haslinger betont in seinem Essay zum Faksimile der Handschrift *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem Haus* die Eigenart dieses Schreibens:

¹²⁸ Die Abkürzung M bezeichnet im Folgenden das Manuskript, welches aus Titelblatt I, einem Titelblatt II, sowie den beschriebenen und paginierten Blättern 1-23 besteht.

¹²⁹ Zum Erscheinungsbild einiger Seiten des Manuskripts siehe Anhang Abbildungen: 1, 2 und 3.

¹³⁰ Vgl. Kastberger/Handke (2009), S.14.

¹³¹ Schörkhuber/Kastberger (2009), S.4.

"In einer Zeit der ausufernden elektronischen Schreibflut ist der einsame und eigenwillige Entschluss Peter Handkes, seine Manuskripte mit Bleistift zu schreiben, außergewöhnlich."¹³² Das Manuskript und seine formvollendete Gestaltung durch das Schreibgerät werden in den Rang eines ästhetischen Kunstwerks gehoben. Der Schreibverlauf wird selten durch Korrekturen oder nachträgliche Einfügungen unterbrochen. Seinen eigenen Schreibprozess beschreibt Handke in einem Interview mit Herbert Gamper:

*"Für mich ist das so ein physischer, ganz materieller, sinnlicher Prozeß. Ich hab wirklich - das Eine kann ich sagen - nie etwas Vorgefaßtes, wenn ich mich ans Schreiben gebe. Ich hab überhaupt keine Meinung von der Welt. Ich will das immer neu ausbreiten und immer neu durchmüandern."*¹³³

5.3 »Weiter muß ich, also ich muß weiter, ich muß Tag für Tag weiter«. Die Tagesportionen. Ein verbindliches Schreiben?

Adolf Haslinger skizziert in seinem Essay zum Faksimile der Handschrift *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* die Grundzüge der Handkeschen Arbeitsweise während seiner Zeit in Salzburg. Zu diesen "prinzipiellen Eigenheiten" der Handkeschen Schreibweise zählen das lineare Schreiben in einem Zug von Anfang bis Ende in einem täglichen Arbeitspensum - von Kastberger als „relativ konstante Tagesportion“¹³⁴ - bezeichnet, das Festhalten von Zeit und Ort des Schreibens am linken Seitenrand des Blattes, ebenso wie das Notieren des sogenannten "Nebengekritzel[s]" auf Beiblättern.¹³⁵ Eine Arbeitsweise, die auch für *Mein Jahr in der Niemandsbucht* gilt: „Jeweils am linken Rand des Blattes notiert und unterstreicht er das Datum, an dem die auf derselben Zeile beginnende Passage entsteht – eine Selbstdokumentation, die er seit seinen Anfängen als Schriftsteller betreibt“¹³⁶ Diese Eigenart trifft weitgehend auch für den *Chinesen des Schmerzes* zu.¹³⁷ Auch das Manuskript des *Versuchs über die Müdigkeit* weist diese selbstdokumentarischen Eigenheiten auf.

¹³² Haslinger (2002), S.2.

¹³³ Gamper/Handke (1987), S.233.

¹³⁴ Kastberger/Handke (2009), S.14.

¹³⁵ Vgl. Haslinger (2002), S.2.

¹³⁶ Fellingner (2009), S.133.

¹³⁷ Vgl. Pektor (2009), S.122.

Im Gegensatz zu den Werkmaterialien der *Niemandsbucht* kommt der *Versuch* ohne die sogenannten Beiblätter aus.

Am linken Seitenrand des Manuskripts findet sich eine genaue Datierung der Niederschrift, wobei auch immer der jeweilige Ort der Niederschrift vermerkt wird. Der Entstehungsvorgang wird chronologisch und topographisch festgeschrieben. Dadurch wird eine chronologische Rekonstruktion der schriftlich manifestierten Arbeitsphasen möglich. Durch den Blick ins Manuskript erfährt man, dass der zeitliche Bogen der Niederschrift exakt 14 Tage umspannt. Der Entstehungszeitraum des *Versuchs* lässt sich anhand der Informationen am linken Blattrand von Anbeginn 11. März 1989 (M, Blatt 1) bis zum Ende 25. März 1989, 17 Uhr? (M, Blatt 23) in täglicher Fortschreibung datieren, wobei darunter der Akt der Niederschrift - die Schreibzeit zu verstehen ist.

Auch in den Notizbüchern wird der Beginn der Niederschriftphase dokumentiert. Einige Beispiele, die den Schreibprozess begleiten: Einen Tag vor Schreibbeginn notiert Handke: VüdM morgen? (10. März 1989) am Tag des Schreibbeginns, dem 11. März: "lirio", Lilie" ? Faltarar los lirios / a la primavera ...?" (Machado; ich habe mit dem VüdM angefangen) (NB 63). Die Einträge dokumentieren auch den Fortschritt und den Arbeitsprozess während des Schreibens: Also: Luft und Sonne zwischen die Schreibfinger? (Ab jetzt bis zum Ende des Versuchs) (16. März); Die noch größeren Müdigkeiten (ich muß doch noch mit 7 Tagen rechnen? (20. März); oder das Ende: (Schluß, morgen?) (24. März 1989).

Das Manuskript ist während der 14 Schreibtage auf 23 Blattseiten angewachsen. Die Länge der niedergeschriebenen Tagesportionen ist nie kürzer als 32 Zeilen, wobei ein quantitativer Anstieg während des Aktes der Niederschrift bemerkbar ist. Während Handke anfänglich in etwa eine bis anderthalb Bleistiftseiten pro Tag schreibt, ist gegen das Ende der Niederschrift eine Steigerung des Schreibtempos evident. Am letzten Schreibtag beträgt die Zeilenanzahl 173, was einer Seitenzahl von in etwa 5 Seiten pro Tag entspricht, wobei hier die am Ende des letzten Manuskriptblattes hinzugefügten Nachträge nicht dazugezählt wurden. Handkes Anspruch an sich selbst als Schreiber ist ein absoluter, der Grat zwischen Scheitern und Schreiben ein schmaler, worüber zahlreiche Passagen im Gespräch mit Gamper Auskunft geben, daraus einige Beispiele: „Ich kann eigentlich kein Wort aufschreiben, das nicht sozusagen meinen ganzen Körper durchpulst.“ Über das Schreibtempo: „Ich war manchmal froh, wenn ich zehn Zeilen am Tag nach fünfzehn Stunden gehabt hab. Ich hab gedacht: Ja immerhin besser als gar keine. Weiter muß ich, also ich muß weiter, ich muß Tag für Tag

weiter."¹³⁸ In einem am 3. März 1989 in der ZEIT erschienenen Gespräch mit André Müller, äußert sich der Autor programmatisch zum Absolutheitsanspruch seines eigenen Schreibens: "Denn wer einmal versagt im Schreiben, hat für immer versagt."¹³⁹ Adolf Haslinger schreibt über diese Handkesche Arbeitsweise des tagtäglichen Fortschreibens, die dem Schreiben den Platz einer "gefährvolle[n], schöpferische[n] Tätigkeit, an der man täglich scheitern könnte" einräumt, dass diese im Gegensatz zum Übersetzen das Risiko des Scheiterns erhöhe. In diesem Zusammenhang sei auch der "Rhythmus der entstehenden Schrift" als "erzählender Rhythmus" der Analogie "Erzählen-Gehen-Denken"¹⁴⁰ erwähnt.

An dieser Stelle soll, eine etwaige Schreibspur Handkes verfolgt, und die Koordinaten des Schreibens veranschaulicht werden, wobei die streng tagtäglich fortgeführte Chronologie mit den Randangaben zu Ort und den Umständen der Niederschrift im Manuskript, dargestellt werden soll. Die Zeichen sind so exakt wie möglich wiederzugeben, in Klammer stehen jeweils M für Manuskript und das jeweilige paginierte Blatt, auf dem die Angaben vermerkt sind.

Das "Koordinatensystem des Schreibens" im Manuskript des *Versuchs über die Müdigkeit*:

11. März 1989, Linares, Andalucía (M, Blatt 1)

12. März 1989, Linares (M, Blatt 1)

13. März 1989, Linares (M, Blatt 2)

14. März 1989, Linares (M, Blatt 3)

15. März 1989, Linares (M, Blatt 4)

16. März 1989, Linares (M, Blatt 5)

17. März 1989, Linares (M, Blatt 7)

¹³⁸ Gamper/Handke (1990), S.59. Beim Schreiben am Werk *Langsame Heimkehr* gab es im Schaffen des Autors die meisten Widerstände im Sinne einer regelrechten Schreibkrise, Interview Gamper/Handke: „*Da war überhaupt nichts, da war totale Sprachstille. Stellen Sie sich das einmal vor: Sieben, acht Stunden lang sitzen Sie davor - und Sie tun ja nicht sich ablenken, sondern Sie wollen den Gegenstand fassen, sich konzentrieren - und der hat keine Sprache, der hat wieder keine Sprache. Vielleicht ein Wort leuchtet da mal auf, leuchtet wieder eins auf: dann haben Sie vielleicht, wenn Sie ganz ruhig sind ... - ich mein, da ist ja auch die Gefahr der Panik sehr nahe, daß Sie überhaupt nicht mehr weiterkönnen; nicht nur in diesem Satz nicht weiterkönnen, sondern nie mehr werden weiter: wenn Sie das nicht schaffen, dann werden Sie nie mehr weiterschreiben*“ (S.59-60).

¹³⁹ Müller/Handke (1989), S.79.

¹⁴⁰ Vgl. Haslinger (2002), S.6.

18. März 1989, Linares (M, Blatt 8)

19. März 1989, Linares (Domingo de Ramos) (M, Blatt 10)

20. März 1989, Linares (M, Blatt 11)

21. März 1989 Linares (M, Blatt 12)

22. März 1989, Linares, draußen unterm Eukalyptus (M, Blatt 14)

23. März 1989, Linares, Eukalyptuslichtung Gründonnerstag) (M, Blatt 15)

24. März 1989, Linares, Eukalyptusl. Karfr.) (M, Blatt 17)

25. März 1989, Linares. Eukalyptuslichtung (M, Blatt 20)

Linares, 25.März 1989, 17 Uhr? (M, Blatt 23)

Durch diese Datums- und Ortsangaben wird die lokale und temporale Gebundenheit des Manuskripts, wie jene des Schreibens selbst aufgewertet. Es werden Informationen zu Zeit und Ort der Entstehung des Manuskripts evident, gleichzeitig wird auch das Verfassen in den Rang eines verbindlichen Schreibens gehoben. Der Autor benennt dieses konstante Schreiben in einem Interview als „wunderbare[s] Plateau-Gefühl von Einheit, das durch das stetige Schreiben entsteht“¹⁴¹.

5.4 Versuch einer Synchronisation. Notizbuch und Manuskript

Ohne die Kenntnis des Manuskripts wäre es sehr heikel einen Zusammenhang zwischen den Notizbüchern und dem werkgenetischen Material herzustellen. Was die Synchronisation von Manuskript und den Einträgen erleichtert, ist die Datierung, sowie Markierung der Notizen als dem *Versuch* zugehörig. Es gibt zwar Notizbucheinträge, die zwar gekennzeichnet sind, ihren Weg ins Manuskript und den Text aber nicht gefunden haben. Die Notizbücher wurden parallel zur Niederschrift geführt, als solches sind sie vergleichbar.

¹⁴¹ Gamper/Handke (1987), S.52.

5.4.1 Inkubationszeiten

Die Arbeitsnotizen zeigen, wie Handke Beobachtungen und Wahrnehmungen in den Text integriert. Eine vollständige Aufzählung und Untersuchung der beträchtlichen Anzahl an Notaten zum Begriff der Müdigkeit, wie zum *Versuch über die Müdigkeit* würde die Grenzen jeder Diplomarbeit sprengen. Anstelle eines Vollständigkeitsanspruchs im Sinne einer gesamten Darstellung aller Notate, soll eine punktuelle Darstellung exemplarischer Notizen jedoch veranschaulichen, wie intensiv Handke im Umgang mit dem *Versuch über die Müdigkeit* agiert und die semantischen Wortfelder rund um den Begriff der "Müdigkeit" umkreist. Ab dem Moment der ersten Titelnennung im Notizbuch 52, welches er von Februar bis Mai 1987 führte, kann Folgendes festgestellt werden: Je näher der Schreibbeginn rückt, desto thematisch konkreter werden die Einträge. Auch wenn sie zum Teil nicht explizit mit dem Kreuzsymbol oder der für den *Versuch* vorgenommenen Abkürzung "VüdM" markiert wurden und den Weg weder ins Manuskript noch in den Drucktext finden, soll trotzdem gezeigt werden, wie sich Handke dem Begriff der Müdigkeit von seinem semantischem Wortfeld her nähert. Der unmittelbare werkimmanente Kontext ist aus den folgenden Einträgen nicht immer erschließbar. Dennoch sollen einige davon, um das Umkreisen der semantischen Wortfelder zu unterstreichen, in einer linearen Umschrift wiedergegeben werden:

Die Müdigkeit und das Gelingen (in einer Art Müdigkeit gelingt dies und jenes) (13. Juli 1987)

Der Schwung der Müdigkeit (3. August 1987)

Die Erotik der Müdigkeit: ich weiß, ich könnte da eine unbekannte Schöne umarmen, und sie würde es sich lächelnd gefallen lassen (26. Juni 1987)

"Das Flair der Müdigkeit", "Die Aura der Müdigkeit" (26. Juni 1987)

In den Notizen, die den Entstehungsprozess des im März 1989 erschienenen Theaterstücks *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land*, in den Notizen stets als *Kunst des Fragens* betitelt, skizziert Handke eine Art linguistischen ‚Fragenkatalog‘ mit rund 150 durchnummerierten Fragen (NB 58), der Modus der Interrogation wird in den Notizen anhand eines sprachwissenschaftlichen Zugangs untersucht, so lautet ein Modus in der eskimoischen Sprache, wie der Autor am 2. November 1987 notiert:

spezifischer fragender Modus: z.B. Eskimoisch (Westgrönländisch): KASOKAOK = er ist sehr müde. KASOKĀ = Ist er sehr müde? KASOKAIT? Bist du sehr müde? KASOKAISE - Seid ihr sehr müde? KASOKĀT? Sind sie...? (Keine Frage-Intonation!)

Zu den weiteren semantischen Wortfeld-Annäherungen zählen weitere exemplarische, aber im konkreten Zusammenhang mit dem *Versuch über die Müdigkeit* nicht verifizierbare Notate wie etwa:

"Übermüdung" : "Müdigkeit" (12. Februar 1988)

die wohlige, heimelige, schützende Müdigkeit: das Nest der Müdigkeit (15. Mai 1988)

Müdigkeit und Zufriedenheit (27. Mai 1988)

Zufriedene Müdigkeit (27. Mai 1988)

Der Begriff der Müdigkeit taucht in den Notizen vermehrt im Zusammenhang mit Notizen zur *Kunst des Fragens*, abgekürzt als „DKdF“ auf:

DKdF: "Wie habt ihr einander kennengelernt?" - Durch gemeinsame Müdigkeit." (24. März 1988)

DKdF, die Personen am Ende: Stand-Sitz-Bilder der Müdigkeit und der Ruhe der dichterische Mensch: das Böse ist für ihn, im Wortsinn, undenkbar (Jaccottet) (27. Mai 1988)

Was habe ich vom Schreiben? die schöne, selige Müdigkeit (VüdM) (30. Mai 1988)

So wird am 14. Juli 1988 eine Dialogpassage des Mauerschauers (Abk. "Ms.") und des Spielverderbers (Abk. "Sv") - beide Figuren aus der *Kunst des Fragens* notiert:

Ms: "Schön fraglos bin ich nur in der Müdigkeit, nach der Arbeit, jener Müdigkeit, die mich durchlässig macht."

Sv.: "Und bist du jetzt müde?" ¹⁴²

Am 2. August 1988 wird das Ende der Niederschrift: 15h30: DKdF: „Ende“ vermerkt. Ab diesem Zeitpunkt widmet sich Handke in zunehmendem Maße dem *Versuch über die Müdigkeit*, was die Zunahme der thematischen Notizen zum *Versuch* zeigt. Der Autor umkreist das semantische Wortfeld der Müdigkeit regelrecht, einige Beispiele:

Manchmal die gegenseitige Müdigkeit: als sei man endlich in der Wahrheit angelangt (VüdM) (24. Dezember 1988)

"Ich bin müde", als Vertrauens-, Freundschafts-, Liebesbezeugung (VüdM) (29. Dezember 1988)

Stillevergessenheit; "ich habe (auf) die Stille vergessen ("ich habe auf dich vergessen", öst.) Immer nur vom "neuen Leben" (auch wenn es ein "Versuch über die Müdigkeit ist") (31. Dezember 1988)

VüDM: "Was ist Müdigkeit? Ist Müdigkeit etwa, wenn ...?" (1. Januar 1989)

Müdigkeit als Ausgeglichenheit (VüdM) (3. Januar 1989)

¹⁴² Der Wortlaut im Drucktext des *Spiels vom Fragen* lautet: "Eine schöne Fraglosigkeit kenne ich nur in der Müdigkeit" (SF 150).

VüdM: Die Entbehrung des Menschen "der nie müde wurde", der nicht müde sein konnte, dem es nicht gelang, müde zu werden, der auszog, um das Müdesein zu erlernen (die Möwen auch hier) (6. Januar 1989)

VüdM: "Schon lange habe ich nicht mehr sagen können, daß ich müde bin" (9. Januar 1989)

VüdM: "fundamentale M."

"Bist du da?" - "Ich bin noch nicht müde genug." - "Liebst du mich?" - "Ich bin noch nicht müde genug." (VüdM) (11. Januar 1989)

Gründung eines Museums der Müdigkeit (21. Januar 1989)

"angemessen müde; auch die Müdigkeit als Maß; "gemessen an der Müdigkeit" (30. Jänner 1989)

Am 7. Februar findet sich eine Notiz, die ihren Weg auch ins Manuskript findet:

VüdM: Ein Zug der müden Menschen, die du in deinem Leben gesehen hast; die Heiligkeit der Müdigkeit (Cabestany)

Im Manuskript wird daraus:

Und das ganze Land ist durchsetzt und besetzt von Kräften; statt je auch nur für einen Augenblick den Zug der Müdigkeit zu bilden [...]. (M 9)

In den Notaten, die expliziert zum Versuch über die Müdigkeit markiert sind, fordert sich der Autor auf, vergangene Bilder in Erinnerung zu rufen:

VüdM: Die Würde der Müdig/ ; erinnere dich an das würdige lebendige Mahlzeiten der müden Keuschler (am Feldrand, im Haus; auf der Landstr., [...]) (8. Februar 1989)

Diese Erinnerungsbilder werden einige Tage später notiert:

VüdM: "Die Bauern waren nie "schön müde", "freundlich müde", die Keuschler (s.d. Großvater) aber wohl (dunkle Schrofheit der Pyrenäen) (12. Februar 1989)

die Milde Müdigkeit der Keuschler am Feierabend, die Samstagnachmittage, die Sonntagvormittage, die Sonnenstunde nach der Messe

Im Manuskript des *Versuchs* werden diese bruchstückhaften Einzelteile am 19. März 1989 folgendermaßen in ein zusammenhängendes Ganzes, in einen Text transformiert. Die autobiographischen Erinnerungsbilder¹⁴³ im diplomatisch transkribierten Wortlaut:

Die Vorfahren, soweit sie überhaupt zurückzuverfolgen sind, waren Knechte, Keuschler (Kleinstbauern ohne Ländereien) und, wenn sie eine Ausbildung hatten, immer Zimmerleute. Die Zimmerleute in der Gegend waren es auch, die ich wiederholt zusammen als jenes Volk der Müdigkeit sah. Es war damals die Zeit des ersten Bauens nach dem Krieg, und ich als das älteste der Kinder wurde oft von den Frauen des Hauses, der Mutter, der Großmutter, der Schwägerin, mit dem warmen Mittag = essen in den Kannen zu den verschiedenen Neubauten im Umkreis geschickt; alle Männer des Hauses, die nicht im Krieg untergekommen waren, auch noch eine Zeitlang der sechzigjährige Großvater arbeiteten dort mit anderen Zimmerleuten ("Zimmerern") an den Dachstühlen. In meinem Bild sitzen sie während der Mahlzeit neben dem Rohbau auf den zum Teil schon behauten Balken oder den noch zu bearbeitenden geschälten Stämmen. (M 10)

[der „Hilfszimmermann“.]
Sie essen gemächlich und schweigsam, selbst der Stiefvater, der sich in der Dorffremde sonst nur durch seine weltstädtische Großmäuligkeit behaupten konnte (Friede sei ihm). (M 10)

[bei ihnen]
[...] zu ihrer Müdigkeit gehört, daß gleichsam niemand und nichts "herrscht" oder auch nur "vorherrschend" ist". (M 10)

¹⁴³ In Herwig (2011), S.98 gibt es eine schwarz-weiß Aufnahme Ende der 1950er Jahre, welche die Handkes bei der Arbeit am Hausbau zeigt. Über diese autobiographische Bild der Keuschler gibt Handke 2011 in einem Interview mit der Kleinen Zeitung Auskunft: Siehe Patterer, Hubert/Stefan Winkler: Peter Handke über das Unterwegssein. Kleine Zeitung, 24.7.2011 "Gespräche über ...". S.8-11.

Kleine Zeitung: In ihrem "Versuch über die Müdigkeit" sitzen Männer, Frauen und Kinder nach dem Korndreschen in der Nachmittagssonne und genießen stumm das gemeinsame Erschöpftsein.
HANDKE: Ja, das habe ich als Kind so erlebt. Da gab es noch diese alten Dreschmaschinen. In die wurden die Getreidegarben an den Ährenspitzen sacht hineingeschoben. Das leere Stroh, das hinten herauskam, wurde an uns Dorfkinder weitergereicht. Wir mussten es oben im Scheunendachboden dichttreten. Zwei Stunden war dann furchtbarer Krach. Die Nasenlöcher waren dermaßen schwarz! Aber dann war alles still. Wir sind dagesessen und es war noch ein bisschen Sonne da. Und keiner hat geredet. S.11.

Schon am 20. Februar 1989, weniger als einen Monat vor Schreibbeginn, macht sich Handke Notizen zur Zeit nach dem Versuch über die Müdigkeit:

Nach dem VüdM werde ich nie mehr müde sein können?

Ein weiteres Beispiel für die modifizierte Integration der notierten Wahrnehmungen in den Text bildet eine Reiseerfahrung: die Begegnung mit zwei Hunden im Zuge einer Pyrenäenüberquerung, formuliert Handke, auf dem Weg von Frankreich nach Spanien am 1. März 1989 in Montblanc:

So wie nach einer Woche in der Cerdagne die Hunde in der Regel mich als ihresgleichen begrüßten, so auch hier in Catalunya: als hätte ich mit der Zeit den Geruch der jeweiligen Landschaft angenommen, den Geruch des Staubs, der Nahrung dort, des Weins, des Urins, der Scheiße, des Schweißes, bewege mich auch ihrer, der Hunde, Landschaft entsprechender. Gestern die beiden Schäferhunde oberhalb von Poblet: sie liefen von zwei Seiten auf mich zu und begleiteten mich zurück zum Kloster, einmal sich zurückfallen lassend und dann mich wieder ein- und überholend, mich dabei jeweils, einer rechts, der andre links streifend, vor meinen Kniekehlen knapp ausscherend - gerade daß sie nicht durch meine Beine durchgelaufen wären, der eine, kleinere, jüngere, wie der Sohn des andern, hätte es können; einen Mopedfahrer bellten sie dafür jäh an, sonst fast lautlos, nur ab und zu ein flappendes Atmen (NB 62)

Handke greift während der Arbeit am *Versuch über die Müdigkeit* auf seine Notizen zurück. So wird diese Hunde-Passage aus dem Notizbuch kopiert, bei der Niederschrift des Versuchs überarbeitet und in den Text übernommen. Im Manuskript wird am 24. März 1989 daraus in linearer Umschrift wiedergegeben:

Beim Kloster Poblet in Katalanien begegneten mir auf der Landstraße zwei Hunde, einer groß einer kleiner, wie Vater und Sohn, die dann mit mir mitgingen, einmal hinter und einmal mich überholend. Ich war so müde, daß die übliche Hundeangst ausblieb, und außerdem, so stellte ich mir vorher, hätte ich durch das viele viele Gehen in der Gegend schon deren Geruch angenommen und wäre den Hunden vertraut. Diese begannen auch wirklich zu spielen: indem "der Vater" um mich herum lief und "der Sohn" ihm nach, mir durch die Beine. (M 18)

Die Passage ist im Drucktext mit jenem des Manuskripts bis auf eine einzige Änderung ident: Anstelle von "*einmal hinter*" schreibt Handke "*einmal hinternach*" (VüdM 61).

5.5 Ein Schreibtag: 23. März 1989 (L., noch Nacht, Vollmond, krähender Hahn, Gründonnerstag)

Während des Schreibens am Manuskript, ändern sich die Notizen hinsichtlich ihrer Quantität, sie werden häufiger und verlieren, so der Leseindruck, ihren konzeptionellen Charakter zugunsten jener Notizen die den Schreibvorgang begleiten. Ab dem 11. März 1989, dem schon erwähnten Schreibbeginn, finden sich verstärkt Notate, die mit einem Kreuzsymbol X markiert werden. Vergleicht man die Notizen mit dem "davor, während und danach" der Arbeit am Manuskript zeigen sich Eigenarten der Handkeschen Arbeitsweise. Folgt man dem Verlauf der Notizen wie dem der Niederschrift werden Gleichzeitigkeiten und Verschiebungen evident. Die Untersuchung soll sich auf einen exemplarischen Schreibtag beschränken und das Manuskript soll mit dem, was sich Handke im Notizbuch am tatsächlichen Schreibtag notiert, konfrontiert werden.

Der Tageseintrag beginnt im Notizbuch mit den charakteristischen Datums- und Randangaben, in durchaus österlicher Manier:

23. März 1989 (L., noch Nacht, Vollmond, krähender Hahn, Gründonnerstag) ¹⁴⁴

Werkimmanente Notizbucheinträge und Manuskript werden angeglichen, worüber folgende Textbeispiele Auskunft geben:

Der erste Notizbucheintrag am 23. März lautet:

M: "Ich spreche von der Müdigkeit in den, kurzen oder langen, Zwischenzeiten des Friedens"
Und wenn kein Ding da ist? Dann gibst deine M. es ihm, dem Gegenüber, gibst, die Aura

Am selben Tag schreibt Handke im Manuskript, diplomatisch transkribiert:

in der Zwischenzeit.
Ich erzähle von der Müdigkeit im Frieden,. (M 16)

Im Manuskript wird daraus:

Und wenn es solch eine Sache nicht gab? Dann schuf meine Müdigkeit sie, und der andere, der gerade noch im Leeren geirrt war, empfand um sich von einem Augenblick zum nächsten eine Aura." (M 16)

¹⁴⁴ Die Nähe zur Bibel ist evident: Jesus verkündet Petrus die Verleugnung: Wahrlich ich sage dir: In dieser Nacht, ehe der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verleugnen.

Handke nützt das Notizbuch während der Schreibarbeit am *Versuch* nicht nur um einzelne Sätze vorzuschreiben, um sie noch am selben Schreibtag ins Manuskript zu übertragen, sondern auch um sich nachträgliche Einfügungen zum bereits Geschriebenen zu notieren, wie eine Notiz am selben Tag beweist:

X Einf, Paarmüdig/: "Ich bin dir müde"

Tatsächlich findet sich am 22. März 1989 diese Korrektur im Bleistift-Manuskript, wo in der Textpassage über die Paaresmüdigkeit (VüdM 48) die Einfügung nachgetragen wurde:

Oder es wird das "Mit dir" zu einem einzigen Wort, so wie im Spanischen hier das "contigo"... Oder in deutscher Form vielleicht ⊗ statt des: "Ich bin deiner -" das "Ich bin dir müde". (M 14)

Durch den Blick ins Notizbuch lassen sich die nachträglich getätigten Einfügungen innerhalb des Manuskriptes datieren. Es stellt sich die Frage, ob Handke der Text ständig präsent ist, oder ob er das Manuskript erneut liest und sich die Korrekturen im Notizbuch notiert. Bei diesen Eintragungen handelt es sich nicht nur um einzelne Sätze, sondern auch um verhältnismäßig längere Vorarbeiten:

Zwei Tage vor dem tatsächlich fassbaren Ende der Niederschrift wird ein möglicher Schluss des *Versuchs* das erste Mal schriftlich fixiert und konzipiert, Handke notiert, am 23. März 1989:

Ende: Laß uns von hier weggehen, hinein in die Straßen, unter die Leute, uns dann am Rand irgendwo niedersetzen x und schauen, ob wir nun richtig müde sind x in die Nähe einer Jukebox Gibt es denn in Linares, überhaupt und in ganz Spanien überhaupt eine Jukebox? — Ja, eine sehr seltsame. Aber davon das nächste Mal" (= Ende)

5.6 »Nichts könnte ich sagen, nichts«. Das Ende der Niederschrift?

Die Arbeit am Text wird von Handke, wie sowohl im Notizbuch und im Manuskript vermerkt wird, folgendermaßen beendet: Linares, 25. März 1989, 17 Uhr? (M 23).¹⁴⁵ Schon am letzten Blatt werden unter das Ende des Textes, welches mit einem vertikalen Strich markiert ist, mehrere nachträgliche Einfügungen sowie ein Nachtrag vermerkt. Wie teilweise schon im vorigen Kapitel behandelt, zeigen die Notizbucheinträge, dass Handke das Ende des *Versuchs* während des Schreibprozesses gegenwärtig ist: (am Ende eine Art Litanei?) 15. März 1989; (am Ende die

¹⁴⁵ Siehe Anhang Abbildung 2.

Müdigkeit der beiden Redner. Gehen wir hinaus auf den Boulevard; setzen wir uns und ...) 17. März 1989; X Ende: Wie macht man es, so müde zu werden? Gibt es ein Rezept? 19. März 1989; Die noch größeren Müdigkeiten (ich muß doch noch mit 7 Tagen rechnen?), 20. März 1989; Laß uns doch versuchen so zu leben, daß wir beständig miteinander müde sind. (Ende) 21. März 1989; "Und wenn es eine solche Sache nicht gibt?" (Ende); X Ende: Auf die Straße gehen? Aber ist die Müdigkeit nicht nur zu erreichen im Sitzen?; X Am Ende wieder in P.'s Schöpfungsgeschichte hineinkommen! 22. März 1989; X Ende: "Und jetzt bin ich frech genug in der Anschaulichkeit noch höher zu greifen; Soll der andere nun... (Schluß, morgen?), "Was kannst du sonst noch zur M. sagen (Ende), nichts Systematisches, Gestreiftes, Beiläufiges, was dir in den Kopf kommt; 24. März 1989.

Das eigentliche, im Manuskript dokumentierte Ende der Niederschrift wird auch im Notizbuch am selben Tag dokumentiert und kommentiert, am 25. März 1989 hebt Handke die Bedeutung der Begleitumstände des Schreibens noch einmal hervor, in dem er notiert:

VüdM beendet, draußen bei der Eukalyptuslichtung, den Rock angezogen erstmals in den Monaten (ohne das

Im-Freien-Sitzen unter dem Euk., hätte ich es nicht so bald hinter mich gebracht — Weite, Stille, Atmen, Auf=

schauen immer ε) ; nah an der Erschöpfung — nichts könnte ich sagen, nichts

Die Notizbucheinträge hingegen belegen aber, dass der Autor es nicht bei diesem Ende belässt. Der Niederschrift folgt eine Phase der Überarbeitung, der literarische Schreibprozess ist unabgeschlossen, eine Arbeitsweise die sich auch für Bertolt Brecht konstatieren lässt.¹⁴⁶ Konkrete Verweise zu nachträglichen Einfügungen, Korrekturen und Ergänzungen des *Versuchs über die Müdigkeit* sind in den Notizbüchern noch bis Mitte Juni 1989 festzumachen. Einige dieser nachgetragenen Ergänzungen sind im Manuskript, andere nur in der späteren Druckfassung zu finden, Handke verwendet die in den Notizbüchern vermerkten Ergänzungen anscheinend noch später für die Druckfahnen. Die mit einem vertikalen Strich markierten Ergänzungen in den Einträgen lassen sich auch stets im Manuskript wiederfinden.

Das wohlgeformte Schriftbild des Manuskripts beinhaltet eine einzige Abweichung in seiner ansonsten durchgängigen Bleistift-Textur: eine Eintragung mit einem grünen Stift. Für diese lässt sich exemplarisch durch den Blick ins Notizbuch feststellen, dass sie am 26. März 1989, am Ostersonntag, einen Tag nach Ende der Niederschrift, nachträglich vermerkt wurde:

|| Erg. / {ob uns?} ... eine M. winkt und was sie uns heute erzählt

¹⁴⁶ Seidel (1970), S.58.

Eine bloße Orientierung an der Datierung des Schreibtages im Manuskript könnte zur Annahme führen, dass die Eintragung am 25. März 1989, also noch während des Zeitraumes der datierten Niederschrift des *Versuchs* vermerkt wurde - der grüne Halbsatz im grauen Bleistiftmanuskript wurde, wie durch den Blick ins Notizbuch deutlich wird, im Nachhinein hinzugefügt, im Manuskript zeigt sich die Eintragung sogar im Schriftbild:

Und nun laß uns aufstehen und weggehen, hinaus,
auf die Straßen, unter die Leute, um zu sehen, ob uns viel=
leicht in der Zwischenzeit dort eine kleine gemeinsame Müdig=
keit winkt, und was sie uns heute erzählt. M (23)

Allem Anschein nach arbeitet Handke das Manuskript noch einmal durch, was sowohl in Form von Korrekturen als auch nachträglichen Einfügungen geschieht. Neben den eher marginal vorgenommenen Korrekturen, sind es vor allem Einfügungen. Als konkretes Beispiel einer nachträglichen Einfügung findet man am Ende des Blattes 20 einen mit dem Kreuzsymbol ⊗ vermerkten Hinweis: [Einf. auf der Rückseite →] (M 20), wo sich folgende Textpassage, in diplomatischer Umschrift wiedergegeben, findet:

⊗ — Es stimmt: In der Stunde der letzten

Müdigkeit gibt es keine philosophischen Fragen

mehr. Diese Zeit ist zugleich der Raum, dieser

Zeitraum ist zugleich die Geschichte. Was

ist, wird zugleich. Das andere wird zugleich

ich. Die zwei Kinder da unter meinen müden

Augen, das bin jetzt ich. Und wie die ältere

Schwester den kleinen Bruder durch das Lokal

schleppt, das ergibt zugleich einen Sinn und

hat einen Wert, und es ist so gut wie schön,

und es gehört sich so, und so soll es auch

weiter sein, und es ist, vor allem, wahr.

Wie die Schwester, ich, den Bruder, mich, um

die Hüften packt, das ist wahr. Und das

Relative zeigt sich im müden Blick absolut,

und der Teil als das Ganze.

Wieder gibt der Blick ins Notizbuch einen konkreten Hinweis auf diese Textpassage:

M: Keine Wahrheitsfrage mehr: Was vor sich geht, ist wahr (es sind alle Fragen gelöst) (Ergänzung); wie die etwas größere Schwester den kleineren Bruder durch das Lokal schleppt, das ist wahr

Am 27. März 1989 notiert Handke:

(L. Sommerzeit, Zimmer zur Orangenbaumgasse) X Einf M: (philosophisch)

Es stimmt: Der richtig Müde hat keine philosophischen Fragen mehr. Was in seinem Blick ist, das wird zugleich (Beispielgeben). Was wird, das soll zugleich sein Was das andere ist, das ist zugleich er. (Beispiel!) Was ist das, hat zugleich einen Wert. Was geschieht, das ist zugleich schön. Was geschieht [vor sich geht], das ist zugleich wahr: Alles ist jetzt so, wie es sich gehört. Das Relative ist absolut, die Teile stehen für das Ganze

Für die Stunde der M./ gelten keine phil. Fragen mehr. Diese Zeit ist zugleich Raum. In diesem Raum ist das Objekt zugleich ich. (Kurzsatzbeispiel) ... Am Ende. Dafür nun ein längeres Anschauungsbeispiel (Feldweg)

Dieses Beispiel zeigt, dass Handke einzelne Passagen in den Notizbüchern konzipiert, um sie nachträglich bei der Übertragung ins Manuskript in modifizierter Form zusammenzufügen. Die Notizbucheinträge rekurrieren jedenfalls auf den Text im Manuskript und umgekehrt. Dadurch stützen die Einträge in den Notizbüchern die Linearität des Manuskriptes als eine Art Stützräder im Mechanismus des Schreibprozesses: "Das ermöglicht ihm [Handke] dann einen kontinuierlichen Schreibprozess, bei dem, in höchster Konzentration, der Text von Tag zu Tag linear entsteht."¹⁴⁷

Nach dem Abfassen des *Versuchs über die Müdigkeit* reist Handke weiter, er verlässt Linares und erreicht am 29. März die andalusische Stadt Granada, wo die arabesken Verzierungen an der Fassade der islamischen Universität La Madraza de Grenada Eingang in die Notizbücher finden. Schrift, Ornament, Form, Rhythmus und der *Versuch über die Müdigkeit* werden im Modus der Wahrnehmung parallel gesetzt und zu einer poetologischen Einheit verschmolzen:

Vergleich f. d. Feingliedrigkeit, in der sich das Weltgeschehen zeigt in der M/: die Ziseliert der islamischen Ornamentik (etwa jetzt der Gebetsraum der alten islam. Universität v. G.) — das übliche Gewirr rhythmisiert sich zur Form (Einf.), zur Wohltat der Form, und zwar Form, so weit das Auge reicht! das ist der große Horizont der Müdigkeit ("La Madraza") (NB 63)

Diese Passage mitsamt den Korrekturen fehlt im Manuskript, wird aber von Handke aus den Notizbüchern in den Druckfahnen nachgetragen, was folgender übernommene Textabschnitt in der Druckfassung beweist:

¹⁴⁷ Haslinger (2002), S.4.

Die Müdigkeit gliederte - ein Gliedern, das nicht zerstückelte, sondern kenntlich machte - das übliche Gewirr durch sie rhythmisiert zur Wohltat der Form - Form, soweit das Auge reichte - großer Horizont der Müdigkeit. (VüdM 53)

Der Autor bezieht sich in den Einträgen auch direkt auf den vollzogenen Akt der Korrektur des *Versuchs über die Müdigkeit*, so lautet der Wortlaut eines Notats am 2. Mai 1989:

Ich kann nur wirklich mitfühlen mit den Stars im Sport (mitfühlen und mich mitfreuen); die haben ja auch etwas zum Freuen (Grüneburgweg, Schwüle; nach schwerer Korrektur des VüdM)

Dadurch wird die zunächst nur aus dem Vergleich von Notizbucheinträgen und Manuskript fassbare Revision festgeschrieben. Indem Handke den tatsächlichen Vorgang der Korrektur bezeugt, unterstreicht er den Widerstand des Schreibers einen Schreibprozess endgültig abzuschließen, wodurch ein weiterer Begleitumstand des Schreibens manifest wird.

5.7 »Form, soweit das Auge reichte«. Das Manuskript und sein Erscheinungsbild

Schon die Gestaltung des Einbandes der 1989 erschienenen Erstausgabe des *Versuchs über die Müdigkeit* zeigt die Wertschätzung des Autors für das Manuskript und seine "optisch-graphische Dimension"¹⁴⁸. Der Einband wurde unter Verwendung der ersten Manuskriptseite des *Versuchs* gestaltet, was den Stellenwert des Ästhetisch-Formalen für Handke zusätzlich hervorhebt. Durch die Abbildung des kalligraphisch wohlgeformten Bleistiftmanuskriptblatts, so könnte man interpretieren, wird der Schreibprozess an das Endprodukt, den Drucktext wieder herangetragen und dadurch in einen ästhetisierten Rang gehoben.

In einem Interview mit Klaus Kastberger und Elisabeth Schwagerle äußert sich Handke zum Schriftbild seiner Manuskripte:

"Wenn ich im Freien schreibe, habe ich bemerkt, dass die Schrift viel enger wird, also kleiner. Beim Bildverlust und vor allem auch bei Mein Jahr in der Niemandsbucht habe ich sehr viel im Freien geschrieben. Dabei scheint es, als ob man die Schrift schützen möchte, so wird sie enger und dichter. Wenn ich im Haus schreibe, wird sie weitmaschiger und weiträumiger, im Freien jedoch wird sie verzerrter, ich weiß nicht, warum, da man doch eigentlich das Gegenteil vermuten könnte, denn im Freien müsste die Schrift loslaufen. Ich aber will sie vor wilden Tieren schützen, da müssen Sie einmal nachschauen im Manuskript. Es steht ja bei den Datumsangaben dabei "im Freien" oder "auf der großen Lichtung".¹⁴⁹

¹⁴⁸ Kammer (2003), S.21.

¹⁴⁹ Kastberger/Handke (2009), S.14.

Was hier deutlich wird ist Handkes Interesse am Erscheinungsbild und den Spuren seiner eigenen Handschrift, sowie ihres individuellen Charakters, welcher für den Autor abhängig von der Spezifik des Schreibortes zu sein scheint. Die Schrift wird in den Kontext einer an den Schreibort gebundenen Produktion gestellt. Fasst man ein Manuskript neben seiner primären Funktion als Textträger auch als "materielles graphisches Objekt"¹⁵⁰ auf, wird eine Ebene freigelegt, die über die literarische Arbeitsweise eines Autors und ihre materiellen Bedingungen Auskunft gibt. Diese setzt sich, so Stephan Kammer, aus folgenden Elementen zusammen:

Die Verteilung der Schriftzeichen auf der Fläche des Papiers, die Verwendung möglicher Änderungs- und Revisionsverfahren beim Schreiben, Unterbrechungen des Schreibvorgangs durch aliterale graphische Elemente wie etwa Skizzen oder Zeichnungen [...].¹⁵¹

5.7.1 Die Geviertstriche

Schreiben ist in realer wie metaphorischer Hinsicht Raumbewegung und Geste zugleich: "In der ausholenden Bewegung der Schreibhand ist die Weite der schreibend festgehaltenen Gedankenbögen eingefangen."¹⁵² Der erste visuelle Eindruck des Manuskripts des *Versuchs* vermittelt bereits vor jeder Lektüre den Stellenwert der Form. Schon ein flüchtiger Blick in das Manuskript verrät, dass dessen Form und Strukturierung den augenscheinlichsten Unterschied zum Drucktext bilden. Während der Duktus der Handschrift einem linear fortlaufenden Prosatext entspricht, wird die Linearität im Drucktext durch Absätze unterbrochen. Die spezifische Gestalt des Bleistiftmanuskripts besticht durch ihren graphischen Reinschrift-Charakter, die schon im Kapitel 5.2 behandelt wurde. Siehe Anhang. In einem Interview mit Ulrich Greiner spricht Handke über das Risiko, welches das Bleistiftschreiben in sich birgt:

¹⁵⁰ Vgl. Kammer (2003), S.21.

¹⁵¹ ebd., S.21.

¹⁵² Vgl. Polt-Heinzl, Evelyne: Ich hör' dich schreiben. Eine literarische Geschichte der Schreibgeräte. Wien: Sonderzahl 2007. S.65.

*"Die Gefahr, mit Bleistift zu schreiben, besteht darin, dass man in der Stille des Schreibens vergisst abzusetzen, also Absätze zu machen. Sie hinterher einzufügen ist nicht gut. Dafür ist die Maschine oder der Computer besser. Aber die Chance ist eben, dass es eine ganz andere epische Bewegung gibt."*¹⁵³

Neben den durchgängigen Datums- und Randangaben sind es gerade die Geviertstriche, die im Drucktext fehlen. Ihre primäre Funktion ist eine topographische, sie gliedern die Räumlichkeit des Manuskripts und helfen, den linearen Schreibfluss in Gang zu halten, für Abbt/Kammasch ist jede Zeichensetzung ein Indiz für strukturelle Merkmale geschriebener Texte, obwohl sie auch immer im Sinne einer mündlichen Rede gedacht werden müssen. Als solches gehen Satzzeichen jedoch über die Gliederungsfunktion hinaus, sie übernehmen, so die Autorin, "[...] rhetorische Funktion, insofern sie den Textfluss und die Lektüre steuern und rhythmisieren". Satzzeichen sind manifeste Gesten des Schreibens und werden von Abbt/Kammasch des Weiteren als "*Gebärdensprache des Textkörpers*" verstanden, denen sowohl die Ordnung als auch die Gestik eines Textes inhärent ist.¹⁵⁴, überdies repräsentieren sie textuelle "Verkörperungen ikonographischer Präsenz"¹⁵⁵. Tim Kammasch schreibt von der performativen Funktion des Geviertstrichs, der sein Potential in der Gestalt von entweder Binde- oder Trennstrich, als Dichotomie von " - Verbinden und Trennen", "Synthesis und Analysis" vollzieht.¹⁵⁶ Im textuellen Geflecht des Manuskriptes werden durch die regelmäßige Setzung der vertikalen Geviertstriche Zwischenräume geschaffen, wobei die Länge der Striche von Handke unterschiedliche setzerische Gestaltung erfährt. Da sich Gedankenstrich und Geviertstrich laut Kammasch in ihrer Länge unterscheiden ist aus dem Manuskript nicht klar, ob Handke das eine oder andere meint.¹⁵⁷ Was sich ändert und im Vergleich von Manuskript und Drucktext evident wird, ist die Gestalt des Textes. Anstelle der im Manuskript gesetzten Geviertstriche werden im Drucktext Absätze gemacht.

¹⁵³ Greiner, Ulrich: Ich komme aus dem Traum. Ein ZEIT-Gespräch mit dem Schriftsteller Peter Handke über die Lust des Schreibens, den jugoslawischen Krieg und das Gehen in den Wäldern. In: DIE ZEIT, 1.2.2006. Nr.6. S.8.

¹⁵⁴ Vgl. Abbt, Christine/Tim Kammasch: Philosophische Zeichensetzung. Eine Einleitung. In: Abbt, Christine/Tim Kammasch (Hg.): Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung. Bielefeld: transcript-Verlag 2009. S.9-16. Hier S.12-15.

¹⁵⁵ ebd., S.15.

¹⁵⁶ Vgl. Kammasch, Tim: Der Gedankenstrich. »stille Ekstase«. In: Abbt, Christine/Tim Kammasch (Hg.): Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung. Bielefeld: transcript-Verlag 2009. S.119-140. Hier S.120.

¹⁵⁷ Zu den Gedankenstrichen Siehe ebd., S.137.

Auf der Unterseite der ersten Seite des Manuskripts gibt Handke in einer Randnotiz Anweisungen, wie die horizontalen Striche im Verlauf von Manuskript zu Drucktext graphisch zu lösen seien: (langer Strich: Absatz oder Leerzeile) (M1).¹⁵⁸ Dieser Hinweis wurde jedoch radiert und ist nur im Manuskript sichtbar.¹⁵⁹ Hätte Handke im Manuskript Absätze machen müssen, so könnte man annehmen, dass das eventuell eine größere Unterbrechung des Schreibflusses zur Folge hätte, als die Praxis des Setzens der Geviertstriche. Kalligraphisch gesehen wäre es überdies eine spezielle Praxis des Schreibens: Indem er die Geviertstriche setzt, kann der Autor seine Schreibhand entkrampfen und für einen Moment innehalten. Zum Vergleich von Manuskript und Drucktext siehe Anhang. Ein Absatz auf der ersten Seite des Manuskripts zeugt exemplarisch von dieser Eigentümlichkeit, wie in folgender diplomatischer Umschrift wiedergegeben:

¹⁵⁸ Siehe Anhang Abbildung 2.

¹⁵⁹ Sogar die Faksimile-Ausgabe des Versuchs über die Müdigkeit übersieht aufgrund ihrer minderwertigen qualitativen Beschaffenheit dieses Detail. Die erfolgte Radierung bewirkt eine nur schwer lesbare Randnotiz, die im Faksimile nicht wiedergegeben wird. Siehe: Handke, Peter: Versuch über die Müdigkeit: Faksimiles der drei Handschriften. Enthält: Versuch über die Jukebox [u.a.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.

Versuch über die Müdigkeit

Früher kannte ich nur Müdigkeiten zum Fürchten.
— Wann früher? — In der Kindheit, in der sogenannten
Studienzeit, ja noch in den Jahren der frühen Lieben,
gerade da. Während einer der ^[Christ] ~~Weihnachts~~metten saß
das Kind inmitten der Angehörigen in der dichtbevölkerten,
blendhellen, von allen bekannten Weihnachtsliedern schallenden
Heimatkirche, umgeben von Tuch- und Wachseruch, und
wurde befallen von einer Müdigkeit mit der Wucht eines
Leidens. — Was für ein Leiden? — Wie man Krankheiten
"häßlich" oder "bösaartig" nennt, so war diese Müdigkeit
ein häßliches und bösaartiges Leiden; welches darin bestand,
daß es entstellte, sowohl die Umgebung — die Kirchenbesucher
zu einpferchenden ~~bleßen~~ Filz - und Lodenpuppen, den Altar
samt blinkendem Aufputz in der undeutlichen Ferne zu einer
Stätte der nichtendenwollenden Torturen begleitet von den
wirren Ritualen und feindselig - freudlosen Formeln der
Ausführer — als auch das Müdkranke selber, zu einer
Groteskfigur mit Elefantenkopf, auch so schwer, so trocken =
äugig, so wulsthäutig; ^[entzogen] {so} {~~verbannt~~} durch die Müdigkeit {} dem
Stoff ~~wie Raum~~ der Welt, in diesem Fall der Winterwelt, der
Schneeluft, der Menschenleere, jener Schlittenfahrten nachts unter
den Sternen, wenn ^[die] ~~alle~~ anderen Kinder allmählich in die
Häuser verschwunden waren, weit über die Ränder des Dorfes
hinaus, allein, begeistert: da, in der Stille, im Sausen, im Blau
des vereisenden Wegs - "es zieht an", sagte man von {~~die~~} solcher
wohligen Kälte. (M 1)

So werden die Geviertstriche an jenen Stellen im Manuskript gesetzt, wo Frage und Antwort bzw. die Erzählpassagen einander abwechseln. Im Dialog hat dies einerseits eine Gesprächspause zur Folge, andererseits wird das Movers von Frage und Antwort aufrechterhalten und Bezüge zwischen den Dialogpartnern hergestellt.

Obwohl Stephan Kammers Aussage zufolge Manuskripten im Allgemeinen keine Linearität inhärent ist, diese wird erst durch die Lektüre hergestellt, bilden die auffallend oft verwendeten Geviertstriche ein Merkmal der Linearität des Schreibens. Nach Vilém Flusser ist Linearität ein Charakteristikum der "eindringenden, eindringlichen Geste"¹⁶⁰ des Schreibens:

Die Geste des Schreibens gehorcht einer spezifischen Linearität. Dem abendländischen Programm entsprechend beginnt sie in der linken oberen Ecke einer Oberfläche; sie rückt bis zur rechten oberen Ecke vor; um auf die linke Seite zurückzukehren, springt sie genau unter die bereits geschriebene Linie und fährt fort, auf diese Weise vorzurücken und zu springen, bis sie die rechte untere Ecke der Oberfläche erreicht hat. Es handelt sich dabei um eine offensichtlich »akzidentielle« Linearität, um ein Produkt der Zufälle der Geschichte.¹⁶¹

Doch die Schreibgeste, genaugenommen die räumliche Anordnung der Schriftzüge, konsequent durch die regelmäßige Zeilenführung ausgeführt, wird in ihrer Linearität von den Geviertstrichen gestützt. Man könnte annehmen, die Linearität wird durch die Art des Schreibens evoziert, die stringente Linearität des durchgehend schönen Schriftbildes durch die Striche verstärkt. Die Materialität des Manuskriptes lässt auf eine Schreibweise schließen, die sowohl auf der vertikalen (tägliche Datums-, und Ortsangaben) als auch der horizontalen Ebene (Geviertstriche, lineares, nahezu korrekturloses Schriftbild) verläuft. Dem Schreibstrom wird mithilfe der Gedankenstriche eine sich im Schriftbild äußerliche Verräumlichung zuteil, für das konstante Schriftbild im unlinierten Papiermanuskript ließe sich interpretieren, dass die Striche und deren spezifisch lineare Geste als Supplement für die nicht vorhandene Linienführung dienen.

Im Manuskript des *Versuchs über die Jukebox* hingegen werden die Absätze durch Einrückungen nach rechts gelöst, die Geviertstriche fehlen hier. Ein erster optischer Eindruck suggeriert nahezu keine Korrekturen, lediglich Hinzufügungen und Einfügungen. Die Schrift scheint tatsächlich viel weitmaschiger als im *Versuch über die Müdigkeit* zu sein, was Handkes

¹⁶⁰ Flusser, Vilém: Die Geste des Schreibens. In: Flusser, Vilém: Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Düsseldorf: Bollmann, 1991. S.39-50. Hier S.39.

¹⁶¹ ebd., S.40-41.

Aussage im Interview bestätigt.¹⁶² Auch das Manuskript des *Versuchs über den geglü ckten Tag* weist diese weitmaschigerer Schrift auf. Der *Versuch über den geglü ckten Tag* gilt als das erste Buch, das Handke in seinem neuen Haus in Chaville geschrieben hat¹⁶³.

5.8 Papier, Bleistift, Radiergummi. Versuch über den Klappentext.

In einem korrigierten und mit Anfang Mai 1989 datierten Exemplar¹⁶⁴ der Druckfahnen zum *Versuch über die Müdigkeit* des Siegfried-Unseld Archivs entwirft Handke einen bemerkenswerten Klappentext, der nie Eingang in die Druckausgaben des *Versuchs* gefunden hat, der Text wurde mit Bleistift hinzugefügt:

Klappentext, auf der Rückseite? : Bild - Erzählung - Frage. /
Bleistift - Spitzer - Radiergummi. /
Ein Hotelzimmer im Zentrum - Ein
Eukalyptushain weit draußen im
Niemandsl and

Am selben Tag notiert Handke im Notizbuch, in diplomatischer Umschrift wiedergegeben:

2. Mai 1989 (Frankf.) Text zum Vü dM: Bild—Erzählung—Frage. / Papier —
Bleistift — Radiergummi —Spitzer.)
Ein Hotelzimmer in der Stadtmitte —
Ein Eukalyptuswald [hain] weit draußen im Niemandsl and

Der nie erschienene Klappentext enthält einen verdichteten Begleittext zum *Versuch über die Müdigkeit*, in dem in einem poetologischen Dreischritt das textkonstitutive Movens Bild-

¹⁶² Vgl. Manuskript *Versuch über die Jukebox* [ÖLA 326/W3] sowie Manuskript *Versuch über den geglü ckten Tag* [ÖLA 326/W4 bis W6].

¹⁶³ Hamm, Peter: Ein Haus ist mehr als ein Haus oder Versuch über das Haus des Dichters. In: Birnbaum, Lilian: Peter Handke. Porträt des Dichters in seiner Abwesenheit. Salzburg u.a.: Mür y Salzmann Verlag 2011. S.6. Somit könnte Handkes Selbstaussage "Wenn ich im Freien schreibe, habe ich bemerkt, dass die Schrift viel enger wird" stimmen. Siehe Kapitel 5.7.

¹⁶⁴ Korrigiertes Exemplar (Peter Handke) [1./2.5. 89] in der Archivmappe: Handke, Peter "Versuch über die Müdigkeit" I in der sich die Mapped: "Suhrkamp Verlag [SV, PH, W1/15.3] mit den Druckfahnen befindet.

Erzählung-Frage mit dem Instrumentarium der Schreibszene: Bleistift-Radiergummi-Spitzer gleichgesetzt wird.

6. Das Instrumentarium des Peter Handke

Inside this little circle drew by a green pencil
is your home country.
Here's a home, where you were born. Here's a deep
forest where you play hide- and - seek.¹⁶⁵

Die Instrumentalität ist eine der Grundkonstituenten der Schreibszene, Schreibwerkzeuge bilden eine wichtige Komponente im Hinblick auf die Re-Konstruktion literarischer Arbeitsweisen von AutorInnen. Material und Instrumentarium fließen unmittelbar in den Schreibprozess ein und können dessen Rahmung sogar bestimmen, was zur Folge hat, dass die Materialität des Schreibens und des Geschriebenen dadurch in den vordersten Rang gehoben wird.¹⁶⁶ Ein spezielles Schreibgerät jedoch, nimmt bei vielen Autoren und besonders bei Peter Handke innerhalb des Schreibprozesses und der Schreibszene einen vornehmlichen Stellenwert ein - der Bleistift.¹⁶⁷ Dieses Schreibutensil ist auch in den Büchern Handkes omnipräsent.¹⁶⁸ Michael Hansels Ausführungen zur Rolle des Bleistifts bei Handke zufolge, gibt das Wissen um die Wahl des Schreibgerätes wichtige Aufschlüsse hinsichtlich des Selbstverständnisses eines Schriftstellers. Das Schreibinstrument, das Schreiben und der Schreibprozess stehen in wechselseitiger Beziehung zueinander.¹⁶⁹ Bei Handke wird der Kult rund um den Bleistift auf die Spitze getrieben, Autor und Schreibgerät verschmelzen, so Michael Hansel, zu einer

¹⁶⁵ Wortlaut des Briefkopfes eines undatierten Briefes von Sophie Semin an Peter Handke. NB 64.

¹⁶⁶ Vgl. Hughes, Peter/Thomas Fries u.a.: Vorwort. In: Fries, Thomas/Peter Hughes u.a. (Hg.): Schreibprozesse. München: Fink 2008. (=Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 7). S.7-11. Hier S.9.

¹⁶⁷ Zur kulturgeschichtlichen Darstellung des Bleistifts siehe v.a. Polt-Heinzl (2007) und Petroski, Henry: Der Bleistift. Die Geschichte eines Gebrauchsgegenstandes. Basel u.a.: Birkhäuser Verlag 1995. Zu den bekanntesten Bleistift-Schreibern der Deutschen Literaturgeschichte zählen u.a. Goethe, Mörike und Robert Walser.

¹⁶⁸ Haslinger (2002), S.1.

¹⁶⁹ Vgl. Hansel, Michael: »Langsam - in Abständen - stetig«. Peter Handke und der Bleistift. Kastberger, Klaus: Peter Handke. Freiheit des Schreibens - Ordnung der Schrift. Wien: Zsolnay 2009. (=Profile Bd. 16), S.222-236. Hier S.223.

"mythischen Einheit"¹⁷⁰. Die Hingabe zum Schreibgerät, zur Instrumentalität seines Schreibens und der materiellen Gestaltbildern bereits in einem der ersten bekanntesten Texte Handkes, im 1956 verfassten Schulaufsatz „Meine Füllfeder“, die Folie für eine Auseinandersetzung mit dem Eigensinn des Schreibgeräts:

Still und bescheiden liegt sie in meiner Hand, ein gefügiges Werkzeug meines Willens [...] Höchstens dann, wenn ich einmal viel geschrieben habe, und meine Füllfeder müde ist, was zum Beispiel jetzt der Fall ist, quietscht sie leise und krächzt und krächzt, und da ist es mir, als ob ich ein leises Stimmchen hörte: »Herr, ich habe wohl genug geschrieben!«¹⁷¹.

Die Frage, wann Peter Handke tatsächlich mit dem Bleistift zu schreiben begonnen hat, kann nicht beantwortet werden. Die Werkmaterialien zeigen aber eine manifeste Hinwendung zum Handschriftlichen, denn das Schreiben Handkes in den Manuskripten ist seit dem *Versuch über die Müdigkeit* ein konsequentes Schreiben mit der Hand. Der Text gilt als das erste Manuskript, das er vollständig mit dem Bleistift verfasst hat, seitdem werden vom Autor nahezu alle Prosamanuskripte mit der Hand verfasst¹⁷² und auch dem Verlag in handschriftlicher Form übergeben. Michael Hansel spricht von Bleistiftmanuskripten, die Handke schon zu Beginn der 1980er Jahre verfasst haben soll.¹⁷³

6.1 Mystifizierungen des Schreibgerätes. Der medientechnische Umbruch: Schreibmaschine - Bleistift

Gerade bei einem Autor wie Peter Handke, für dessen Glorifizierungen des Schreibgerätes schon geradezu ein "Kult des Bleistifts" proklamiert werden kann, der einen "wesentlichen Gesichtspunkt von Handkes Selbst- und Fremdwahrnehmung"¹⁷⁴ bestimmt und sowohl von Seiten des Autors gepflegt, als auch von Seiten der Literaturwissenschaft an den Autor herangeführt wird, gilt es der medientechnischen Umbruchphase im Schreiben ein besonderes Augenmerk zu schenken. Der Wechsel von der Schreibmaschine zum Bleistift gilt als zentrales

¹⁷⁰ Hansel (2009), S.227.

¹⁷¹ Handke, Peter: Meine Füllfeder. Schulaufsatz 1956 (ÖLA SPH/LW). Das Faksimile befindet ist in: Kastberger (2009) abgedruckt. S.7-10.

¹⁷² Vgl. Fellingner (2009), S.133.

¹⁷³ Hansel (2009), S.229. Bedauerlicherweise wird diese These nicht mit konkreten Argumenten untermauert.

¹⁷⁴ ebd., S.227.

Moment im Schreibleben Handkes, ein Umstand, der bezeichnenderweise auch im Zusammenhang mit dem Schreibprojekt des *Versuchs über die Müdigkeit* argumentiert wird. Auf die Frage, woher die Kraft käme, anders als die anderen AutorInnen zu schreiben, antwortet dieser in einem Interview mit Klaus Kastberger:

*"Es geht nicht anders. Ich glaube, es hat damit zu tun, dass ich angefangen habe, mit Bleistift zu schreiben. Dass ich nicht mehr mit der Schreibmaschine schreibe wie früher. Es ist freilich eine oberflächliche Erklärung für diesen Wechsel, dass ich ab dem Versuch über die Müdigkeit viel im Freien geschrieben habe und dabei fast auch nur noch mit Bleistift. Mit Bleistift lässt man sich - scheint's - gehen. Auch im guten Sinn: Man lässt sich gehen mit dem Bleistift, hackt nicht die Sätze herunter wie auf der Maschine, ich weiß nicht, Computer habe ich nie benützt, Gott soll mich davor bewahren, und das ist vielleicht auch mein Problem geworden."*¹⁷⁵

Diese Selbstaussage zeigt eindrücklich, wie wichtig Handke, einem Anhänger der Schriftkultur, dieser Wechsel gewesen zu sein scheint, gleichzeitig legt sie einige Aspekte beschriebener Widerständen des Schreibens frei. Wie schon in Kapitel 3.1. beschrieben, können gerade in medientechnischen Umbruchphasen Widerstände insbesondere an Schreibwerkzeugen evident werden. Die Thematisierung des Schreibens erfolgt im Hinblick auf seine Medialität. Die Absage an die Schreibmaschine aufgrund der beschriebenen Widerstände ist ein Verweis auf die Eigenwilligkeit, den 'Eigensinn' der Schreibmaschine und auf Störungen im Umgang mit ebendieser. Der Akt des Schreibens wird somit in Frage gestellt, durch den Wechsel des Schreibgeräts scheint eine Aufhebung der Widerstände im Schreiben gefunden worden zu sein, diese Differenz markiert der Bleistift. Handkes Beziehung zur Schreibmaschine scheint defizitär gewesen zu sein. Handke hebt gerade die Relevanz des Schreibgerätwechsels für sein Schreiben rückblickend hervorheben lässt, wie Klaus Kastberger in einem Interview mit Eva Schörkhuber festhält. Der Wechsel von Schreibmaschine zum Bleistift wird vom Autor in mehreren Varianten retrospektiv mystifiziert und glorifiziert, laut Kastberger gibt es darüber seitens Handke fünf verschiedene Geschichten, allerdings gilt es deren Quellenwert zu hinterfragen.¹⁷⁶ Mit dem Wissen, wie es in den Werkmaterialien aussieht, kann der lebende Autor konfrontiert werden. Ein Exempel für eine Konfrontation Handkes mit seinen eigenen Materialien und Geschichten gibt eine Passage aus dem Gespräch mit Kastberger wieder:

¹⁷⁵ Handke/Kastberger (2009), S.14.

¹⁷⁶ Vgl. Kastberger/Schörkhuber (2009), S.3.

Handke: Die Geschichte, wie ich zum Bleistift gekommen bin, habe ich ja schon oft erzählt. Es hat mit Langsame Heimkehr begonnen, da habe ich mir in New York eine schwedische Schreibmaschine gekauft, die hatten dort keine mit einem deutschen System und ich habe mich dauernd vertippt.

Kastberger: Dem Typoskript [siehe Abbildungen Seite 38-41] sieht man das gar nicht an.

Handke: Vielleicht habe ich mich auch daran gewöhnt. Naja, jedenfalls im Versuch über die Müdigkeit dann, da habe ich mir das spanische System angeschaut, und das war noch schwieriger. Und dann kam beim Schreiben das Problem des Lärms dazu, im Hotel Cervantes war es nicht nur zu Ostern laut, sondern einfach aufgrund des Straßenlärms, und das Schlimmste war der Innenhoflärm, der ist noch viel schlimmer als der direkte Straßenlärm. Aus diesem Grund habe ich überlegt, ob ich nicht versuchen soll, mit dem Bleistift zu schreiben. Das war zunächst noch im Hotelzimmer. Und diesen Moment werde ich nicht vergessen! Das sind so blöde, existenzielle Momente. Ich dachte immer, es müsste ein Medium zwischen mir und dem Schreiben sein - eine Autorität wie so eine Schreibmaschine. Aber dann, irgendwann saß ich da, im März 1989 oder '88, und es war ein schönes Gefühl. Plötzlich ist mir nicht der Heilige Geist, aber irgendwas nicht so ganz Entferntes vom Heiligen Geist gekommen.¹⁷⁷

Das Schreiben mit der schwedischen und spanischen Schreibmaschine könnte für einen Autor, der an eine deutsche Tastaturbelegung gewöhnt ist, durchaus Widerstände hervorrufen. Ruft man sich die internationalen Tastaturbelegungen vor Augen, wird klar, dass im spanischen System, die Umlaute Ä, Ö, Ü fehlen, sowie die Tasten für Y und Z vertauscht sind, ebenso das schwedische System, hier fehlt die Taste für das Ü, das Y und das Z sind auch hier vertauscht.

Bezieht man die Tatsache mit ein, dass der *Versuch* das erste überlieferte Manuskript Handkes darstellt, das er vollständig mit dem Schreibutensil Bleistift verfasst hat, gilt es besonders jenen Geschichten Beachtung zu schenken, die im Kontext der Entstehung des *Versuchs über die Müdigkeit* verhandelt werden:

Aber es stimmt nicht ganz genau was ich sage, denn schon in Spanien, als ich den Versuch über die Müdigkeit geschrieben habe, habe ich den Osterlärm, der ein schöner Lärm ist in Spanien, wenn die herumziehen mit den Kreuzen vermummt, Christus spielen und die Gottesmutter ... all die spanischen Städte schreien ja von der Passion Christi. Und da habe ich mir gedacht: Mensch, im Hotel geht es nicht, da bin ich schon damals hinaus und habe gedacht: Eigentlich schön, unter dem Eukalyptus zu sitzen, in so einer ehemaligen Bergwerksgegend, wie es das nördliche Andalusien ist. Nie hätte ich vorher gedacht, dass ich im Freien sitzen und episch werden kann. Ich habe gedacht, im Freien könne man nur fragmentarisch das und das im Notizbuch wahrnehmen. Aber nein, das ging dann einfach. Ich meine, es war kein großer Fluss, das ist bei mir nicht zu fürchten, aber das Schreiben war... Existenz non plus ultra. Und da habe ich gemerkt: Du kannst es! Dabei hatte ich vorher immer Angst gehabt, dass zwischen dem Blatt Papier und mir kein Gerät ist. Deshalb

¹⁷⁷ Kastberger/Handke (2009), S.20.

*musste ich immer die Schreibmaschine haben. Jetzt aber konnte ich mit Bleistift und Papier schreiben.*¹⁷⁸

Die Spannweite der Glorifizierung des Schreibens im Freien und mit Bleistift reicht im Interview vom Schreiben als "Existenz non plus ultra" bis hin zu einer anderen Stelle, wo Handke unter anderem vom *Versuch über die Müdigkeit* als "Höhepunkt meines Schreiblebens"¹⁷⁹ spricht, was die Wichtigkeit des Schreibgerätwechsels zusätzlich unterstreicht. Sieht man vom Inszenierungscharakter dieser Passagen einmal ab, wird das Schreiben mit dem Bleistift und die damit verbundene "reine Medialität des Schreibakts"¹⁸⁰ mit einem existenziellen Zustand verbunden. Das Werkzeug wird so zu einem existenziellen Instrument für den Autor, der Schreiber wird abhängig von der Materialität und dem Eigensinn des Schreibgeräts. Ein weiterer Konnex wird zwischen dem Schreiben in der Natur dem Schreiben mit Bleistift hergestellt.¹⁸¹ Das vielfach glorifizierte Arbeitsgerät lässt demnach auf eine ästhetische Haltung des schreibenden Schriftstellers schließen.

Als weiteres Beispiel für eine weitere mystifizierte Geschichte im Zusammenhang mit dem Spanienaufenthalt des Autors, deren Quellenwert anhand der Werkmaterialien jedoch nicht verifizierbar ist, dient ein 2002 geführtes Stern-Interview. Der Wahrheitsgehalt der Aussagen Handkes im von stern-Redakteur Sven Michaelson geführten Gespräch hinterlässt, wie die Qualität des Interviews, jedoch viele Fragezeichen:

*„Ich hatte Ende der Achtziger Jahre keinen festen Wohnsitz, weil ich in der Welt herumgereist bin. In Andalusien dachte ich plötzlich, ich möchte etwas Geschriebenes von meinem Herumziehen mitbringen. Da gab es aber nur Schreibmaschinen mit spanischer Tastatur. Da sind die Buchstaben ganz woanders, und mitten in der schönsten Inspiration haut man dauernd daneben. Da dachte ich: Scheiß drauf, versuch doch mal mit der Hand zu schreiben. Mit dem ersten Satz wusste ich, es ist gut so.“*¹⁸²

¹⁷⁸ Kastberger/Handke (2009), S.15.

¹⁷⁹ ebd., S.16.

¹⁸⁰ Giurato (2005), S.11.

¹⁸¹ Vgl. Polt-Heinzl (2007), S.139.

¹⁸² Handke, Peter/Sven Michaelson: "Ungehörige Sachen machen mir Spaß". Der Stern, 25.1. 2002. <http://www.stern.de/kultur/buecher/peter-handke-ungehoerige-sachen-machen-mir-spas-71940.html> (4.11.2011).

6.2 Der Bleistift - das Werkzeug

Das wichtigste Merkmal des Bleistifts im Hinblick auf die Handkesche Schreibszene ist seine Mobilität, die Entdeckung des Bleistifts als Schreibgerät war eine "Entdeckung auf den Wanderjahren"¹⁸³, wie Handke in einem Interview verrät. In seiner kulturhistorischen Ausprägung war der Bleistift im Reiseverhalten der aufklärerischen Zeit ein Medium der Unmittelbarkeit und Authentizität.¹⁸⁴

Zu den weiteren Funktionen seiner Handhabe zählen zusätzlich die Möglichkeit einer "individuelle[n] Linienführung", wie sie in den Bleistiftmanuskripten schon nahezu zum ästhetischen Perfektionismus hochgetrieben wird, sowie das Potential des Bleistifts als Zeichenstift, der neben anderen Stiften, gerade in den Notizbüchern zum Tragen kommt.¹⁸⁵ Zudem ist der Bleistift ein unglaublich resistentes Medium: "Handke hat über das Manuskript des *Einbaums*¹⁸⁶ Kaffee verschüttet, so, dass alles durchweicht war, und dieser Fleck, der geht über fünfzig Seiten. Und nach dem das getrocknet ist schaut der Bleistift auf dem Fleck besser aus, als vorher."¹⁸⁷ Eine Feder oder ein anderes Schreibutensil hätte diese Flüssigkeitsattacke wohl nicht in dieser Form überstanden. Die simpelste Art des Schreibens ist für Kastberger auch die Haltbarste, nämlich die mit Papier und Bleistift.¹⁸⁸ Diese Zuverlässigkeit des Schreibgerätes sieht Evelyn Polt-Heinzl als eines der wesentlichen Vorzüge des Bleistifts.¹⁸⁹

¹⁸³ Kastberger/Handke (2009), S.15.

¹⁸⁴ "Nun kann der Reisende möglichst ohne Zeitverzug schriftlich seine ganz persönlichen Eindrücke festhalten. Das garantiert Authentizität und Glaubwürdigkeit, und um die war es den aufklärenden Reisenden zu tun." Polt Heinzl (2007), S.122.

¹⁸⁵ Vgl. von Bülow (2009), S.246.

¹⁸⁶ Die faksimilierte Seite des Manuskripts *Die Fahrt im Einbaum* mit dem Kaffefleck befindet sich in: Kastberger (2009), S.49.

¹⁸⁷ Schörkhuber/Kastberger (2009), S.8.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S.9.

¹⁸⁹ Vgl. Polt-Heinzl (2007), S.120-121.

6.3 »Was entspricht mir als Werkzeug?« Handkes Hymnen an den Bleistift.

Das Potential des Bleistifts als Schreibgerät erschöpft sich nicht in seiner primären 'praktischen' Funktion. Am Anfang der Faszination steht bei Handke die poetische als "Prinzip der Aufzeichnung im Unterschied zu mündlichen oder gestischen Ausdrucksformen"¹⁹⁰, die Wahrnehmung des Bleistifts zeigt sich besonders ausgedrückt in olfaktorischen, akustischen und visuellen Metaphern und Motiven. Peter Handke, "der große Hymniker des Bleistifts"¹⁹¹ begann, wie sich im Folgenden zeigen wird, mit dem Verfassen der "Hommagen an den Bleistift"¹⁹², schon bevor er konsequent angefangen hat mit Bleistift zu schreiben. Eine Aufzählung aller Bleistift-Hommagen im Werk Handkes würde den Rahmen dieser Diplomarbeit sprengen, in den Mittelpunkt soll hingegen eine exemplarische verdichtete Bleistift-Szene gerückt werden.

In der *Geschichte des Bleistifts*, einem der fünf Bände mit veröffentlichten Aufzeichnungen aus Notizen, die zwischen 1975 und 1990 von Handke fast täglich vermerkt wurden ist, wird das Schreibwerkzeug unmittelbar in den Mittelpunkt gerückt. Für Ulrich von Bülow rückt der Bleistift sogar an die Stelle des Autors, welcher "[...] ein Alltagsereignis, das so offensichtlich ist, dass es kaum jemand bemerkt [beschreibt], Stift und die verursachten Spuren seiner Bewegungen, sind oft "[...] das nächste (und oft einzige), was ein Schreibender von der Außenwelt und von sich selbst wahrnimmt."¹⁹³ Der Stift wird bei Handke zum exemplarischen Beispiel für die schriftliche Aufzeichnungsform und agiert als fast "mythisches Symbol"¹⁹⁴ der Differenz von Handschrift und dem daraus abgeleiteten Drucktext. In dieser Funktion ist ein vermehrtes Auftauchen von Bleistiften in seinen Werken seit Ende der 1970er Jahre bemerkbar, interessanterweise ist gerade die *Geschichte des Bleistifts*, der wohl prägnanteste Bleistift-Text, zwar handschriftlich verfasst worden, ihrem Inhalt und Titel zum Trotz, ist sie aber kein Bleistiftmanuskript.¹⁹⁵ Die Wichtigkeit des Bleistifts im Bewusstsein Handkes erfährt anhand eines ‚Nachtrages‘ seitens des Autors noch zusätzliche Betonung. Nach Erscheinen des

¹⁹⁰ von Bülow (2009), S.243.

¹⁹¹ Hansel (2009), S.222.

¹⁹² ebd., S.228.

¹⁹³ von Bülow (2008), S.243.

¹⁹⁴ ebd., S. 243.

¹⁹⁵ Zum Faksimile des Manuskripts siehe Werkmaterial 1: Zwischen Maschine und Blei. In: Kastberger (2009), S.44.

zweiten Journalbandes, also der *Geschichte des Bleistifts*, bedauert Handke am 24. September 1982, eine "ausführliche Ode (nicht Hymne)" auf den Bleistift versäumt zu haben und fasst in komprimierter Form, die für ihn wohl wichtigsten verstreuten ‚Bleistiftsätze‘ in einer Szene zusammen:

Der Bleistift roch nach Rosmarin. Ein Bleistift fiel zu Boden. Geräusch von etwas sehr Kleinem und sehr Liebem. Was entspricht mir als Werkzeug? Nicht die Kamera, auch nicht der Pinsel oder die Schreibmaschine. Aber was entspricht mir als Werkzeug?- der Bleistift. Ich sah, im Gerede gefangen, den Bleistift auf dem Tisch als das Raumschiff, das mich wegtragen würde. Der Bleistift war ein aus den Wolken ragender Berggipfel. Ich stand am offenen Fenster und mischte die Spiralen aus dem Bleistiftspitzer den draußen vorbeiziehenden Herbstblättern bei, als meine Herbstblätter. Der Bleistift wurde zum Haselstock. Letzte Geräusche des Tages: um Mitternacht das Hinfallen eines Bleistifts auf den Tisch, liebliche Kadenz. Bleistift, Brücke nach Hause! (Und der Bleistift rauscht in der Stille (jetzt ist die Ode als Ode". (NB 30)

Diese nachträgliche Verdichtung vieler Bleistiftszenen bedarf einer Erklärung, da die am 1. Januar 1982 veröffentlichte *Geschichte des Bleistifts* alle Aufzeichnungen aus den Jahren 1976-1980, sowie den Großteil der oben angeführten Bleistiftzitate enthält, der Nachtrag aber erst Ende September, also nach der Veröffentlichung erfolgt ist. Warum der Autor, ein eigentlich nicht versäumtes, da größtenteils bereits vorhandenes Textmaterial nachtragen will, erscheint nicht nachvollziehbar und ist nur durch die enorme Wichtigkeit des Bleistifts für Handke erklärbar, die durch den Nachtrag noch einmal symbolisch aufgewertet und im Nachhinein inszeniert wird.

In der Forschung gilt der Allgemeinplatz, dass Handke, die "[...] Lobeshymnen an den Bleistift zu einer Zeit, als er überhaupt nicht mit Bleistift geschrieben hat"¹⁹⁶ verfasst hat, oder wie etwa Michael Hansel konstatiert, dass "[...]Handke interessanterweise die Notate über den Bleistift gerade nicht mit Bleistift geschrieben hat"¹⁹⁷. Diese beiden Thesen sind, wie ein Blick in die Notizbücher verrät, jedoch nicht haltbar. Auch wenn in den Notizbüchern ein stetiges Nebeneinander von Schreibgeräten wie Bleistift, Füllfeder, Kugelschreiber oder Filzstiften herrscht, die oben stehende, verdichtete Bleistift-Passage ("Der Bleistift roch nach Rosmarin...") wurde tatsächlich mit Bleistift verfasst.

¹⁹⁶ Schörkhuber/Kastberger (2009), S.4.

¹⁹⁷ Hansel (2009), S.229.

6.4 Der Bleistift im Versuch über die Müdigkeit

Im *Versuch über die Müdigkeit* nennt Handke anders als in Texten wie z.B. *Mein Jahr in der Niemandsbucht* oder in der *Geschichte des Bleistifts* das Arbeitsgerät nur einmal beim Namen:

Die Farben und Formen jener Bilder vom fragmentarischen Volk der Müdigkeit sind das Blau der Arbeitshosen, die roten Geraden hingeschnalzt von der Richtschnur an den Balken, die roten und violetten ovalzylindrischen Zimmermannsbleistifte, das Gelb der Zollstöcke, das Oval der Luftblase in der Wasserwaage. Die schweißnassen Haare an den Schläfen sind nun getrocknet und bauschen sich; an den Hüten wieder aufgesetzt, keine Abzeichen, in den Bändern statt des Gamsbarts der Bleistift. (VüdM 36)

In dieser Textstelle wird die handwerkliche Bedeutungsebene des Bleistifts hervorgehoben, eine Qualität, die für Polt-Heinzl gerade dem Bleistift, im Gegensatz zu anderen Schreibgeräten, inhärent ist. Der "Aspekt der Handarbeit"¹⁹⁸ wird sichtbar. Im Drucktext wurde eine entscheidende Information weggelassen, betrachtet man dieselbe Textpassage im Bleistift-Manuskript, zeigt sich folgendes Bild, in diplomatischer Umschrift wiedergegeben:

[und Formen]
Die Farben jener Bilder vom Kleinvolk der Müdigkeit sind das
[geraden]
Blau der Arbeitshosen, die roten von der Richtschnur an den
[und violetten]
Balken, die roten ovalzylindrischen Zimmermannsbleistifte (einen
[einen] davon hätte ich im Augenblick gern zum Festhalten), das
Gelb der Zollstöcke, das Oval der Luftblase in der Wasser=
waage. (M 10)

¹⁹⁸ Polt-Heinzl (2007), S.140.

7. Der Text: Versuch über die Müdigkeit

Der *Versuch über die Müdigkeit* - die Auslieferung durch den Suhrkamp-Verlag erfolgte am 30.8.1989¹⁹⁹ - steht am Anfang der drei zunächst separat erschienenen *Versuche* Handkes. Sie werden in der Forschung als "drei Versuche", als zusammenhängende "Trilogie - *Versuch über die Müdigkeit* (1989), *Versuch über die Jukebox* (1990) und *Versuch über den geglückten Tag* (1991)"²⁰⁰ gelesen.²⁰¹ Die drei Texte wurden bei Suhrkamp am 27.4.1998 gemeinsam im Band *Die drei Versuche* veröffentlicht. Im Jahr 1989 erschien auch *Das Spiel vom Fragen oder die Reise zum sonoren Land*, sowie 1990 *Noch einmal für Thukydides*.

7.1 Struktur und Erzählstrategie

Der *Versuch über die Müdigkeit* ist ein literarischer Essay in Dialogform, dessen Erzählgegenstand die Müdigkeit, in verschiedenen Bildern verhandelt und dargestellt, ist. In dialektischer Interaktion von Frage und Antwort werden Müdigkeitsbilder von einem nicht namentlich vorgestellten Ich-Erzähler gegeben, wobei ein fiktiver Rahmen ausgespart bleibt. Im Laufe des Textes werden verschiedenen Ausprägungen des Begriffs Müdigkeit geäußert und beschrieben. Die einzelnen Stationen der Müdigkeit erfahren eine Wertung als positive und negative Erscheinungsformen, wobei die Textstrategie auf keine letztgültige Klärung des Müdigkeitsbegriffs hinausläuft. Am lakonischsten fasst Gerhard Pfister die Textstrategie des *Versuchs über die Müdigkeit* zusammen, der *Versuch*:

¹⁹⁹ Vgl. Pfister (2000), S.221.

²⁰⁰ Nyada, Germain: Schreiben über sich selbst? Die (post-) moderne Autobiographik am Beispiel von Peter Handkes *Versuchen*. Berlin: SAXA 2008 (= Universitätsschriften Band 3), S.14.

²⁰¹ Beachtenswert ist hierbei, dass die drei Versuche 1994 in englischer Übersetzung unter dem Titel: "*The Jukebox and Other Essays on Storytelling*" herausgegeben wurden. Der mehr als bezeichnende Untertitel wurde in Absprache mit den Herausgebern und Peter Handke selbst bewilligt. Siehe: Coury, David N.: Handke's *Versuche*: Essaying Narration. In: Coury, David N./Frank Pilipp: *The Works of Peter Handke. International Perspectives*. Riverside: ARIADNE PRESS 2005. (=Studies in Austrian Literature, Culture and Thought). S.176-193. Hier S.176 "*The curious subtitle given to this collection adds a certain explication to the works which was not present in their original form, but which nevertheless provides insight into Handke's own aesthetics.*"

[...] erörtert und variiert verschiedene Arten, den Begriff "Müdigkeit" verstehen zu können. Dabei zeigt der Text Situationen "guter" und "schlechter" Müdigkeit. Obwohl am Ende dadurch der Begriff, so wie er vom Text verstanden werden will, klarer wird, ist der Zustand nicht herleitbar, machbar geworden, sondern die "richtige" Müdigkeit ergibt sich, ohne dass man sie wollen und von sich aus erreichen kann.²⁰²

Etwas präziser definiert der Klappentext der 1992 erschienen Suhrkamp-Ausgabe die Grundzüge des *Versuchs*, es gehe um die Idee Handkes, "[...] in eindringlichen Bildern von seinen unterschiedlichen Erfahrungen mit diesem jedem anscheinend vertrauten Zustand [zu erzählen]" und weiter "[...]in diesem bekannten, meist negativ verstandenen Alltagsphänomen Unbekanntes aufzudecken, die Müdigkeit als Form der Welterfahrung, des »Machens« und »Erkennens«, ja des poetischen Schaffens dem Leser plastisch vorzustellen."²⁰³ Bereits hier wird angedeutet, dass es sich im *Versuch über die Müdigkeit* um ein problematisiertes Ineinandergreifen von Form und Inhalt handelt. Diese Dichotomie wird sowohl im Begriff des „Versuchs“ als dem formstiftenden Maßstab einerseits als auch dem Begriff der "Müdigkeit" als der inhaltsgebenden Information andererseits, evident. Der Titel *Versuch über die Müdigkeit* exponiert sich im Singular. Der Text jedoch, wie sich später zeigen wird, gibt sich als 'Versuch über die Müdigkeiten', als ein Durchspielen von Müdigkeitsentwürfen im Plural zu erkennen. Das Ziel des Handkeschen Vorhabens wird schon im Titel gesteckt. Dieser "Titelkonkretisation" wird zweierlei Rechnung getragen: Der *Versuch* übernimmt im Titel die "erwartungssteuernde Funktion", Pfister übernimmt hier Genettes Begriff des "rhematischen Titels"²⁰⁴, dessen Ausrichtung auf den Text hin dominant ist, während der *Müdigkeit* die "thematische Funktion"²⁰⁵ zukommt. Die Etikette des *Versuchs* enthält somit eine Gattungsangabe und erweitert die formale Definition des *Versuchs* um eine funktionale. Genettes Kriterien zufolge, ist der *Versuch über die Müdigkeit* ein gemischter Titel, der ein rhematisches wie thematisches Element enthält, und eine Formulierung im klassischen Sinn darstellt, die vor allem bei theoretischen Werken verwendet wurde.²⁰⁶ Die akkusativisch gebrauchte Präposition "über" bestärkt den Eindruck einer Ausrichtung auf den Inhalt und den

²⁰² Pfister (2000), S.221.

²⁰³ Suhrkamp Klappentext, Handke, Peter: Versuch über die Müdigkeit. Suhrkamp Taschenbuch (erschienen 30.11.1992).

²⁰⁴ Zu den weiteren Funktionen des Titels siehe: Genette, Gerard: Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt/Main, 1989. Besonders S.77-80.

²⁰⁵ Pfister (2000), S.230.

²⁰⁶ Vgl. Genette (1989), S. 89.

experimentalen Charakter des *Versuchs* hin, ein Befund, der von einer Journaleintragung Handkes gestützt wird. Am 4. Februar 1989 findet sich im Journal *Gestern Unterwegs* folgende Eintragung des Autors, die zugleich eine Selbstbeschreibung der Arbeit am Text darstellt: "Nicht nur "Versuch über ...", sondern auch "V. mit der Müdigkeit" - das Wort "Versuch" wie in der Chemie verwenden" (GU 293).

7.2 Versuch einer Gattungsbestimmung

Werner Michlers Untersuchung zur Gattungsproblematik bei Peter Handke zufolge, zeigt sich folgende Grundannahme: So "notorisch" Handkes Misstrauen gegenüber literarischen Gattungen ist, so selten gibt es Gattungsbezeichnungen in den Werken. Anders als etwa im *Versuch über die Jukebox*²⁰⁷, dem explizit die Gattungsbezeichnung "Erzählung" im Untertitel unterlegt ist, sowie im *Versuch über den geglückten Tag*²⁰⁸, dem der Untertitel "Ein Wintertagstraum" beigefügt ist, spart Handke eine "paratextuelle Markierung"²⁰⁹ beim *Versuch über die Müdigkeit* aus. Um der vom Titel "Versuch" ausgelösten Erwartungshaltung gegenüber den RezipientInnen gerecht zu werden und dessen gattungsspezifische Normen zu reflektieren, gilt es nun danach zu fragen, was "der *Versuch*" oder "die *Versuche*" eigentlich sind oder darstellen sollen. Die mittelhochdeutsche Bezeichnung *versuoch* vermittelt das erste Bild einer Wortsemantik und bedeutet das *Streben, Trachten, Unternehmen*, aber auch *Prüfung, Untersuchung*. Das Verb *versuochen* umfasst die Bedeutungen von *zu erfahren, kennen zu lernen suchen, forschen nach, prüfen, auf die Probe stellen*²¹⁰. David Coury weist darauf hin, dass Michel de Montaigne's *Essais*, die für die moderne Form des Essays grundlegend seien, mit dem deutschen Begriff *Versuch* übersetzt wurden.²¹¹ Die Bezeichnung

²⁰⁷ Handke, Peter: *Versuch über die Jukebox*. Erzählung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

²⁰⁸ Handke, Peter: *Versuch über den geglückten Tag*. Ein Wintertagstraum. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

²⁰⁹ Michler, Werner: Teilnahme. Epos und Gattungsproblematik bei Peter Handke. In: Amann, Klaus (Hg.): *Peter Handke - Poesie der Ränder*. Wien u.a.: Böhlau 2006. (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 11). S.117-134. Hier S.117.

²¹⁰ Lexer, Matthias: *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch: "versuoch" "versuochen"*. 38. Auflage, Stuttgart: Hirzel, 1992. S.281.

²¹¹ Vgl. Coury (2005), S.177-178.

"Versuch" lässt sich wie Germain Nyada bemerkt einerseits vom französischen "essai"²¹² herleiten und dadurch der Gattung Essay zuordnen, auch das englische "essay" kann mit dem deutschen Äquivalent "Versuch" übersetzt werden. Die französische Übersetzung des *Versuchs über die Müdigkeit* wurde von Arthur Goldschmidt mit *Essai sur la fatigue* übersetzt, das spanische Äquivalent lautet *Ensayo sobre el cansancio*. Allen Übersetzungen liegt folglich der Gattungsbegriff des Essays zugrunde, der einer näheren begrifflichen Definition bedarf. Dabei stößt man jedoch auf eine grundlegende Problematik, da sich der Essay dem "definitiven Zugriff" und "deskriptiver Erschließung"²¹³ entziehe wie kaum eine andere literarische Gattung. Der Essay unterliegt in seinem gattungstheoretischen Unterbau keinen allzu starken Reglementierungen und festen Normen. Auf die Unbestimmbarkeit und Unschärfe des Essay-Begriffes, auf dessen "formalästhetische und poetologische Vielfalt"²¹⁴ weist auch Dietmar Goltschnigg hin, der in seiner Darstellung des Essays, Robert Musil eine Sonderstellung in der Geschichte der Gattung zukommen lässt und dem Musilschen Essaybegriff "[...] eine allgemeine poetologische und existenzielle Qualität im Sinne einer spezifisch modernen, reflektierenden Literatur- und Lebensform, die sich durch steten Versuchscharakter auszeichnet"²¹⁵ konstatiert. Der begrifflichen, wie gattungstheoretischen Unschärfe wird hier keine Abhilfe geleistet, doch bewegt sich diese Konkretisation ansatzweise in die Richtung der Begriffsklärung was ein "Versuch" ist oder sein soll.²¹⁶

²¹² Nyada (2008), S.40.

²¹³ Neymeyr, Barbara: Utopie und Experiment. Zur Konzeption des Essays bei Musil und Adorno. In: Euphorion 94, 2000. S.79 -111. Hier S.79.

²¹⁴ Goltschnigg, Dietmar: "Essay". In: Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. Hg. von Horst Brunner/Rainer Moritz. Berlin: 1997, S. 91-93. Hier S.91.

²¹⁵ ebd., S.91.

²¹⁶ Bertolt Brecht etwa, nannte die Resultate seiner schriftstellerischen Arbeit "Versuche" im Sinne von Experimenten. Vgl. Seidel (1970), S.71.

Sowohl für den Roman als auch für den Essay lässt sich, so Frisé, eine "Labilität der Form"²¹⁷ konstatieren. Interessant ist die dabei vorgenommene Parallelsetzung der Denkbewegung des Essays und der Bewegung des Gehens: "Musils Essayistik bevorzugt eine betont subjektive und unverbindliche, offene, konstruktiv-ironische, aber auch skeptische Möglichkeitserwägung mit der Attitüde eines lockeren und assoziativen, unsystematischen und ziellosen Spaziergangs [...]."²¹⁸ Für Musil ist der Begriff Essay im Sinne eines "Versuchs" zu verwenden, der in seiner dialektischen Wechselbeziehung von Wissenschaft und Kunst seine Geltung entfaltet. Aus der Wissenschaft bezieht der Essay seine Form und Methode, von der Kunst seine Materie.²¹⁹ Musils fragmentarische Notiz [*Über den Essay*] aus dem Jahre 1914 gibt Aufschluss über seine Auffassung der vielfältigen Eigenheiten des Essays: "Dieses plötzliche Lebendigwerden eines Gedankens, dieses blitzartige Umschmelzen eines großen sentimentalischen Komplexes [...] durch ihn, so daß man mit einemmal sich selbst und die Welt anders versteht: Das ist die intuitive Erkenntnis im mystischen Sinn."²²⁰ Diese "Poetik des mystischen Essayismus"²²¹ sieht Schärf als charakteristischen Wesenszug des Musilschen Schaffens.

Eine weitere zentrale Charakteristik des Musilschen Essayverständnisses und gerade darin besteht der Reiz einen Bogen zu den Handkeschen *Versuchen* zu spannen, liegt im Verfahren begründet, sich einem Gegenstand polyperspektivisch zu nähern. Musil umschreibt diese kontinuierliche Dynamik der Gedankengänge als "[...]die ständige Bewegung des essayistischen Denkens", an welcher "[...] Gefühle, Gedanken, Willenskomplexe [...] beteiligt" sind, wobei "[...]der Faden eines Gedankens [...] die anderen aus ihrer Lage [...] reißt". Diese "[...]Umlagerungen bedingen das Verständnis, das Klingen, die zweite Dimension des Gedankens"²²² Als Textur-Metapher deutet Neymeyr "[...] die Polyvalenz und Vielschichtigkeit der Korrelationen, die auch an ein organologisches Modell denken läßt. Denn im geistigen

²¹⁷ Frisé, Adolf: Roman und Essay. Gedanken u.a. zu Hermann Broch, Thomas Mann und Robert Musil. März 1960. In: Frisé, Adolf: Plädoyer für Robert Musil. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987. S. 77-96. Hier: S.78.

²¹⁸ Frisé (1987), S.107.

²¹⁹ Vgl. Musil, Robert: [*Über den Essay*].[Ohne Titel - etwa 1914?]. In: Musil, Robert: Gesammelte Werke 8. Essays und Reden. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978. S.1334-1337

²²⁰ ebd., S.1336-1337.

²²¹ Schärf, Christian: Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1999. S.233.

²²² Musil (1978), S.1337.

Gewebe des Essays verweisen die Elemente und das Ganze wechselseitig aufeinander."²²³ Das kontinuierliche Umzirkeln und Umkreisen eines Gedankens als essayistische Denkbewegung, das versuchsweise Durchspielen von Bedeutungsdimensionen eines Gedankens und der Erkenntnischarakter stellen die Grundzüge des Musilschen Essaybegriffs in die Nähe der Handkeschen *Versuche*. Doch wie Pfister richtigstellt, muss gerade die Differenz zwischen dem Textartefakt und den Gattungsnormen beleuchtet werden, da Handke letztendlich doch vom *Versuch* spreche und nicht vom Essay. Die meisten KritikerInnen würden den Begriff "Versuch" mit "Essay" gleichsetzen, ohne zu begründen, was sie unter einem "Essay" tatsächlich verstünden.²²⁴ Für Werner Michler zeigt sich diese Ambivalenz in einer ganzen Reihe von Handkes Texten:

*Handkes Wiederholung, die Abwesenheit, die Thukydides-Texte, die Versuche, vielleicht letztlich auch die Niemandsbucht nehmen also Abschied vom Projekt, Genre Grenzen aufzuheben, zu reaktivieren, zu subvertieren; es ist gerade das Befremdliche an diesen Texten, daß sie versuchen, so reflektiert und gewissermaßen so ehrlich wie möglich von einer Gattung zu sein, Gattungs-Exemplare zu sein [...]*²²⁵

An dieser Stelle muss hinzugefügt werden, dass ein wesentliches textspezifisches Charakteristikum des *Versuchs über die Müdigkeit*, seine dialogische Struktur, einen "gattungsübergreifenden Ort zwischen Essay und fiktionaler Literatur" vermuten lässt, für "fiktionale Essayformen" lägen laut Simon Jander "noch keine systematischen poetologischen Bestimmungen"²²⁶ vor. Dem *Versuch* und *den Versuchen* kommt somit eine Sonderstellung innerhalb des Essay-Diskurses zu, da sie über Elemente verfügen, die sich zumindest von den Normen traditioneller, stereotypisierter Essay-Auffassung, wie Pfister den Merkmalkatalog Gero von Wilperts folgend festhält: subjektive Form, partielle Offenheit, Unvollständigkeit, Mittelstellung zwischen wissenschaftlicher und literarischer Prosa, abheben.²²⁷ Bei Handkes *Versuchen* handelt es sich um literarische Ausformungen von Essays, der *Versuch über die Müdigkeit* zitiert und verwendet Elemente des Essays ohne jedoch explizit als solcher gelten zu

²²³ Neymeyr (2000), S.95.

²²⁴ Vgl. Pfister (2000), S.231.

²²⁵ Michler (2006), S.131.

²²⁶ Jander, Simon: Die Poetisierung des Essays. Rudolf Kassner - Hugo von Hofmannsthal - Gottfried Benn. Heidelberg: Winter 2008. S.15

²²⁷ Pfister (2000), S.230.

wollen.²²⁸ Schon 1972 sind im *Autobiographischen Essay* von Handkes Aufsatzsammlung *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* folgende, auch im Zusammenhang mit den *Versuchen* programmatische Sätze vorzufinden²²⁹:

Sollte ich ein Erlebnis beschreiben, so schrieb ich nicht über das Erlebnis, wie ich es gehabt hatte, sondern das Erlebnis veränderte sich dadurch, daß ich darüber schrieb, oder es entstand oft erst beim Schreiben des Aufsatzes darüber, und zwar durch die Aufsatzform, die man mir eingelernt hatte: Sogar ein eigenes Erlebnis erschien mir anders, wenn ich darüber einen Aufsatz geschrieben hatte. [...] bis ich schließlich an einem schönen Sommertag nicht den schönen Sommertag, sondern den Aufsatz über den schönen Sommertag erlebte. (ET 13-14)

Für Handke, der auf dem Gebiet des *Essays* kein Unbewandelter ist, man denke neben dem *Elfenbeinturm* etwa an die Essaysammlung *Meine Ortstafeln, Meine Zeittafeln* oder *Die Tablas von Daimiel*, bedeuteten die *Versuche*, wie Coury treffend bemerkt, eine formale Abweichung von den bisherigen erschienen Texten, ein Umstand, der sich gerade durch die Wahl der Bezeichnung *Versuch* argumentieren lässt.²³⁰ Ein weiteres Indiz für den Umgang mit der Gattung *Versuch* findet sich auch in der *Langsamen Heimkehr*. Der Protagonist Valentin Sorger plant als Verfasser von Abhandlungen (LH 107) und als "Erdforscher der Erdformen" (LH 78) einen Versuch:

Mit dem geplanten Versuch »Über Räume« würde er die Übereinkünfte seiner Wissenschaft verlassen müssen; sie konnten ihm höchstens manchmal weiterhelfen, indem sie seine Phantasie strukturierten. (LH 107)

²²⁸ Pfister (2000), S.260.

²²⁹ Dazu zählt auch die Rubrik "Politische Versuche". Siehe: ET, Inhaltsverzeichnis. S.5.

²³⁰ Coury (2008), S.178.

7.3 Exkurs: Literarische Form des Essays. Der Dialogessay

Die Grenzen der Gattung Essay, insofern man bei der Polyvalenz des Essaybegriffs von einer einheitlichen Gattung sprechen kann, sind somit schwammig und öffnen einen breiten "Horizont der Gattungsfrage"²³¹, welchen zu beleuchten, mindestens einer eigenen akademischen Abhandlung bedarf. Vielmehr soll an dieser Stelle nach vorhandenen gattungsübergreifenden, "interdiskursiven"²³² Essaykonzeptionen gefragt werden, die eine Annäherung an andere literarische Textformen zulassen und sich von der traditionellen Konzeption abheben. Zu den literarischen Ausformungen des Essays zählt neben dem Brief auch der Dialogessay. Nach Jander handelt es sich hierbei um Texte, "[...] die sich von einer im Zentrum stehenden Reflexion aus strukturieren und dabei in fiktionaler Form auftreten, dass es sich also um *Essays* in der Gestalt eines fiktiven Dialogs, Briefs oder Monologs handelt."²³³

Um dem Begriff Dialogessay gerecht zu werden, gilt es diesen näher zu definieren. Schon beim ersten Blick wird klar, dass es sich um eine Textform zwischen Essay und Erzählung handelt, die einerseits den reflexiven Charakter beibehält und sich strukturell anderer literarischer Textformen, zum Beispiel des Dialoges, bedient und diese adaptiert. Von einer "Poetisierung des Essays" gelte es demnach zu sprechen "[...] wenn seine Reflexionen in einem fiktionalen Rahmen an *Figuren* gebunden sind, also in bestimmten fiktiven Situationen ausgesprochen, geschrieben oder gedacht werden."²³⁴ Der Status der Fiktionalität bildet somit ein konstitutives Kriterium des Dialogessays, der sich dabei Reflexionsformen der reflektierenden Figuren bedient und diese in wechselseitiger Figurenrede artikuliert. Dem Charakter des Dialogs und gerade dem Dialogessay wohne, so Jander, die Möglichkeit inne, "[...] ein prozessuales und vieldeutiges gedanklich-imaginatives Textgeschehen zu initiieren."²³⁵ Die tendenziellen Möglichkeiten, die der Reflexionsbewegung des Essays innewohnen, korrespondieren mit jenen des Dialogs. Es handelt sich dabei um Kategorien wie Polyperspektivik, einen offenen, Widersprüche zulassenden Charakter und den Prozess der Auseinandersetzung. Dabei wird dem fiktiven Dialog ein größeres literarisches Potenzial zugeschrieben, da er auf

²³¹ Schärf (1999). S.186.

²³² Jander (2008), S.17.

²³³ ebd., S.36.

²³⁴ ebd., S.30. Jander spricht in diesem Zusammenhang von der "Transformation des Essays als eines [...] nicht-fiktionalen Reflexionstextes zu einem fiktionalen Text" S.30.

²³⁵ ebd., S.37.

Textebenen realisiert und konkretisiert wird, die dem Essay nicht inhärent sind.²³⁶ Als zentraler Drehpunkt der literarisch-essayistischen 'Mischform' des Dialogessays dient die reflektierende Denkbewegung, für die sich Folgendes resümieren lässt: "Im Zentrum poetisch-fiktionaler Essayformen steht die Personalisierung der Reflexion und die damit vielfältige *Interaktion* von reflexiver und poetischer Ebene."²³⁷

7.4 Das Artefakt. Der Versuch über die Müdigkeit.

Ausgehend von der verknappten Darstellung des Essaybegriffs und seinen poetologischen, literarisch ausgeformten Verästelungen soll nun nach expliziten Textpassagen im *Versuch über die Müdigkeit* gefragt werden, in denen Handke sein poetisches Verfahren reflektiert. Die folgenden Kapitel sollen vor allem der Frage nach der Textabsicht gewidmet sein.

Germain Nyada, der die "Fundamente ichbezogenen Schreibens bei Handke"²³⁸ untersucht hat, gliedert den Text in drei wesentliche strukturelle Bausteine: Als einleitendes Element fungiert der "Doppelvorspruch"²³⁹, gefolgt vom "Haupttext" und einem abschließenden Element, das aus "zwei parabelhaften, einander ergänzenden Nachträgen" besteht, welche von "zeitlichen und räumlichen Angaben" beschlossen werden. Innerhalb dieser Grobeinteilung erfolgt zusätzlich eine Feinabstimmung des Haupttextes in zwei Hauptteile, in "Müdigkeitsformen" oder "Weltbilder" und in "Überlegungen über die vorletzten Bilder" im Sinne einer Reflexion. Die Unterteilung findet nach den im Text vorhandenen "Bildarten" statt, wobei sowohl "vergangene Bilder", als auch "Bilder der Erzählgegenwart" unterschieden werden.

²³⁶ Jander (2008), S.36.

²³⁷ ebd., S. 39.

²³⁸ Nyada (2008), S.40.

²³⁹ Alle folgenden Zitate in diesem Absatz, wenn nicht anders angegeben, nach Nyada (2008), S.48

7.4.1 Präambel

Als Präambel ist in Handkes *Versuch über die Müdigkeit* ein in kursiver Schrift verfasstes Bibelzitat in griechischer und deutscher Sprache vorangestellt, wobei es sich beim deutschen Text um die wortwörtliche Übersetzung der griechischen Vulgata aus dem Lukas-Evangelium (Lukas 22,45) handelt. Den Anfang des *Versuchs* bildet eine Bibelübersetzung aus dem Griechischen ins Deutsche, beide Sprüche sind inhaltlich ident.²⁴⁰ Es handelt sich dabei um jene Stelle im Lukasevangelium, die das letzte Gebet Jesu am Ölberg im Garten Getsemani beschreibt, bevor der Judaskuss erfolgt. Das erste Bild einer Müdigkeit ist ein biblisches: "Und aufgestanden vom Gebet, kommend zu den Jüngern, fand er sie eingeschlafen vor Betrübnis" (VüdM 6). Doch ist dies nicht nur dem *Versuch über die Müdigkeit* vorbehalten, auch der *Versuch über den geglückten Tag* weist am Anfang ein griechisch-deutsches Bibelzitat auf: "Der den Tag denkt, denkt dem Herrn. An die Römer, 14,6" (VüdgT 6).

Wie schon in Kapitel 4.5 ausführlich behandelt, handelt es sich beim Motto um eine eigenständige Bibelübersetzung des Autors in den Notizbüchern, der zwei reale Gemälde der Müdigkeitsszene am Ölberg vorausgehen.

7.4.2 Bilder der Müdigkeit

"Kein Bildbericht, sondern Erzählung!" (VüdM 70)

Im *Versuch über die Müdigkeit* werden verschiedene Bilder und Formen von Müdigkeiten verhandelt. Es geht um die Idee, von den "unterschiedlichen Weltbildern der verschiedenen Müdigkeiten" (VüdM 14) zu erzählen, die Müdigkeitsbilder an spezifische Kontexte zu koppeln, wobei der *Versuch* nicht als Variation eines Themas, einer Müdigkeit, sondern als "Problem" und "Vorwurf" (VüdM 23), denen sich das erzählende Ich aussetzen will, verstanden werden kann. Geradezu programmatisch äußert sich dieses Ich zum poetischen Verfahren, zur strukturierenden, essayistischen Bewegung des *Versuchs* im Text:

Es soll mir genügen, den Bildern nachzugehen, die ich habe von meinem Problem, mich dann jeweils, wörtlich ins Bild zu setzen und dieses mit der Sprache, samt seinen Schwingungen und Windungen zu umzirkeln, möglichst herzlos. (VüdM 23)

Für Thomas W. Kniesche wird das poetische Verfahren Handkes vor allem an den Begriffen *Bild*, *Phantasie* und *Idee* reflektiert und evident.²⁴¹ So zeigt sich der Text als Umzirkelung von verschiedenen Formen des Begriffs Müdigkeit - die Müdigkeitsbilder können lakonisch zusammengefasst in zwei Bildarten, in positive Erscheinungsformen und solche mit negativem Vorzeichen, unterschieden werden - die als Erscheinungsformen eine Wertung des jeweiligen Ichs erfahren. Ein solches Aufzeigen von antagonistischen Müdigkeitsbegriffen, welches versucht das Bedeutungsspektrum von Müdigkeitsformen zu erfassen, wie es etwa Nyada²⁴² vornimmt, zielt, wie es sich herausstellen wird, jedoch an der Textstrategie vorbei. Einerseits sind die "zu fürchtenden, böartige Müdigkeiten" (VüdM 22), andererseits sind es "die nichtargen, die schöneren und schönsten Müdigkeiten" (VüdM 23), wobei sich das erzählende Ich vorausblickend ermahnt: "Die Müdigkeit ist schwer; das Problem der Müdigkeit, in jeder Spielart, wird schwer bleiben" (VüdM 24). Es geht dem erzählenden Ich um das "reine Bild" (VüdM 29), das zu erzählen nur dann gelingen kann, wenn sich keine Gegensätzlichkeiten im Sinne von Gut und Böse aufdrängen. Darum gelte es, sich vor dem Manichäischen zu hüten, welches "heutzutage sogar schon im Erzählen vorherrscht" (VüdM 29). Insofern zielt die Textstrategie auf keinen eindeutigen, endgültigen Müdigkeitsbegriff hin, weil sie sich eines essayistischen Verfahrens bedient und wie es Pfister treffend auf den Punkt bringt, "[...] »Müdigkeit« nicht definatorisch, sondern prozessual beschrieben ist: was »Müdigkeit« bedeutet, ist nicht definiert, sondern die »Summe des Erzählten«, dessen was sich während des Prozesses der Erzählung an Merkmalen aufbaut, widerspricht, in Relation zueinander tritt."²⁴³. Dementsprechend äußert sich die Prozessualität des essayistischen Erzählens gerade im Umzirkeln der Müdigkeitsbilder.

Der Begriff der "Müdigkeit" kommt im *Versuch über die Müdigkeit* insgesamt 159 Mal vor. Um das prozessuale Verfahren zu veranschaulichen, soll der Blick in das Kaleidoskop der verschiedenen Müdigkeitsentwürfe gerichtet werden. Der Text beginnt mit einer Serie von retrospektiven Müdigkeitsbildern eines erinnernden Ichs, es geht dabei um die "Müdigkeiten zum Fürchten", aus der "Kindheit", "Studienzeit", "den Jahren der frühen Lieben" (VüdM 7),

²⁴¹ Vgl. Kniesche, Thomas W.: Utopie und Schreiben zu Zeiten der Postmoderne: Peter Handkes "Versuche". In: Jucker, Rolf (Hg.): Zeitgenössische Utopieentwürfe in Literatur und Gesellschaft. Zur Kontroverse seit den achtziger Jahren. Amsterdam u.a.: Rodopi 1997. S.313-336. (=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 41). Hier S.325.

²⁴² Nyada (2008), S.48.

²⁴³ Pfister (2000), S.240.

die "Müdigkeit von damals" (VüdM 9). Der "Gesamtheit vergangener Bilder"²⁴⁴ als zu fürchtende, bösertige Müdigkeiten, folgt eine Relativierung des Ichs: "Es ist nicht ganz wahr, daß ich früher nur Müdigkeiten zum Fürchten kannte." (VüdM 24-25). Auf dieses Eingeständnis hin folgt eine zeitlich spezifizierte Sequenz aus der Kindheit des Erzählers, welche eine Reminiszenz an das Korndreschen Ende der 1940er, Anfang der 1950er Jahre darstellt. (VüdM 25). Im Bild der "Wir-Müdigkeiten aus der Dorfkindheit" (VüdM 28) zeigt sich die Epiphanie einer heiligen Zeit (VüdM 28): "Was für eine Stille, nicht nur in der Scheune, sondern im ganzen Land; was für ein Licht, das, statt zu blenden, einen nun umfing." (VüdM 27) Es sind auch die Arbeiter, die Zimmerleute, die das Ich als "Volk der Müdigkeit" (VüdM 33) bezeichnet.

Nach den Kindheitserinnerungen des erzählenden Ichs, die einen körperlichen Müdigkeitsbegriff bei der Arbeit am Hausbau beschreiben (VüdM 37), wendet es sich der "Müdigkeitserfahrung" (VüdM 40) während der Studienzeit zu. Diese wirkt sich auf das Verhältnis des Ichs zur Gesellschaft aus, das Ich wird, bedingt durch die Müdigkeit, von der Gesellschaft isoliert. (VüdM 41). Eine ähnliche Isolation im Sinne eines mangelnden Zugehörigkeitsgefühls, eine der "Schichtarbeiter-Müdigkeit vergleichbare Müdigkeit" erlebte das Ich als es "schreibenging" (VüdM 44), wobei nicht mehr die Gesellschaft unzulänglich für das Ich erscheint, sondern das Ich für die Gesellschaft (VüdM 44). Eine "erotische Müdigkeit" (VüdM 46) , die das Ich mit einer Frau verband und sich zwischen Mann und Frau ereignet, zeigt sich auch schon früher im Text als "entzweierende Müdigkeit" (VüdM 20) die für Paare eine Gefahr in Form von "Paares-Müdigkeiten" (VüdM 21) darstellt. Die Abwandlung eines Hitchcock-Dialoges zwischen Cary Grant und Ingrid Bergman lautet: "Ein müder Mann und eine müde Frau, das ergibt doch das schönste Paar" (VüdM 48). So wird auch Don Juan als "immer-müder Held" (VüdM 48) bezeichnet. All diesen Müdigkeitsbildern folgen noch größere Müdigkeiten (VüdM 49), zu der die in der Forschung vielbeachtete Passage im Central Park zählt.²⁴⁵ Das erzählende Ich beschreibt seine Ankunft vor zehn Jahren mit einem Nachtflug in New York, wo es den Erzähler aus dem Hotelzimmer hinaus zum Central Park zieht. Der Kampf mit der Müdigkeit scheint für den Erzähler beendet (VüdM 51) ,was folgt ist das Sitzen und Atmen im "Licht der Müdigkeit" (VüdM 52), und das Wahrnehmen der Umwelt durch den "Blick der Müdigkeit" (VüdM 52). Die Müdigkeit wird durch die "Wohltat der Form" als "großer Horizont der Müdigkeit" beschrieben (VüdM 53), weiters das Erzählen von der

²⁴⁴ Nyada (2008), S.48.

"Müdigkeit im Frieden" (VüdM 54), der Verbindung von Hunger und Müdigkeit (VüdM 59). Dem erzählenden Ich geht es im Durchspielen der Müdigkeitsvariationen nicht um Suggestion, sondern um Erinnerung: "Nicht überreden möchte ich - auch nicht mit Bildern - sondern erinnern, jeden an seine höchsteigene erzählende Müdigkeit." (VüdM 66) Das Ziel ist gesteckt: Diese Müdigkeit ist die "bestmögliche Handlung". (VüdM 67), sie "gibt Lehren - ist anwendbar" (VüdM 67). Das Wesen der "letzten Müdigkeit" (VüdM 67), die keine philosophischen Fragen zulässt (VüdM 68) ist ein geschichtsentwerfendes (VüdM 72), auf der "letzte Stufe der Müdigkeiten" sitzt der "müde Gott" (VüdM 73). Die Mehrdeutigkeit des Müdigkeitsbegriffs wird gegen Ende des Textes noch einmal in einem Assoziationsstrang verdeutlicht: die der Pfingstgesellschaft, der Engel, des Orpheus, des Philip Marlowe, des Odysseus, der sterbenden Großmutter. (VüdM 74-75). Das letzte Bild der Müdigkeit ist zugleich das letzte Bild der Menschheit: eine kosmische Müdigkeit. (VüdM 78).

Dieses immense Spektrum an Müdigkeitsbildern veranschaulichte die Prozessualität des *Versuchs* hinsichtlich des Begriffs Müdigkeit. In weiterer Folge galt es, seine Gangart hinsichtlich dessen, was es heißt, sich einem Gegenstand polyperspektivisch zu nähern, sowie diesen in einer kontinuierlichen Denkbewegung zu umreißen, zu beleuchten. Der Begriff der "Müdigkeit" zeigt sich in der Textstruktur mannigfaltig ausgeformt und polyvalent, Pfister spricht von einer "expliziten Mehrdeutigkeit"²⁴⁶ des Begriffs, eine ganzheitliche Aufzählung der Müdigkeitsbilder im Sinne einer Beschränkung auf den Inhalt würde der Textstruktur und Dynamik des Textes nicht gerecht werden. Im Text nehmen die Beschreibungen der Müdigkeitsformen einen viel zu großen Raum ein, als dass ihnen eine bloße Aufzählung im Sinne einer Inhaltsangabe gerecht werden könnte. Vielmehr sollte veranschaulicht werden, inwiefern sich der Begriff der Müdigkeit einer endgültigen Konkretisierung entzieht, indem er sich in den umkreisenden Denkbewegungen des Essays bewegt.

²⁴⁶ Pfister (2000), S.246.

7.4.3 Erzählmodus

"Erzähl." (VüdM 78)

Mit den Worten Samuel Mosers zu sprechen, sind die drei *Versuche* vor allem eines: Versuche zu erzählen.²⁴⁷ Im Erzählmodus und der damit unmittelbar verbundenen Frage: "Wer spricht?" scheint für Pfister die augenscheinlichste Differenz des *Versuchs über die Müdigkeit* zum Essay zu liegen. Die Erzählsituation im Text selbst und die gattungsspezifische Verfasstheit des Essaybegriffs, die den Essay als subjektive Gattung begreift und in ihm somit eine klar definierte Sprechinstanz festmachen lässt, lassen eine eindeutige Antwort auf die Gattungsfrage aber nicht zu.²⁴⁸ Fest steht lediglich, dass es sich um einen literarischen Essay handelt. Eine narrative Struktur ist durch das Vorhandensein einer homodiegetischen Erzählinstanz zwar gegeben, der Erzählakt per se wird aber an keiner Stelle konkretisiert, die Struktur entspreche, so Pfister, dem "Dialog zweier Figuren ohne übergeordneten Erzähler, im Prinzip wie dramatische Dialoge ohne Nebentext".²⁴⁹ Die Reflexionsbewegung ist in den Dialog zweier Figuren eingebettet, die ohne die Wertung, den Kommentar und die Perspektive eines hierarchisierenden Erzählers auskommen, sie bleiben namenlos. In den Notizbüchern spricht Handke zumal von der Müdigkeit der beiden Redner (NB 63; 17. März 1989), ein Umstand, der von der Forschung bislang weitgehend unberücksichtigt geblieben ist.

Das Erzählsubjekt konstituiert sich performativ aus dem Dialog heraus. Der Text beginnt in einer klassisch - essayistischen Manier: "Früher kannte ich nur Müdigkeiten zum Fürchten." (VüdM 7), das Subjekt rekurriert in der Ich-Perspektive auf vergangene, persönliche Erfahrungen mit der Müdigkeit und deutet gleichzeitig daraufhin, dass es im "Hier und Jetzt" eine andere Konzeption vertritt, welche das Thema der folgenden Erzählung sein wird. "Wann früher?" (VüdM 7) Was folgt, ist eine Frage, die dem Aufgreifen von traditioneller Essaykonzeption diametral entgegensteht. Handke greift hier zunächst die klassisch-subjektive Form des Essays auf, um sich von dieser im nächsten Satz abzusetzen. Laut David Coury

²⁴⁷ Vgl. Moser Moser, Samuel: Das Glück des Erzählens ist das Erzählen des Glücks. Peter Handkes *Versuche*. In: Fuchs, Gerhard/Gerhard Melzer (Hg.): Peter Handke. *Die Langsamkeit der Welt*. Graz: Literaturverlag Droschl 1993. (=DOSSIER. Die Buchreihe über österreichische Autoren. Extra). S.137-153. Hier S.142.

²⁴⁸ Vgl. Pfister (2000), S.232.

²⁴⁹ Pfister (2000), S.232.

handelt es sich dabei um eine Frage, die dazu dient das erzählende Ich anzusprechen und es aufzufordern, das eben Gesagte zu spezifizieren.²⁵⁰ Diese Frage 'stört' die vorgeprägte Erwartungshaltung an die klassische Gattung des Essays. Es stellt sich heraus, dass es sich um einen Essay in Form eines Dialogs handelt. In dialogischer Form wird abwechselnd zwischen zwei erzählenden Ichs der Erzählgegenstand der Müdigkeit verhandelt. Mit Pfister²⁵¹ könnte man annehmen, dass ein Erzähler im Verbund mit sich selbst das Frage - Antwort Spiel bestreitet, doch wird diese Annahme gegen Ende des Textes obsolet, das eine Ich wird vom 'Gegenüber' Ich aufgefordert gemeinsam wegzugehen, das ICH wird zu einem WIR: "Und nun laß uns aufstehen und weggehen, hinaus auf die Straßen, unter die Leute, um zu sehen, ob uns vielleicht in der Zwischenzeit dort eine kleine gemeinsame Müdigkeit winkt, und was sie uns heute erzählt." (VüdM 77). In den Notizbucheinträgen beruft sich Handke auf diese Passage:

(Am Ende die Müdigkeit der beiden Redner. Gehen wir hinaus auf den Boulevard; setzen wir uns und ...) (17.März 1989, NB 63).

Diese Notiz weist eindeutig auf das Vorhandensein zweier Dialoginstanzen hin, ein Umstand, der in der Forschung oft hinterfragt wurde. Auch Nyada, der die dialogische Struktur durch ein "double Je"²⁵² im Sinne eines doppelten, erinnernden Ichs zu erklären versucht, übersieht diese Textpassage in seiner Argumentation. Fest steht, dass es sich um einen Dialog handelt, genauer gesagt um Fragen und Antworten im sokratischen und nicht platonischen Sinne, wie es später im *Versuch über die Jukebox*, welcher die dialogische Struktur jedoch nicht aufgreift, formuliert wird:

Das Ding [die Jukebox, Anm.d. Verf.], und was es für den einzelnen bedeuten konnte, war ja für die meisten so etwas Abseitiges, daß sich eine Person, gleichsam als Vertreter des Publikums, in der Rolle des Fragers aufdrängte, und eine zweite, als der auf diesem Gebiet »Bewanderte«, im Gegensatz zu den platonischen Dialogen, wo der fragende Sokrates insgeheim mehr von dem Problem wußte als der, zumindest zu Beginn, vom Vorurteils-Wissen geschwellte Antwortverkünder: am ehesten vielleicht so, daß auch der Bewanderte erst durch die Fragen des anderen herausfand, was jeweils die »Stellenwerte« jenes Requisites in seinem Lebensspiel gewesen waren. (VüdJ 67-68)

Sieht man davon ab, dass hier ein konkretes Ding, nämlich die Jukebox, gemeint ist, lässt sich diese im *Versuch über die Jukebox* skizzierte Dialektik von Frage und Antwort auf den *Versuch über die Müdigkeit* beziehen. Für Coury, der sich wiederum auf Samuel Moser beruft,

²⁵⁰ Vgl. Coury (2008), S.183.

²⁵¹ Vgl. Pfister (2000), S.232.

²⁵² Vgl. Nyada (2008), S.52.

ist das Grundprinzip eines sokratischen Dialoges folgendermaßen zu verstehen: "[...] in that meaning and understanding arise through the alternation of question and answering, rather than through the dissemination of knowledge from an authorial figure."²⁵³ Die wechselseitige Figurenrede dient dazu, die auf Erkenntnis zielende Reflexionsbewegung des Essays durch eine polyperspektivische Form zu spielen. Die Bedeutung des Textes wäre, so Pfister, das "dialektische Auseinandersetzen"²⁵⁴ zwischen den Figuren, und vor allem das daraus resultierende Produkt, der Dialog, dessen Erzählgegenstand dabei das Thema der Müdigkeit ist. Während im *Versuch über die Müdigkeit* der Dialog zwischen einem "Ich" und "Du" verhandelt wird, zeigt sich der *Versuch über die Jukebox*, der als Untertitel auch die Bezeichnung *Erzählung* trägt, als traditionellerer narrativer Essay und der *Versuch über den geglückten Tag* Elemente der beiden früheren Versuche verschmilzt.²⁵⁵ Doch dient die dialogische Form im *Versuch über die Müdigkeit* nicht nur allein dem Erkenntnisgewinn durch zwei Perspektiven, die in ihrer Interaktion das Problem der Müdigkeit genauer zu erfassen versuchen, sondern wie Samuel Moser treffend bemerkt, auch dem Rhythmus des Textes. Durch die dialektische Auseinandersetzung im Dialog, durch Einwürfe des Gegenübers, der anderen Figur markiert, gewinnt der Text an rhythmischer Dynamik, die Zwischenrede dient, so Moser dazu, "[...] den Erzählfluß in Gang zu bringen [...] oder zurückzuhalten."²⁵⁶ Im Text äußert sich dies in kurzen, offenen wie suggestiven Fragen, die eine Spezifizierung der Aussagen von Seiten des Befragten verlangen: "Wann früher?" , "Was für ein Leiden?" (VüdM 7), "Warum beschuldigst du dich (wieder einmal)?" (VüdM 9) "Zu fürchten vor wem?" (VüdM 17) "Jetzt ist es Zeit für eine ganz andere Frage" (VüdM 22) "Ist das jetzt nicht eindeutig bloß eine Meinung?" (VüdM 32).

Gegen Ende des Textes werden die Einwürfe jedoch in zunehmendem Maße zu Appellen, Narration wird gefordert: "Keinen Bildbericht, sondern Erzählung!" (VüdM 70), "Genug von den Stufen! Sprich doch einmal von der dir vorschwebenden Müdigkeit, einfach so, wie es

²⁵³ Coury (2005), S.183.

²⁵⁴ Pfister (2000), S.233.

²⁵⁵ Vgl. Coury (2005), S.183.

²⁵⁶ Moser (1993), S.142.

kommt, im Durcheinander." (VüdM 74) "Erzähl!"²⁵⁷ (VüdM 78) "Vor unserem Auf-die-Straße-Gehen nun aber noch ein letztes Bild der Müdigkeit!" (VüdM 78). Der *Versuch über die Müdigkeit* ist, wie Ursula Wolf bemerkt, zeitlich in der Gegenwart verortbar, es ist ein subjektives, gegenwärtiges Erleben einer Befindlichkeit. Aus diesem heraus ist das "Fragen und Suchen", "das Bedürfnis nach Artikulation" motiviert, dass das 'Hier und Jetzt' des Schriftstellers markiert.²⁵⁸

7.4.4 Reflexionsmomente: Schreiben über das Schreiben

Schon Montaigne hatte seine *Essais* verfasst, nachdem er sich von der Welt in die Einsamkeit zurückgezogen hat. In diesen finde man, so Thomas W. Kniesche, Momente der "Reflexion auf die Bedingungen des eigenen Schreibens", dieses Moment der "Distanzierung vom Trubel der Welt" sei aber für Handkes Schreiben in einem noch viel profunderem Sinne konstitutiv, da er unter den "Bedingungen einer postmodernen Mediengesellschaft"²⁵⁹ schreibe.²⁶⁰ Handkes Schreiben, fährt Kniesche in seiner Argumentation fort, ist "performativ" und "schafft sich seine eigenen Tatsachen"²⁶¹.

Im *Versuch über die Müdigkeit* ist eine höhere schreibreflexive Ebene präsent, die sich durch poetologische Reflexionen über das Erzählen und Schreiben auszeichnet, wobei es zu beachten gilt, dass Poesie und Poetologie bei Handke nicht getrennt voneinander betrachtet werden dürfen, sondern wie Alexander Huber treffend feststellt, vielmehr eins sind. Gerade aus der Auseinandersetzung mit Literatur und Philosophie entstehen seine Texte, wobei die

²⁵⁷ Malte Herwig deutet das "Erzähl!" autobiographisch, in der *Wiederholung*: "Immer wenn der Sohn länger aus dem Haus gewesen war und sich in der Stadt, im Wald oder auf den Feldern herumgetrieben hatte, hat sie ihn nach seiner Rückkehr gleich mit einem »Erzähl« bedrängt." Herwig (2011), S.104.

²⁵⁸ Vgl. Wolf, Ursula: Jenes Tages bleibender Umriss. Eine philosophische Lektüre von Handkes Versuchstrilogie. In: Nagl, Ludwig/Hugh J. Silverman (Hg.): *Textualität der Philosophie. Philosophie und Literatur*. Wien, München: Oldenbourg 1994. (=Wiener Reihe. Themen der Philosophie. Bd.7) S.33-52. Hier S.40.

²⁵⁹ Kniesche (1997), S.324.

²⁶⁰ Im *Versuch über die Müdigkeit* findet sich hierzu die Textstelle: "Wieder, wenn ich nachher [nach dem Schreiben, Anm. DS] in die Stadtstraßen kam, sah ich mich als nicht mehr zugehörig zu der großen Zahl da. [...] Nicht die Gesellschaft war unzulänglich für mich, sondern ich war es für sie, für jeden." (VüdM 44)

²⁶¹ Kniesche (1997), S.324.

Reflexionsspuren sichtbar bleiben.²⁶² Da sich literarische Essays nach Jander durch ihren "interdiskursiven Charakter" auszeichnen und somit "[...] textuelle Orte der Aufnahme und Verarbeitung diskurshistorischer Elemente und Tendenzen sind", gilt es danach zu fragen, inwiefern im *Versuch* von Reflexionsbewegungen des Schreibens die Rede ist und wie diese textuell verortbar sind. Nyada spricht in diesem Zusammenhang von "Vertextungsverfahren"²⁶³, die sich durch eine reflexive Schreibhandlung offenbaren, wenn das schreibende Ich auf einer "metanarrativen Ebene"²⁶⁴ das Textgeschehen reflektiert und "Konstruktionsprozesse"²⁶⁵ einer Erzählung offenlegt. Im Text zeigt sich dies besonders an jener Passage, in der das Ich vier Verhältnisweisen seines Sprach-Ichs zur Welt manifestiert:

In der ersten bin ich stumm, schmerzhaft ausgeschlossen von den Vorgängen - in der zweiten geht das Stimmgewirr, das Gerede, von draußen, auf mein Inneres über, wobei ich aber noch immer gleich stumm, höchstens schreifähig bin - in der dritten kommt endlich Leben in mich, in dem es da unwillkürlich, Satz um Satz, zu erzählen anhebt, ein gerichtetes Erzählen, an jemand Bestimmten, meist ein Kind, die Freunde - und in der vierten dann, wie ich es bisher am nachhaltigsten damals in der klaräugigen Müdigkeit erlebte, erzählt die Welt, unter Schweigen vollkommen wortlos, sich selber, mir wie dem grauhaarigen Zuschauernachbarn da und dem vorbeiwippenden Prachtweib dort; alles friedliche Geschehen war zugleich schon Erzählung und diese, anders als die Kampfhandlungen und Kriege, die erst einen Sänger oder Chronisten brauchten, gliederte sich in meinen müden Augen von selber zum Epos, noch dazu, wie mir da einleuchtete, zum idealen: Die Bilder der flüchtigen Welt rasteten ein, eins und das andere, und nahmen Gestalt an. (VüdM 56-57)

Der Erzählakt wird untrennbar mit dem Konzept der Müdigkeit verbunden, was im *Versuch* an mehreren Stellen evident wird. Der Erzähler führt sein poetologischen Programm fort: "*Früher in der Geschichte des Denkens gab es die Vorstellung von einem Ding an sich, inzwischen vorbei, weil das Objekt sich nie an sich zeigen könne, sondern nur im Verein mit mir. Die Müdigkeiten, aber die ich meine, erneuern mir die Vorstellung und machen sie dazu sinnfällig. Mehr. Sie geben mit der Vorstellung, zugleich die Idee.*" (VüdM 67)

Die Dinge können sich nur im Verbund mit der Wahrnehmung des Erzählers zeigen. Diese Reflexion wird von Coury als programmatisches Statement für Handkes Werk der 1980er Jahre gelesen: "Objects in their existential tiredness form the basis for inquiry and inevitably the

²⁶² Vgl. Huber (2005), S.9.

²⁶³ Nyada (2008), S.53.

²⁶⁴ ebd., S.53.

²⁶⁵ ebd., S.53.

narrative act."²⁶⁶ So ist es die Müdigkeit selbst, die formstiftend agiert: "*Die Müdigkeit gliederte - ein Gliedern, das nicht zerstückelte, sondern kenntlich machte - das übliche Gewirr durch sie rhythmisiert zur Wohltat der Form - Form, soweit das Auge reichte - großer Horizont der Müdigkeit.*" (VüdM 53). Ein paar Seiten später im Text werden diese poetologischen Verfahren präzisiert, dabei verschwinden die für die "Fähigkeit des Erzählens"²⁶⁷ fakultativen Elemente: das Ich und die Sprache - zugunsten der Autonomie der Narration. "Der Erzähler ist", wie Horvath bemerkt, "[...]in diesem Prozeß nur noch ein Medium, ein Vermittler"²⁶⁸, der Zustand der Müdigkeit selbst wird zum Movens der Erzählung:

Jene Müdigkeit machte, daß die tausend unzusammenhängenden Abläufe kreuz und quer vor mir sich ordneten über die Form hinaus zu einer Folge; jeder ging in mich ein als der genau da hinpassende Teil einer - wunderbar feingliedrigen, leichtgefügtten - Erzählung; und zwar erzählten die Vorgänge sich selbst, ohne Vermittlung über die Wörter. (VüdM 55-56).

Samuel Moser skizziert diese Rolle des Erzählers, der sich sowohl als ein belebendes Erzähler-Ich, als auch ein vom Erzählen belebtes Ich zeigt und dabei im Erzählten verschwindet, der Schriftsteller wird selbst Teil der sich selber erzählenden Welt.²⁶⁹ Das Verfassen der *Versuche* wird in ihnen selbst zum Thema, so gibt es im Text einige explizite Rekurse auf die Gattung des Versuchs, das erzählende Ich äußert sich etwa: "*zu diesem Versuch*", zur "*Fortsetzung des Versuchs*" (VüdM 23) und zum "*Abschluß dieses Versuchs*" (VüdM 66).

7.4.5 Imaginierte Schreibszenen. Versuche zu schreiben.

Schreibprozesse stellen, Stephan Kammers Argumentation zufolge, nicht nur "Zeugnisse individueller Kreativität" dar, sondern bieten neben der in den Manuskripten nachvollziehbaren materiellen Spur der Schreibe, einen Artikulationsraum für die "individuelle Praxis eines Schreibenden", welche stets ein reflektorisches Moment der Auseinandersetzung mit der eigenen 'Schreib-Arbeit' birgt.²⁷⁰ Neben den textimmanenten erzähltheoretischen Diskursen

²⁶⁶ Coury (2008), S.182.

²⁶⁷ Wolf (1994), S.37.

²⁶⁸ Horváth, Márta: Peter Handkes "Versuche". In: Auckenthaler, Karlheinz F. (Hg.): Die Zeit und die Schrift. Österreichische Literatur nach 1945. Szeged 1993. S.229-239. Hier S.234.

²⁶⁹ Vgl. Moser (1993), S.145-146.

²⁷⁰ Vgl. Kammer (2003), S.16-17.

werden im *Versuch über die Müdigkeit* explizite Bezüge zur "gegenwärtigen Situation des Schriftstellers"²⁷¹ hergestellt. Dabei gibt sich der Text als ein produzierter zu erkennen, der auf Ort und Zeit der Textproduktion rekurriert und somit auf seine "handwerkliche Verfasstheit"²⁷² verweist und diese, wie sich zeigen wird, sogar noch potenziert. Das Schreiben wird auf semantischer Ebene imaginiert, eine deiktische Haltung zu Materialität und Medialität des Schreibens in den Text integriert.

Was Annegret Pelz allgemein für Schreibtisch-Szenen festhält, lässt sich auch für die Schreibszenen des *Versuchs über die Müdigkeit* umwandeln: Indem Autoren ihr Schreiben ins Auge fassen, "[...] reißt der Textfaden und ein Raum für das Nachdenken über das Schreiben, die Sinnlichkeit und die spezifische Poetik eines Textes, öffnet sich"²⁷³. Das Schreiben wird so zum Referenzpunkt seiner selbst und folglich auf textueller Ebene zum Metagestus. Das Wissen um das Schreiben Handkes in den Werkmaterialien soll mit der Metaebene des Schreibens über das Schreiben im Text selbst konfrontiert werden. Metaisierendes Verfahren ist gemein, dass Form, Gattung oder das Medium eines Metatextes selbst zum Inhalt werden, wobei zwischen ihren Formen und Funktionen unterschieden werden muss.²⁷⁴

Der Inhalt "metaisierender Elemente" kann von Metareflexion zu Metareflexion divergieren und funktionell sowohl illusionsstörend wie illusionsbildend agieren, wobei hier auch wieder unterschiedliche Unterfunktionen berücksichtigt werden müssen.²⁷⁵ In ihrem Funktionspotential als Metagesten, rücken Metaisierungen an zentrale Positionen des Textes, in denen sie den Erzählfluss unterbrechen und akzentuieren so die narrative Verfasstheit des Erzählten.²⁷⁶ Diese Feststellung soll, auf den *Versuch über die Müdigkeit* und Handke bezogen,

²⁷¹ Wolf (1994), S.40.

²⁷² Kammer (2003), S.71.

²⁷³ Pelz, Annegret: Was sich auf der Tischfläche zeigt. Handke als Szenograph. In: Amann, Klaus (Hg.): Peter Handke - Poesie der Ränder. Wien u.a.: Böhlau 2006. (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 11). S. 21- 34. Hier S.21.

²⁷⁴ Vgl. Hauthal, Janine/Julijana Nadj u.a.: Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffsklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate. In: Hauthal, Janine/Julijana Nadj u.a.: Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen - Historische Perspektiven - Metagattungen - Funktionen. Berlin u.a.: De Gruyter 2007. (=Spectrum Literaturwissenschaft). S.1-21.

²⁷⁵ Vgl. ebd., S.8.

²⁷⁶ Vgl. Hauthal (2007), S.10.

abgewandelt werden. Gerade das Schreiben über das Schreiben suggeriert Authentizität, der Text gibt sich als Geschriebener zu erkennen. Somit wird Authentizität in zweierlei Hinsicht hergestellt: einerseits durch die Beschaffenheit der vorhandenen Werkmaterialien im Vorlass, die ein authentisches Schreiben des Autors, "Langsam-in Abständen-stetig" (DGdB 341) mit Bleistift im Freien suggerieren und andererseits auch auf der semantischen Ebene des Textes, welche nicht nur die "Authentizität des Erzählten"²⁷⁷, sondern vielmehr noch, so könnte man den Begriff modifizieren, die Authentizität des Geschriebenen beglaubigt.

Im Text selbst finden sich einige Belege dafür, dass Handke die Begleitumstände seiner literarischen Arbeitsweise reflektiert. Das geschieht weniger auf einer metaphorischen Ebene, sondern vielmehr wie Stephan Kammer für Robert Walsers Prosa festhält, "[...] als poetische Figurationen in Beziehung gesetzt zu den Vorgängen, die sich im Schreibprozeß als konkrete Ausführung dessen abspielen, was jene zu beschreiben vorgeben [...]."²⁷⁸ So wird im *Versuch über die Müdigkeit* vom schreibenden Ich eine Schreibszene festgehalten, in der Umstände des Schreibens beschrieben und explizite Angaben zum Schreibort gegeben werden. Das Schreiben und seine einhergehende Thematisierung sind im *Versuch* präsent und gehen eng mit der Wahrnehmung des schreibenden Ichs einher. Schreiben wird zum reflektierenden Schreiben, der Schreibgestus zum Metagestus. Neben den im vorigen Kapitel exemplifizierten 'Versuchs-Nennungen' verfügt der Text über eine Reihe von Reminiszenzen an sowohl gegenwärtige, als auch vergangene Schreibsituationen und Schreibzeiten. Der Akt des Schreibens zeigt sich, wie folgende Textstellen belegen, im Hier und Jetzt, wobei ein Verweis auf Zukünftiges, noch zu Schreibendes mit der Gegenwart zusammenfällt. Schreiben, Wahrnehmung und Sinnlichkeit werden in dieser Szenerie eng miteinander verzahnt:

Wenn ich mir für die Fortsetzung dieses Versuchs von der Müdigkeit ein Zusätzliches wünschen dürfte, so wäre es eher eine Empfindung: die Empfindung der Sonne und des Frühlingswinds der andalusischen Morgen dieser Märzwochen jetzt draußen in der Steppe vor Linares zwischen den Fingern zu behalten für das Sitzen dann drinnen im Zimmer, damit diese herrliche Empfindung der Finger-Zwischenräume, verstärkt noch durch die Duftschwaden der Schuttkamillen, übergeht auch auf die kommenden Sätze rund um die guten Müdigkeiten [...]. (VüdM 23-24)

In dieser Textpassage wird im Modus des Wunsches der Akt des Schreibens im Freien als Empfindung instrumentalisiert und in ein Zusammenhang hergestellt. Dabei steht die Frage im

²⁷⁷ ebd., S.10.

²⁷⁸ Kammer (2003) S.5.

Vordergrund, wie Handke im Rekurs auf die Wahrnehmung des Schreibe­ns reflektiert und thematisiert. Während später im Text explizit auf einen Schreibplatz im Freien verwiesen wird (VüdM 63), gibt sich das Schreiben hier zunächst als Gefühl "zwischen den Fingern" (VüdM 23) zu erkennen, als "herrliche Empfindung der Finger-Zwischenräume" (VüdM 23), die Koppelung von Empfindung und Schreiben steht in einem wechselseitigen Verhältnis. Das "Schreiben" wird, so Christian Schärf, „[...] als Tat und Akt selbst zum äußersten Inbegriff von Sinn“²⁷⁹. Daraus lässt sich Folgendes ableiten: Verstärkt durch eine stimulierende, olfaktorische Quelle der Inspiration soll dieses Gefühl im Freien für die spätere Periode - das Schreiben der noch nicht niedergeschriebenen Gedanken im Zimmer, erhalten bleiben. Das Adverb "jetzt" implementiert die Präsenz eines schreibenden Ichs, das in diesem Moment ("andalusischer Morgen dieser Märzwochen" (VüdM 23) schreibt. Das Schreiben fällt mit der Niederschrift zusammen, wie Manuskript und Notizbücher zeigen, der reale Schreibort deckt sich mit dem fiktiven Schreibort, die reale Schreibzeit fällt mit der fiktiven Zeit zusammen.²⁸⁰ Handke markiert die Schreibszene mit Signalen des "Hier und Jetzt". Zahlreiche Verweise auf den Schauplatz der andalusischen Stadt Linares verstärken im Laufe des Textes die Annahme, dass es sich bei dem imaginierten Schreibort um einen Platz im Freien handelt, so heißt es etwa "hier im andalusischen Linares" (VüdM 60), "Auf der Schutt- und Kamillensteppe vor Linares, wo ich jeden Tag hinausgehe [...]" (VüdM 62), "hier in Andalusien während der Osterwoche" (VüdM 71) "Landrover -Werk von Linares" (VüdM 73) "hier in Linares" (VüdM 76). An anderer Stelle, am Ende der Nachträge und des Textes findet sich der abschließende Zusatz: "Linares, Andalusien, März 1989" (VüdM 80), die topographischen und chronologischen Angaben sowohl des Textes als auch der Werkmaterialien decken sich.

Der eigenen Schaffensmüdigkeit im Zusammenhang mit der Schreibarbeit, wird in den Müdigkeitserfahrungen des Erzählers, die Müdigkeit der Arbeiter herangezogen: *"Eine der Schichtarbeiter-Müdigkeit vergleichbare Müdigkeit lernte ich dann kennen, als ich endlich - es war meine einzige Möglichkeit - »schreibenging«, täglich, monatelang."* (VüdM 44) Diese königliche Müdigkeit führt zum Rückzug des schreibenden Ichs in die Einsamkeit: *"In diesen Stunden nach dem Schreiben war ich ein Unberührbarer - unberührbar in meinem Sinn, sozusagen thronend, mochte es auch irgendwo im letzten Winkel sein. »Rühr mich nicht an!«"* (VüdM 45).

²⁷⁹ Schärf, Christian: Einleitung. Schreiben. Eine Sinngeschichte. In: Schärf, Christian (Hg.): Schreiben. Szenen einer Sinngeschichte. Tübingen: Attempto-Verlag 2002. S.7-26. Hier S.7.

²⁸⁰ Siehe dazu die Ausführungen in Kapitel 4.7.

Seinen Höhepunkt erreicht die selbstreflexive Imagination der Produktionsvorgänge in der Beschreibung einer Schreibszene, in Stichworten erzählt das Ich von der Steppe vor Linares, wo es jeden Tag hinausgeht, und gibt ein Bild der wahrgenommenen Geschehnisse zwischen Mensch und Tier (VüdM 62). Die Textstelle mündet in eine Beschreibung der Schreibszenerie, der Erzähler positioniert sich als Schreiber:

Die da vereinzelt in der Weite wie zum Ausruhen im Schatten der Trümmer oder Steinblöcken Sitzenden, in Wahrheit aber Lauernden, in Schußweite zu den im Umkreis an biegsamen Stangen in den Schutt gesteckten winzigen Käfigen, kaum Raum für die flatternden, doch um so mehr die Käfige ins Wackeln bringenden Kleinvögel darin, bewegliche Köder für die Großvögel (Schatten des Adlers aber weit weg von den Fallen, bei mir übers Papier streichend, beim stillen, auch unheimlichen Eukalyptushain an den Bleibergwerksruinen, meinem Schreibplatz im Freien während des ekstatischen Schrillens und Posaunens der spanischen Karwoche [...]) (VüdM 62-63)

In der beschriebenen Schreibszene wird deiktisch auf Begleitumstände des Schreibens verwiesen, dabei werden Bezüge zu dem abgeschiedenen Schauplatz, dem realen Schreibort (Spanien, Schreibplatz im Freien, beim stillen Eukalyptushain), der realen Schreibzeit (Karwoche) und dem realen Material (Papier) hergestellt. Der Ort (Eukalyptushain) kann als Rückzugs- und Zufluchtsort des schreibenden Ichs vor dem Osterlärm gelesen werden, da die Stille und Abgeschiedenheit des Schreibplatzes durch das Gegenbild des "ekstatischen Schrillens und Posaunens der spanischen Karwoche" (VüdM 63) konterkariert wird. Was hier gerahmt wird, ist der auch in den Notizbüchern fassbare Widerstand des Schreibens, als Komponente der Schreib-Szene. Der Schreiber wird durch die Authentisierungsstrategie der Metaisierung präsent.

Vor der Folie dieser Indizien von Schreibszenen muss stets bedacht werden, dass es sich um eine erschriebene Welt, eine "Textwelt" handelt und keine Erfahrungswelt.²⁸¹ Doch jedem Schreiben liegt letztendlich eine Schreibszene zugrunde, durch den Blick in die Werkmaterialien wird sie doppelt lesbar und erfährt so ihre subjektive Prägung.

Im Schlussteil des *Versuchs* findet sich folgende Textpassage, in der prospektiv auf das nächste Schreibprojekt, die nächste Schreibszene den nächsten *Versuch* verwiesen wird:

In ganz Spanien gibt es doch keine Jukebox.

²⁸¹ Hurlebusch (1998), S.44.

Hier in Linares gibt es eine, eine sehr seltsame.

Erzähl.

Nein. Ein andermal, in einem Versuch über die Jukebox. Vielleicht. (VüdM 78)

Der Verweis auf den *Versuch über die Jukebox* dient der Vergegenwärtigung von Zukunftsentwürfen, die das schreibende Ich vorzeichnet. Diese Textstelle wurde in der Forschung als Merkmal der Unabgeschlossenheit rezipiert.²⁸²

Das Ende der im Manuskript bezeugten Niederschrift deckt sich mit dem Ende des Drucktextes:

"Linares, Andalusien, März 1989" (VüdM 80)

7.4.6 Nachträge

Der *Versuch über die Müdigkeit* wird von zwei schriftlichen Nachträgen beschlossen. Auf die oben beschriebenen Vogelkäfige äußert sich ein Ich in den beiden Nachträgen des *Versuchs*, das von Pfister als "autodiegetischer Erzähler" markiert wird, da er als solcher nirgends als einer der beiden Dialoginstanzen gekennzeichnet ist. Interessanterweise stellt der Erzähler das vorher Gesagte in Frage, die Käfige seien nicht zum Ködern der Adler da (VüdM 79):

Ein Mann, der im Abstand neben so einem Geviert saß, antwortete auf meine Frage, er trage sie hinaus auf das Feld, in die Schuttlandschaft, um so im Umkreis das Singen zu hören; auch die Olivenzweige, neben die Käfige in den Boden gesteckt, sollten nicht die Adler aus dem Himmel locken, sondern die Zeisige zum Singen bringen. (VüdM 79)

Eine inhaltliche Revision, die im zweiten Nachtrag jedoch wieder in Frage gestellt wird, was folgt ist eine inhaltliche Korrektur des soeben Korrigierten: "Oder hüpfen die Zeisige doch für den Adler hoch oben- den die Leute zur Abwechslung *im Sturzflug* sehen möchten?" (VüdM 80).

²⁸² Siehe Wolf (1993), S.40.

7.4.7 Die Stunde zwischen Schwalbe und Fledermaus.

In der fünf Jahre nach dem Erscheinen von *Noch einmal für Thukydides* (1990) um fünf Texte ergänzten Ausgabe wird auf den Schreibort Linares, und die Begleitumstände rund um den *Versuch über die Müdigkeit* Bezug genommen. Die Momentaufnahme mit dem Titel *Die Stunde zwischen Schwalbe und Fledermaus* :

Am 24.März 1989, in Linares, im bergigen nördlichen Andalusien, an einem Karfreitag, nach einer Nacht mit dem unaufhörlichen Trommelschlag, quer durch die Stadt, der Voroster-Umzüge, und einem Schreibtag allein draußen in der Savanne, in einem halbschattigen Eukalyptushain, beschloß ich, zurück in den Straßen, von dem Weitertrommeln ausgewichen auf ein allseits umbautes Schuttgrundstück, sitzend dort im hohen Unkraut zwischen den Steinbrocken: »Ich bleibe bis zu den Fledermäusen!«. [...] und das Trommeln aus der hier unsichtbaren Stadt Linares anschwillt, überstiegen dann bei Einbruch der Nacht von dem ekstatischen Trauergesang einer Frauenstimme, hoch über dem anderen Treiben, ein arabisches Klageschmettern, zu welchem die nun vollzähligen Fledermäuse ihre spitzwinkligen Linien in den sich verfinsternden Himmel ziehen. (NefT 73-75)

Diese Textpassage fasst eindrücklich die in Kapitel 4.9 beschriebenen Begleitumstände des Schreibens am *Versuch* zusammen. Nachgetragen in der 1995 erschienenen und ergänzten Ausgabe des *Thukydides* erfahren Schreibort, Schreibzeit und die Widerstände des Schreibens fassbar in den Klangräumen eine Aufwertung. Handke kommt auf diese Gegebenheiten sechs Jahre nach dem *Versuch über die Müdigkeit* noch einmal zurück.

8. Forschungsüberblick

Gerhard Pfister, der sich in seinem 2000 erschienenen Buch "Handkes Mitspieler" zur Rezeption Handkes auf die erschienen schriftlichen Literaturkritiken des *Versuchs über die Müdigkeit* beschränkt, zeigt die wesentlichen Gemeinplätze der Rezeption dieses Textes auf. Im Gegensatz zum nur einige Monate früher publizierten *Spiel vom Fragen* (März 1989) stieß der *Versuch* auf ein breiteres Echo der Kritik und erfuhr die positivste Beurteilung von allen vier behandelten Texten, so die Untersuchung Pfisters.²⁸³ Die Hauptthemen der Kritik sind dabei:

1. *Autorkonkretisation*. Dabei handelt es sich um die vielfach postulierten Wenden im Schreiben Handkes, die autobiographische Rezeption und die Erwartungshaltung an den realen Autor.
2. *Erzählmodus*. Darunter fallen Kategorien wie Titel, Erzählmodus, die dialogische Struktur und Lesbarkeit des *Versuchs*.
3. *Form - Inhalt - Dichotomie*. Die unterschiedlichen Wertungen von Form und Inhalt, sowie die Abwendung Handkes vom Pathos
4. *Konkretisationen der Müdigkeit*. Der vieldeutige Begriff der Müdigkeit wird als scheinbar einziges Thema jeweils psychologisch, philosophisch, soziologisch oder poetologisch konkretisiert.
5. *Gesellschaftliche Relevanz*. Der Text wird vor der Folie eines realistischen Literaturbegriffs gelesen und als Selbststilisierung Handkes begriffen.

Für die Rezeption im Allgemeinen lässt sich die These konstatieren, dass Handkes Texte von der Kritik unter den Gesichtspunkten einer "Ästhetik der Identität" gelesen werden, während die Texte selbst auf der Basis einer "Ästhetik der Gegenüberstellung" agieren.²⁸⁴ Pfister, der an den Begrifflichkeiten von Jurij Lotman festhält, schreibt den KritikerInnen folgende Haltung zu: "[...] sie konkretisieren vor allem die Elemente, die ihnen aufgrund ihrer Normen, ihrer

²⁸³ Es handelt sich dabei um folgende Werke: *Der kurze Brief zum langen Abschied, Langsame Heimkehr, Das Spiel vom Fragen und Versuch über die Müdigkeit*.

²⁸⁴ Pfister (2000), S.289.

Kompetenz, bereits bekannt sind."²⁸⁵. Handkes Ästhetik hingegen, arbeite mit dem "ästhetischen Mittel der Verfremdung", und bediene sich folgender Strategie: "[...] die neue Struktur verwendet Elemente traditioneller Formen, um auf deren Hintergrund das Neue überhaupt als Neues kenntlich machen zu können. Die Ästhetik der Gegenüberstellung spricht also die 'traditionellen' Formen gerade deshalb an, um sich davon zu unterscheiden."²⁸⁶ Um mit Alexander Huber zu sprechen, ist Handkes Literatur in ihrer Gesamtheit ein "[...] Entwurf, der sich vorgeprägte Formen zur Entfaltung sucht."²⁸⁷

Der *Versuch über die Müdigkeit* wurde aber im Gegensatz zu den anderen von Pfister untersuchten Artefakten Handkes²⁸⁸, gerade wegen seiner bekannten Strukturelemente noch am ehesten adäquat, vor der Folie der Identitätsästhetik rezipiert. Bekannte, traditionelle Elemente werden isoliert von ihrem literarischen Kontext gelesen und als unverfremdete Fortführung traditioneller Formen erkannt, dabei bleibt der Zitatcharakter der Handkeschen Ästhetik jedoch unberücksichtigt.²⁸⁹ Peter Pütz unterstützt und illustriert diese These, in dem er Handke zuschreibt, den Texten tradierte Muster als Schablone zu unterlegen, sich an diesen zwar zu orientieren, um sich von ihnen jedoch gleich wieder abzusetzen.²⁹⁰

Die Beschäftigung der Handke-Forschung mit dem *Versuch über die Müdigkeit* ist bis auf wenige Ausnahmen von der oben skizzierten Rezeptionshaltung bestimmt. Die Forschung hat es bisher verabsäumt, den *Versuch* anhand seiner Werkmaterialien zu beleuchten. Nur wenige Untersuchungen beschränken sich auf den *Versuch über die Müdigkeit* als den zu untersuchenden Gegenstand, vielmehr werden die drei *Versuche* als zusammenhängende Trilogie rezipiert und in Folge als zusammenhängendes Projekt gelesen.

Im Folgenden soll ein Überblick über die wesentlichen Richtungen der Forschung zum *Versuch* und wie sich zeigen wird, zu den *Versuchen* gegeben werden. In der chronologischen Reihenfolge sind an erster Stelle die 1993 erschienenen Untersuchungen von Márta Horváth, Erszébet Szábo, Samuel Moser und Konrad Paul Kurz zu nennen.

²⁸⁵ Pfister (2000), S.289.

²⁸⁶ ebd., S.289-290.

²⁸⁷ Huber (2005), S.10.

²⁸⁸ Pfister untersucht neben dem Versuch die literarische Kritik zu Der kurze Brief zum langen Abschied, Langsame Heimkehr, Das Spiel vom Fragen.

²⁸⁹ Vgl. Pfister (2000), S.290-291.

²⁹⁰ Vgl. Pütz, Peter: Peter Handke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982. S.49.

Horváth beschäftigt sich in ihrer Untersuchung besonders mit der Frage nach der Form der *Versuche*, die eine ständige Diskussion des Schriftstellers mit sich selber implementiere. Allen drei *Versuchen* liege, so Horváth, die "anschauliche Suche"²⁹¹ nach dem Bild, dem Epos und der in der Form gefundenen Betrachtungsweise zugrunde, als solche sind die *Versuche* autoreflexiv.²⁹²

Szábo orientiert sich in ihrer strukturalistischen Analyse ausschließlich am *Versuch über die Müdigkeit* und analysiert den Text vor dem Hintergrund des theoretischen Modells der möglichen Welten von Bernáth und Csúri. Sie kommt zum Fazit, dass der *Versuch* ein Metatext sei, ein "theoretischer Diskurs über Texte"²⁹³.

Konrad Paul Kurz beschäftigt sich mit der Trilogie der *Versuche*, wobei er dem *Versuch über die Müdigkeit* ein eigenes Kapitel widmet und Handke als Autor mit "zusehends essayistischen Einschlägen"²⁹⁴ bezeichnet, der "[...] seit langem den Kammerton, die leise Heimkehr, die meditative Heilsuche des einzelnen [...]"²⁹⁵ liebe. Im *Versuch* spreche Handke "weder prophetisch, noch privatistisch", im Gegenteil: "Der Autor erinnert Teile seiner Lebensgeschichte. Er findet eine Spur. Er sucht einen (neuen) Nenner für seine meditative Versammlung."²⁹⁶ Kurz liest die *Müdigkeit* als eine autobiographische: "Handke selbst erfuhr die vereinzelte Müdigkeit des Schreibens in jungen Jahren."²⁹⁷

Für Samuel Moser hingegen sind die *Versuche* keine "Bausteine eines zusammenhängenden Schreibprojekts"[...] da ihr Bauprinzip doch nicht konstruktiv, sondern eher ein Abbauen zu den Fundamenten hin"²⁹⁸ sei. In den *Versuchen* zeige sich "[d]as Wirken der poetischen Kraft

²⁹¹ Horváth (1993), S.238.

²⁹² Vgl. ebd. S.229-239.

²⁹³ Szábo, Erszébet: Versuch über die Müdigkeit. In: Auckenthaler, Karlheinz F. (Hg.): Die Zeit und die Schrift. Österreichische Literatur nach 1945. Szeged 1993. S.241-252. Hier S.252.

²⁹⁴ Kurz, Konrad Paul: EXPEDITION TAG - PSALMISTISCHE VERWANDLUNG. Peter Handkes Trilogie der »Versuche«. In: Kurz, Konrad Paul: Komm ins Offene: Essays zur zeitgenössischen Literatur. Frankfurt am Main: Knecht 1993. S.133-148. Hier S.133.

²⁹⁵ Kurz (1993), S.133.

²⁹⁶ ebd., S.133.

²⁹⁷ ebd., S.135.

²⁹⁸ Moser (1993), S.138.

des Denkens"²⁹⁹. Alle drei Texte wollen "nichts als das Schreiben"³⁰⁰ und enden mit einem "Aufbruch zu neuem Schreiben"³⁰¹, für Moser sind es "Versuche zu erzählen"³⁰².

Die dialogische Form in den *Versuchen* analysiert Dieter Stolz, der sich diese sogar zum Strukturprinzip seiner literaturwissenschaftlichen Untersuchung macht. Der *Versuch über die Müdigkeit* sei, angelehnt an Reinhard Baumgart, ein kurzer philosophischer Essay-Dialog: "a still-life of the world of mind and body, drafted out convincingly in a short philosophical essay-dialogue of some depth."³⁰³ Der Großteil seiner Analyse widmet sich dem *Versuch über die Jukebox*, welcher von Stolz als "promised sequel" zum *Versuch über die Müdigkeit* gelesen wird, während Letzterem nur wenige Passagen gewidmet sind: "It's only a question of will: 'Form, soweit das Auge reichte' [...] the ageless dream of the ideal epic, a fairy tale inspired by a yearning for all-embracing synthesis which will endow the work of art with true form."³⁰⁴ Stolz zieht nahezu alle Register der oben skizzierten Rezeptionsgemeinplätze, um sein resümierend-wertendes Urteil im Epilog zu fällen: "A series of *essais* which began so promisingly, bursting with intertextual signals to other works by this prodigious writer, has run into ground. [...] It is best to let him sign off with a question mark [...]"³⁰⁵.

Für Ursula Wolf, die die Versuchstrilogie einer philosophischen Lektüre unterzieht, zeigt sich ein zusammenhängendes Problem, jenes der Suche von Inhalt und Form. Die Zeit der epischen Abenteuer, die traditionelle Form des Epos scheint vorbei, was möglich sei, ist die formale und inhaltliche Suche nach Erzähltem und zu Erzählendem: "Mit dem Obsoletwerden dieser Form gibt es kein Muster eines ganzen Lebens mehr, und das betrifft ebenso das individuelle Leben selbst wie das Erzählen von ihm."³⁰⁶ Insofern bereiten der *Versuch über die Müdigkeit* und der *Versuch über die Jukebox* den *Versuch über den geglückten Tag* vor. Die beiden ersten

²⁹⁹ Moser (1993), S.139.

³⁰⁰ ebd., S.140.

³⁰¹ ebd., S.140.

³⁰² ebd., S.142.

³⁰³ Stolz, Dieter: 'Form, soweit das Auge reichte'. A discussion in dialogue-form on the poetics of Peter Handke's three-part series of *essais*. In: ". In: Arthur Williams, Stuart Parkes (Hg.): *The Individual, Identity and Innovation. Signals from Contemporary Literature and the New Germany*. Bern, Frankfurt/M.: Lang 1994. S. 259-271. Hier S.259.

³⁰⁴ ebd., S.267.

³⁰⁵ ebd., S.270.

³⁰⁶ Wolf (1994), S.36.

Versuche fungieren als Katalysatoren, durch die das Hauptproblem gewonnen und formuliert wird um im dritten Versuch zum Thema zu werden. Das Thema des *Versuchs über die Müdigkeit* scheint für Wolf ein "[...] unüblicher Gegenstand der Erzählens zu sein [...]", das Erzählbare im *Versuch* ist die Ordnung, "[...] etwas was man im weiten Sinn immer ein Erzählen nennen kann." Die "sprachlose und ichlose Ganzheitserfahrung der Müdigkeit" enthalte demnach "kein explizites inhaltliches Ziel", aber lege, so Wolf "[...] die Existenz eines lohnenden Ziels durch gewisse Erlebnisse und Wirkungen nahe." Insofern bewege sie uns "[...] zum Beginn einer Suche, der Suche nach der Ganzheit im Erzählen ebenso wie im individuellen Leben. Das erfordert ein Wiederfinden der Sprache ebenso wie der Subjektivität."³⁰⁷ In allen drei Versuchen sei laut Wolf das "Ganzheitsproblem" von Philosophie und Literatur, sowie die Frage nach der ethischen Relevanz evident, wobei Wolf der Ganzheit drei Dimensionen zuspricht. Für den *Versuch über die Müdigkeit* sei gerade das Ganze der Wirklichkeit und Welt vorherrschend.³⁰⁸

Ernst Ribbat nähert sich den *Versuchen* vor der Folie des Schreibens von Zeit und Geschichte. Innerhalb der Trilogie sind der *Versuch über die Müdigkeit* und der *Versuch über die Jukebox* 'erzählerischer' als es der *Versuch über den geglückten Tag* ist, welcher sich 'essayistischer' zeigt.³⁰⁹ Im Metagestus, im "Schreiben über das Schreiben" Handkes zeige sich "[...] eine Insistenz der Zeit- und Geschichtsreflexion auf [...]"³¹⁰ Weiters scheint mit dem Zyklus der *Versuche* die Salzburger Phase abgeschlossen zu sein, anstelle von "beschwörender und belehrender Rhetorik" trete nun das "essayistische Experimentieren mit transitorischen Empfindungen"³¹¹. Die fragmentarische Offenheit des *Versuchs über die Müdigkeit* führt zur Annahme Ribbats, dass das Epos ungeschrieben bleibt. Die literarische Qualität des *Versuchs über die Müdigkeit* wird als "[...] eine Reihe sehr geglückter Sequenzen, in denen in der Tat die Interferenzen zwischen Bewußtsein und Traum, zwischen Überwachtheit und Erschöpfung

³⁰⁷ Wolf (1994), S. 40.

³⁰⁸ Vgl. S.48.

³⁰⁹ Vgl. Ribbat, Ernst: Peter Handkes "Versuche": Schreiben von Zeit und Geschichte. In: Arlt, Herbert, Manfred Diersch (Hg.): "Sein und Schein - Traum und Wirklichkeit." Zur Poetik österreichischer Schriftsteller/innen im 20. Jahrhundert. Frankfurt/M., Bern: Lang 1994. (=Europäische Hochschulschriften I/1442). S.167-179. Hier S.168.

³¹⁰ ebd., S.171.

³¹¹ ebd., S.173.

derart in die Rhythmik der Sätze transponiert sind, daß man ihnen am ehesten mit der Kennzeichnung als Prosagedichte gerecht wird [...]“³¹² gewertet.

Burghard Damerau sieht in den *Versuchen* ein entworfenes Programm, welches schon in der *Lehre der Sainte-Victoire* entwickelt wurde, das ebenda von Handke formulierte "Gesetz" der Ähnlichkeiten. Das Erzählte werde, so Damerau, durch Analogien statt durch kausale Verknüpfungen verbunden und somit zusammengehalten. Dieses Gesetz gelte besonders für das Schreiben.³¹³ Die drei *Versuche* liest Damerau als exakte Anwendung des „Gesetzes vom Ähnlichen“, wobei es in erster Linie die Hauptmotive betreffe. Die Müdigkeit, die Jukebox und der geglückten Tag, alle drei Motive seien ein "Medium für Übereinstimmungen"³¹⁴, wobei die Übereinstimmungen im *Versuch über die Müdigkeit* im Verbund von Erzählung und Erfahrung erinnert werden. Die Voraussetzung für diesen von Damerau formulierten "Zustand der Übereinstimmung" sei der oft zitierte "Ruck" mit dem das Ich im Einklang mit der Welt steht, der Ruck führe in den Zusammenhang, ins Einverständnis.³¹⁵ Damerau konstatiert zusammenfassend für Handke: "Mit seiner Sprache der verbindlichen Ähnlichkeiten findet er nicht nur zu einer eigenen Schreibweise; er findet über dies zu einer Sprache, die aus der Selbstbezogenheit befreien hilft."³¹⁶ Diese Wahrnehmung der Wirklichkeit als etwas Zusammenhängendes ist eine synthetische und führt laut Damerau zu folgender Schlussfolgerung: "Diese Form zu schreiben, d.h. diese Art, etwas auch als etwas Verbundenes zu sehen, besagt lediglich: aufmerksam zu sein für verbindende Ähnlichkeiten."³¹⁷

Zu Ergebnissen hinsichtlich der konstellativen Bildästhetik in den *Versuchen* kommt Stefan Braun, der sich mit den Bildern in den Handkeschen Texten beschäftigt. Sein Augenmerk richtet sich besonders auf die neue "konstellative Fügung der ästhetischen Ansätze"³¹⁸ in den *Versuchen*. Im Zentrum des *Versuchs über die Müdigkeit* stünden "Wahrnehmungsvorgänge",

³¹² Ribbat (1994), S.174.

³¹³ Vgl. Damerau, Burghard: Das Gesetz vom Ähnlichen: Zu Peter Handkes drei "Versuchen". In: Zeitschrift für Germanistik 1996. (=Neue Folge 6). S.641-646. Hier besonders S.642.

³¹⁴ ebd., S.643.

³¹⁵ Vgl. ebd., S.643.

³¹⁶ ebd., S.645.

³¹⁷ ebd., S.645-646.

³¹⁸ Braun, Stefan: Konstellative Bildästhetik in Peter Handkes *Versuchen*. In: Köhnen, Ralf (Hg.): Denkbilder. Wandlungen literarischen und ästhetischen Sprechens in der Moderne. Frankfurt am Main u.a.: Lang 1996. S.279-295. Hier S.279.

durch welche alle Dinge von einer "Aura des Besonderen"³¹⁹ umgeben seien. Wahrnehmung ist bei Handke repräsentativ und als solche bedeute sie "die Möglichkeit eines größeren Formzusammenhangs, eines Weltgesetzes", welcher in den *Versuchen* eine "Möglichkeit des Kontingenten"³²⁰ entgegenwirkt. Braun unterscheidet zwischen fünf Dimensionen einer "zusammenhangstiftenden Bildästhetik"³²¹ in den *Versuchen*:

1. *Realisation/Verwirklichung*. Das in der *Langsamen Heimkehr* verwendete Prinzip der *Réalisation* verweist durch den Ausdruck bzw. seine Darstellung in seiner Absichtslosigkeit auf die Vermittlung selbst.

2. *Einfache Erinnerungsbilder*. Diese sind nur im Entstehen repräsentativ und daher nicht haltbar. Nach der Bildung werden sie durch ein neues Bild abgelöst, dadurch entziehen sie sich ihrer vollständigen Bedeutung. Braun nennt dieses Verfahren eine "Ästhetik des Anfangs, des Provisoriums"³²².

3. *Bilder der Wiederholung*. Ein der *Wiederholung* entnommenes Prinzip, aus dem "Formversuch" geht eine metaphysische Ordnung, die sich aus Ähnlichkeit und Übereinstimmung von Personen und Bildern konstituiert, hervor.

4. *Blick und Affektion*. Im Sinne einer Verwirklichungsästhetik gilt die Maxime, an nur scheinbar belanglose Dinge, verstanden als ästhetische Elemente, über die Erfahrung der Verborgeneheit der Objektwelt heranzutreten. Diese ermöglichen "Momente des repräsentativen Erzählens der Objektwelt", durch welche sich die Form des Umgangs mit Bildern als "Versuch einer Konspiration mit dem Gegenstand" erweist.

5. *Konstellationen bilden Denkbilder*. Bestimmte Denkbilder sind bedeutend für die konstellative Ästhetik der *Versuche*.

Uwe C. Steiner untersucht das graphisch-graphematische Gedächtnis in Peter Handkes Texten, wobei er sich auf die Werke *Langsame Heimkehr*, *Versuch über die Jukebox* und *den Versuch über den geglückten Tag* beschränkt. Den seit der *Langsamen Heimkehr* zentralen, poetischen, wie poetologischen Begriff der 'Form' begreift Steiner als "Reflexionsschema", das Auskunft

³¹⁹ Braun (1996), S.280.

³²⁰ ebd., S.281.

³²¹ ebd., S.285. Zu den einzelnen Dimensionen siehe S. 282-290.

³²² ebd., S.285.

über die für Handke "zentrale Problemkonfiguration von Zeit, Schrift, Gedächtnis und Erinnerung"³²³ gebe. Das Medium der Form ist die Schrift: "Schrift (zumindest als Alphabetschrift) bedeutet die Gleichzeitigkeit eines sinnlich Gegebenen, nämlich der graphischen Substanz, und ihres 'Ideengehaltes'."³²⁴ Steiners Untersuchung gründet auf folgender, zentraler Annahme: "Er [Handke, Anmerkung DS] schreibt vielmehr Auge in Auge und mit den Mitteln der Moderne, indem er die Schrift, die mediale Möglichkeitsbedingung der Literatur, als Gedächtnis ins Werk setzt, als ein Gedächtnis nicht zuletzt der Schrift selber. Nicht das, was sie speichert, sondern sie selbst, in ihrer Faktizität, macht ihr mnemonisches Potential aus."³²⁵

Thomas W. Kniesche, der den Handkeschen *Versuchen* einen Neubestimmten, ästhetisierten Utopiebegriff zwischen Moderne und Postmoderne zugrunde legt, verweist auf die Spezifik dieser Poetik: "Das poetische Verfahren Handkes besteht darin, eine scheinbar fest vorgegebene Wirklichkeit durch ein genaues Beschreiben in ihre Bestandteile zu zerlegen, um dann ein 'Bild' zu entwerfen, das diese Wirklichkeit synthetisiert, verwandelt, neu zugänglich macht und den Betrachter aus den Zwängen des Hergebrachten befreit."³²⁶ In diesem Sinne lautet Kniesches zentrale These: "Die 'Versuche' Handkes sind Experimente mit nicht-repräsentativen Zeichen." Dieser Experimentalcharakter äußere sich im Umgang mit "Formvarianten" und "Textualisierungsstrategien", dadurch würde sich das Erzählen "[...] unter das Primat einer bedeutungserzeugenden Struktur stellen, die dominiert wird von nicht-referentiellen semiotischen Prozessen."³²⁷ Das verbindende Element der drei *Versuche* sind für Kniesche semiotische Prozesse, die sich in den Kategorien von Beschreibung, Wahrnehmung und Erzählung äußern. Der *Versuch über die Müdigkeit* komme dabei als Epos ohne die "Dominanz des repräsentierenden Zeichens" aus. Neben der inhaltlichen müsse aber auch die formale Dimension des Textes berücksichtigt werden, die sich durch das Miteinander von drei

³²³ Steiner, Uwe C.: Das Glück der Schrift. Das graphisch-graphematische Gedächtnis in Peter Handkes Texten: Goethe, Keller, Kleist (Langsame Heimkehr, Versuch über die Jukebox, Versuch über den geglückten Tag). In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 70 (1996). S.256-289. Hier S.258.

³²⁴ ebd., S.261.

³²⁵ ebd., S.263.

³²⁶ Kniesche (1997), S.316.

³²⁷ ebd., S.317.

Ebenen, der reflexiven, der ironischen und der praktischen auszeichnet.³²⁸ Kniesches Untersuchung ist die erste und einzige, die, wenn auch nur arbiträr die Frage nach dem Schreibprozess stellt, wobei das Schreiben in seiner semiotischen Bedeutung als das Thematisieren von ebendiesem, als Reflexion der poetischen Verfahren verstanden wird. Die *Versuche* werden von Kniesche als beispielhaft für das Einholen der Postmoderne von der Moderne gelesen: "Dies hat unmittelbare Auswirkungen auf den Schreibprozeß, der in Schwierigkeiten kommt, immer wieder neu ansetzen muß, um schließlich vor einem Hindernis zu stehen, das nicht überwunden werden kann."³²⁹

Ingeborg Hoesterey widmet sich der Frage nach dem Wesen der "autofiction" in den *Versuchen* und konstatiert für diese die Verflechtung von Autobiographie und lyrischer Verdichtung: "Handke's autofiction in the shape of these three short prose texts conflates the autobiographical voice with an almost lyrical tautness."³³⁰ Der *Versuch über die Müdigkeit* bediene sich dabei der "rare autobiographical form", dem "interior dialogue": "[...] the Austrian author uses the dramatic mode to diffuse and break up the traditional flow of autobiographical narrative."³³¹ So ließen sich, wie Hoesterey bemerkt, Merkmale der Autobiographie wie "first person reference" und „interior dialogue" finden, die den Versuch essayistisch strukturieren, diese Indizien können als Fortführung der Essay-Tradition Montaignes gelesen werden.³³²

Germain Nyada untersucht in seiner 2008 erschienen Arbeit die Frage der postmodernen Autobiographik, deren Subjektbegriff und Textformen er anhand der drei *Versuche* aufzuzeigen versucht, Merkmale, die für ihn die "Ichbezogenheit"³³³ im Werk Handkes der 1990er Jahre darstellen. Nyada zufolge sei für die *Versuche* charakteristisch, "[...] dass der Autor darin das eigene Ich zugleich als Produkt von Diskursen inszeniert, und nicht als sekundären Entwurf einer zeitlich vorausgehenden und nur als gegeben angenommenen Wirklichkeit."³³⁴ Dem Ich

³²⁸ Vgl. Kniesche (1997), S.323-324.

³²⁹ ebd., S.335-336. Die Argumentation stützt sich jedoch auf keine Primärtextzitate.

³³⁰ Hoesterey, Ingeborg: Autofiction: Peter Handke's Trilogy of Try-Outs. In: Meyerhofer, Nicholas J. (Hg.): *The Fiction of the I: Contemporary Austrian Writers of Autobiography*. Riverside, CA: Ariadne 1999. S.47-60. Hier S.48.

³³¹ ebd., S.50.

³³² Vgl. ebd., S.53.

³³³ Nyada (2008), S.14.

³³⁴ ebd., S.47.

komme dabei eine dreifache Funktion zu, es sei Autor, Leser und Kritiker zugleich.³³⁵ Bezogen auf den *Versuch über die Müdigkeit* findet sich auch hier wiederum der Verweis auf den Metagestus, der sich in der durchs Erzählen begründeten "reflexive[n] Schreibhandlung" äußert. Durch die zusätzlichen Angaben der "Empfindungen des Sich-Erinnernden", wie Wind, Sonne und Jahreszeit entstehe, so Nyada, "[...] der Eindruck, dass der Lesende am Produktionsprozess teilhat"³³⁶.

Als bisher textimmanenteste und fruchtbarste Untersuchung ist David Courys 2005 erschienener Aufsatz *Handke's Versuche: Essaying Narration* zu nennen. Verglichen mit den Phasen des Handkeschen Schaffens wäre an den *Versuchen* vor allem die Form unüblich, sie seien: "[...] a series of essays to the issue of storytelling and narration and how they are linked to the individual's sense of perception."³³⁷ Seine Argumentation verfährt dahingehend, dass es sich bei den *Versuchen* um Metatexte handelt, die den Erzählakt reflektieren. Im *Versuch über die Müdigkeit* erforscht Handke den existenziellen Zustand der Müdigkeit um ihn in Relation zu seinen eigenen Erfahrungen zu setzen. Handke musste zunächst seine eigene 'Schreibmüdigkeit' überwinden, die ihn nach der abgeschlossenen Arbeit an der *Wiederholung* ereilte.³³⁸ Während der Vorbereitungen für den 1987 erschienenen Film "*Himmel über Berlin*"³³⁹ bittet Wim Wenders seinen "Erzengel" Peter Handke das Drehbuch zu schreiben. Dieser antwortet ihm: "Ich bin völlig erschöpft, ich habe keine Worte mehr in mir, alles, was was [sic!] ich hatte, habe ich zu Papier gebracht. [...] Vielleicht, wenn du herkommst und mir diese Geschichte erzählst, kann ich dir helfen und einige Dialoge schreiben. Aber nur das, kein Erzählgerüst, kein Drehbuch."³⁴⁰ Dass Handke diese persönliche wie schreibtechnische Müdigkeit als Ausgangspunkt seines ersten *Versuchs* machen würde, ist für Coury die logische Konsequenz. Das Schreiben diene dazu, die Schreibmüdigkeit zu überwinden, die treibende

³³⁵ Vgl. Nyada (2008), S.51.

³³⁶ Nyada (2008), S.53.

³³⁷ Coury (2005), S.177.

³³⁸ Vgl. ebd., S.181-182.

³³⁹ Der Film entstand im Jahr 1987.

³⁴⁰ Wenders, Wim: Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche. Hg. von Michael Töteberg. Frankfurt am Main.: Verlag der Autoren, 1988. S.135.

Kraft hinter dem Essay, so Coury, sei Handkes "desire for self-understanding"³⁴¹. Der Erzähler, damit ist bei Coury Handke als Autor gemeint, entwickle in den Versuchen sowohl die Kompetenz, Relationen zwischen Ich und Objekt herzustellen, als auch die Fähigkeit zu erzählen. Dabei kommt der dialogischen Interaktion im *Versuch über die Müdigkeit* das Potential zu, Selbsterkenntnis im essayistischen Sinne erreichen zu können.³⁴²

³⁴¹ Coury (2005), S.182. Dass zwischen *Himmel über Berlin* und *Versuch über die Müdigkeit* der im selben Jahr unter Eigenregie Handkes verfilmte Text *Die Abwesenheit* (1987), *Gedichte* (1987), *Nachmittag eines Schriftstellers* (1987) und *Das Spiel vom Fragen* (1989) erschienen sind, wird von Coury dabei nicht berücksichtigt, eine autobiographisch bedingte Schreibmüdigkeit ist daraus nicht herleitbar.

³⁴² ebd., S.184.

9. Fazit

Ziel dieser Diplomarbeit war es, anhand der vorhandenen und untersuchten Werkmaterialien zum *Versuch über die Müdigkeit*, allgemeingültige wie spezifische Charakteristika einer literarischen Arbeitsweise Peter Handkes zu beleuchten und zu illustrieren. Ferner wurde der Text selbst durch den Blick auf seinen Schreib- wie Produktionsprozess einer Doppellektüre unterzogen. Darüber hinaus wurde im Werkmaterial, den Notizbüchern, dem Manuskript, wie der Druckfassung nach Spuren einer materiellen Herstellung des Textes gesucht. Der erste Teil schuf die theoretischen Grundlagen, auf denen der weitgefaste Begriff der Schreibszene als breites figurales Spannungsfeld für die textgenetisch-interpretatorische Gangart dieser Diplomarbeit fruchtbar gemacht werden konnte. Nur durch diese breite methodische Reichweite konnten verschiedene Zugangsweisen zum Text beleuchtet werden. Infolge der Analyse der einzelnen, die Schreibszene wie Schreib-Szene konstituierenden Faktoren von Sprache, Instrumentalität und Gestik, sowie deren Problematisierung, lässt sich Handkes Bleistift-Schreibszene als ein im Schreiben artikuliertes Konstrukt und Konzept seiner Schreibpraktik folgendermaßen zusammenfassen: In ihr ist ein Zusammenspiel sowohl von Schreibmaterial, Schreibgerät und den Begleitumstände evident. Der Bleistift nimmt dabei als Arbeitsgerät, wie auch als literaturmotivisches Element eine vorrangige Rolle ein.

Was anhand der eingesehenen Werkmaterialien gezeigt werden konnte, ist ein ambivalentes Verhältnis des Autors sowohl zum Schreibprozess als auch zum Text selbst. Die literarische Arbeitsweise Handkes am *Versuch über die Müdigkeit* erweist sich als singulär wie beispielhaft. Das Schreiben im Freien mit dem Bleistift führt zu Interferenzen, die sich sowohl im Manuskript, im den Schreibprozess begleitenden Material (Notizbücher und Druckfahnen), wie auch im Textartefakt selbst spiegeln. Die topographischen und chronologischen Angaben rahmen die Schreibszene und halten Schreibgewohnheiten fest. Dadurch wird eine Schreibspur lesbar, die deutlich macht, dass Schreibzeit und Textgenese divergieren. Diese Selbstdokumentation macht das Manuskript und die Notizbücher synchron lesbar. Die Vorbereitung, der Schreibakt und selbst die Nachbereitung der Niederschrift können anhand der Ergebnisse der Notizbuchautopsie begleitet werden. Die Ergebnisse zeigen, dass Handke in den Notizbüchern schon viel früher damit beginnt, konzeptionelle Gedanken zum *Versuch über die Müdigkeit* zu vermerken, als es tatsächlich im Manuskript lesbar ist. Aus den Einträgen wird zudem eine vielschichtige Aufmerksamkeit Handkes für die Umgebungswahrnehmung evident — ein Umstand der auch in der Druckfassung des Textes

wiederkehrt. Die manifesten Spuren des Schreibvorganges im Text zeugen von einer Selbstreflexivität, die auf den Akt, den Ort und die Zeit der Produktion verweist.

Schließlich wird auch die Grenze des Endes der Niederschrift aufgebrochen: Die nachträglichen Korrekturen und Ergänzungen sind in den Einträgen noch einige Monate nach Beendigung des Werkes fassbar, die Textmenge wächst dabei stetig an, wodurch sich Differenzen zwischen dem Text im Manuskript, den Druckfahnen und der Druckfassung ergeben.

Durch die Differenz zwischen dem im Werk thematisierten Schreiben und dem anhand der Werkmaterialien fassbaren Schreiben lässt sich der Anspruch Handkes, Authentizität zu suggerieren und herzustellen, feststellen. Die Konturen des Schreibprozesses konnten auf vielfältige Art und Weise exemplarisch abgesteckt werden. Die Ergebnisse legen den Blick auf eine komplexe schriftstellerische Leistung frei, deren unabdingbare Voraussetzung für Handke, das Schreiben mit Bleistift ist. Das Schreiben mit der Hand wird so zu einer programmatisch-ästhetischen Haltung im Selbstverständnis des schreibenden Autors, dessen Schreibszenen durch den Bleistift sowohl auf der Ebene der Sprache, der Instrumentalität und auch der Gestik gerahmt werden.

In diesem Sinne hat die vorliegende Diplomarbeit exemplarische Herangehensweisen an den *Versuch über die Müdigkeit* unter Berücksichtigung seiner Werkmaterialien aufgezeigt. Durch diese doppelte Lesart, konnte bewiesen werden, dass die Art des Handkeschen Schreibens wesentlich durch seine Materialität und Medialität bestimmt wird. Durch die Re-Konstruktion des Schreibprozesses ließen sich einige Aufschlüsse hinsichtlich der Interpretation des Textes gewinnen, die der defizitären Balance textferner Interpretationen eine textnahe Betrachtung zur Seite stellen konnten. Die Bedeutung des Textes konnte unter Berücksichtigung des Verhältnisses des Autors zum Schreiben, fassbar in den Notizbüchern, dem Manuskript und den Druckfahnen, um einige Aspekte ergänzt und erhellt werden.

Mit der vorliegenden Diplomarbeit wird es zum ersten Mal möglich, den Schreibprozess rund um den *Versuch über die Müdigkeit* rekonstruieren und in die Interpretation einbeziehen zu können. Schon das mit einem quantitativen Umfang von 23 Seiten relativ bescheidene Manuskript mit den dazugehörigen Druckfahnen und den Notizbüchern, öffnet den Blick auf eine hochkomplexe Arbeitsweise Peter Handkes. Sieht man von der literarischen Qualität des Textes einmal ab, besteht ihre Leistung und Intensität hinsichtlich des *Versuchs* aus textgenetischer Perspektive gerade im geringen Umfang und der materiellen Verfasstheit der vorhandenen Werkmaterialien.

10. Literaturverzeichnis:

10.1 Werkmaterialien:

Manuskripte:

Die drei Manuskripte der *Versuche* befinden sich im Teilvorlaß Handke im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien [ÖLA] unter der Signatur: ÖLA 326/07.

Versuch über die Müdigkeit (1989) samt Schatulle Suhrkamp [ÖLA 326/W2]

Versuch über die Jukebox [ÖLA 326/W3]

Versuch über den geglückten Tag [ÖLA 326/W4 bis W6]

Notizbücher:

Die Notizbücher befinden sich im Handke Teilvorlass des Deutschen Literaturarchivs in Marbach [DLA] unter der Signatur: A: Handke.

NB 30 = August-Dezember 1983, NB 46 = Januar-Februar 1986, NB 47 = Januar-Juni , NB 48, NB 49, NB 50 = August-November 1986, NB 51 = November 1986-Februar 1987, NB 52 = Februar-Mai 1987, NB 53 = Mai-Juli 1987, NB 54 = Juli-Oktober 1987, NB 55 = Oktober - Dezember 1987, NB 56 = Dezember 1987-Februar 1988, NB 57 = Februar-Mai 1988, NB 58 = Mai-Juni 1988, NB 59 = Juni-August 1988, NB 60 = August-Oktober 1988, NB 61 = Dezember 1988-Februar 1989, NB 62 = Februar-März 1989, NB 63 = März-April 1989 , NB 64 = April-August 1989, NB 65 = August-Oktober 1989, NB 66 = Oktober 1989-Februar 1990, NB 67 = Februar 1990 - Juli 1990.

Druckfahnen:

Die Druckfahnen zum *Versuch über die Müdigkeit* befinden sich im Siegfried Unseld-Archiv des Deutschen Literaturarchivs in Marbach [DLA].

Peter Handke. *Versuch über die Müdigkeit*. Druckfahnen 2. Lauf (30 Bl.) mit Korrekturen von Peter Handke. Datierung 1. / 2.5. 1989. [SV, PH, W1/15.3].

Faksimiles:

Handke, Peter: *Versuch über die Müdigkeit*: Faksimiles der drei Handschriften. Enthält: *Versuch über die Jukebox* [u.a.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.

Werkmaterialien 3: Die Notizbücher. In: Kastberger, Klaus: Peter Handke. Freiheit des Schreibens - Ordnung der Schrift. Wien: Zsolnay 2009. (=Profile, Bd. 16). S.253-266.

10.2 Primärliteratur:

ET = Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.

DGdB = Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.
(=suhrkamp taschenbuch 1149).

GU = Handke, Peter: Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990.
Salzburg u.a.: Jung und Jung 2005.

LH = Handke, Peter: Langsame Heimkehr. Erzählung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

NefT = Handke, Peter: Noch einmal für Thukydides. Ergänzte Ausgabe. Salzburg u.a.:
Residenz Verlag. 1995.

VüdM = Handke, Peter: Versuch über die Müdigkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989

VüdJ = Handke, Peter: Versuch über die Jukebox. Erzählung. Frankfurt am Main: Suhrkamp
1990.

VüdgT = Handke, Peter: Versuch über den geglückten Tag. Frankfurt am Main: Suhrkamp
1991.

SF = Handke, Peter: Das Spiel vom Fragen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

10.3 Sekundärliteratur:

Abbt, Christine/Tim Kamasch: Philosophische Zeichensetzung. Eine Einleitung. In: Abbt,
Christine/Tim Kamasch (Hg.): Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und
Bedeutung philosophischer Zeichensetzung. Bielefeld: transcript-Verlag 2009. S.9-16.

Braun, Stefan: Konstellative Bildästhetik in Peter Handkes Versuchen. In: Köhnen, Ralf (Hg.):
Denkbilder. Wandlungen literarischen und ästhetischen Sprechens in der Moderne.
Frankfurt am Main u.a.: Lang 1996. S.279-295.

Bülow, Ulrich von: Die Tage, die Bücher, die Stifte. Peter Handkes Journale. In: Kastberger,
Klaus: Peter Handke. Freiheit des Schreibens - Ordnung der Schrift. Wien: Zsolnay 2009.
(=Profile Bd. 16). S.237-252.

Bürger, Jan: Zeit des Lebens, Zeit der Künste. Wozu dienen Entstehungsgeschichten und
biographische Informationen bei der Edition poetischer Schriften? In: Nutt-Kofoth, Rüdiger
(Hg.):Text und Edition. Positionen und Perspektiven. Berlin: Erich Schmidt-Verlag 2000.
S.231-244.

- Campe, Rüdiger: "Die Schreibszene. Schreiben". In: Gumbrecht, Hans Ulrich/K.Ludwig Pfeiffer (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S.759-772.
- Damerau, Burghard: Das Gesetz vom Ähnlichen: Zu Peter Handkes drei "Versuchen". In: Zeitschrift für Germanistik 1996. (=Neue Folge 6). S.641-646.
- Coury, David N.: Handke's *Versuche*: Essaying Narration. In: Coury, David N./Frank Pilipp (Hg.): The Works of Peter Handke. International Perspectives. Riverside: ARIADNE PRESS 2005. (=Studies in Austrian Literature, Culture and Thought). S.176-193.
- Fellinger, Raimund: "Schreiben: Sich zur Ruhe setzen". Die Entstehung von *Mein Jahr in der Niemandsbucht*. In: Kastberger, Klaus: Peter Handke. Freiheit des Schreibens - Ordnung der Schrift. Wien: Zsolnay 2009. (=Profile Bd. 16). S.133-142.
- Flusser, Vilém: Die Geste des Schreibens. In: Flusser, Vilém: Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Düsseldorf: Bollmann, 1991. S.39-50.
- Fohrmann, Jürgen: Textherstellung. Ein Resümee. In: Gellhaus, Axel (Hg.): Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994. S.339-351.
- Friedrich, Hugo: Montaigne. Bern: A. Francke AG-Verlag 1949, S.430.
- Frisé, Adolf: Roman und Essay. Gedanken u.a. zu Hermann Broch, Thomas Mann und Robert Musil. März 1960. In: Frisé, Adolf: Plädoyer für Robert Musil. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987. S. 77-96.
- Fuchs, Gerhard: Sehnsucht nach einer heilen Welt. Zu einer „Schreib-Bewegung“ in den späteren Prosatexten Peter Handkes. In: Fuchs, Gerhard/Gerhard Melzer (Hg.): Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt. Graz: Literaturverlag Droschl 1993. (=DOSSIER. Die Buchreihe über österreichische Autoren. Extra). S.115-136.
- Gellhaus, Axel: Textgenese als poetologisches Problem. In: Gellhaus, Axel (Hg.): Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994. S.11-24.
- Gellhaus, Axel: Textgenese zwischen Poetologie und Editionstechnik. In: Gellhaus, Axel (Hg.): Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994. S.311-326.
- Genette, Gerard: Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt/Main: Campus-Verlag 1989.
- Giurato, Davide: (Mechanisieretes) Schreiben. Einleitung. In: Giurato, Davide (Hg.): "Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen". München: Fink 2005. (= Zur Genealogie des Schreibens, Bd.2) S.7-20.
- Giurato, Davide/Martin Stingelin u.a.: Einleitung. In: Giurato, Davide/Martin Stingelin u.a.: "Schreiben heißt: sich selber lesen". Schreibszenen als Selbstlektüren. München: Fink 2008 (= Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 9) S.9-20.

- Goltschnigg, Dietmar: "Essay". In: Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. Hg. von Horst Brunner/Rainer Moritz. Berlin: 1997, S. 91-93.
- Grésillon, Almuth: Bemerkungen zur französischen "édition génétique". In: Zeller, Hans/Gunter Martens (Hg.): Textgenetische Edition. Tübingen: Max Niemeyer-Verlag 1998. (=Beihefte zu Editio, Bd.10) S.52-64.
- Grésillon, Almuth: Literarische Handschriften. Einführung in die "critique génétique". Bern u.a.: Lang 1999. (=Arbeiten zur Editionswissenschaft, Bd.4).
- Hamm, Peter: Ein Haus ist mehr als ein Haus oder Versuch über das Haus des Dichters. In: Birnbaum, Lilian: Peter Handke. Porträt des Dichters in seiner Abwesenheit. Salzburg u.a.: Müry Salzmann Verlag 2011. S.1-11.
- Hansel, Michael: »Langsam - in Abständen - stetig«. Peter Handke und der Bleistift. Kastberger, Klaus: Peter Handke. Freiheit des Schreibens - Ordnung der Schrift. Wien: Zsolnay 2009. (=Profile Bd. 16), S.222-236.
- Haslinger, Adolf: In treusorgender Ironie. In: Handke, Peter/Adolf Haslinger: Einige Anmerkungen zum Da- und zum Dort-Sein. Ehrendoktorat an Peter Handke durch die Universität Salzburg. Salzburg u.a.: Jung und Jung 2004. S.13-34.
- Haslinger, Adolf: Peter Handke. In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus. Essay zum Faksimile der Handschrift. In: Peter Handke. In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus. Faksimile der Handschrift. Salzburg: Stiftung Salzburger Literaturarchiv 2002.
- Haslinger, Adolf: Autobiographisches bei Peter Handke. Zur Funktion des "Nebengekritzels". In: Haslinger, Adolf/Gottwald Herwig u.a. (Hg.): "Abenteuerliche, gefährvolle Arbeit": Erzählen als (Über)Lebenskunst. Gesammelte Vorträge zum Symposium anlässlich Peter Handkes 60.Geburtstag. Stuttgart: Heinz 2006. (=Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik Nr. 432. Unterreihe: Salzburger Beiträge Nr.44). S.111-123.
- Haslinger, Adolf: Einleitung. In: Haslinger, Adolf (Hg.): Textgenese und Interpretation. Vorträge und Aufsätze des Salzburger Symposions 1997. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz. Akademischer Verlag 2006. (=Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik Nr. 389. Unterreihe: Salzburger Beiträge Nr.41). S.6-7.
- Hauthal, Janine/Julijana Nadj u.a.: Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffsklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate. In: Hauthal, Janine/Julijana Nadj u.a.: Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen -Historische Perspektiven - Metagattungen - Funktionen. Berlin u.a.: De Gruyter 2007. (=Spectrum Literaturwissenschaft 12). S.1-21.
- Henke, Silke: Zum Verhältnis von Handschriftenbeschreibung und Edition aus archivischer Sicht am Beispiel des Inventars zum Goethebestand in Weimar. In: Nutt-Kofoth, Rüdiger (Hg.):Text und Edition. Positionen und Perspektiven. Berlin: Erich Schmidt-Verlag 2000. S.387-406.
- Herwig, Malte: Peter Handke. Eine Biographie. München: Deutsche Verlags-Anstalt. 2010.

- Hoesterey, Ingeborg: Autofiction: Peter Handke's Trilogy of Try-Outs. In: Meyerhofer, Nicholas J. (Hg.): The Fiction of the I: Contemporary Austrian Writers of Autobiography. Riverside, CA: Ariadne 1999. S.47-60.
- Horváth, Márta: Peter Handkes "Versuche". In: Auckenthaler, Karlheinz F. (Hg.): Die Zeit und die Schrift. Österreichische Literatur nach 1945. Szeged 1993. S.229-239.
- Huber, Alexander: Versuch einer Ankunft. Handkes Ästhetik der Differenz. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Hughes, Peter/Thomas Fries u.a.: Vorwort. In: Fries, Thomas/Peter Hughes u.a. (Hg.): Schreibprozesse. München: Fink 2008. (=Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 7). S.7-11.
- Hummel, Volker Georg: Die narrative Performanz des Gehens. Peter Handkes "Mein Jahr in der Niemandsbucht" und "Der Bildverlust" als Spaziergängertexte. Bielefeld: Transcript-Verlag 2007.
- Hurlebusch, Klaus: Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise. Prolegomenon zu einer Hermeneutik textgenetischen Schreibens. In: Zeller, Hans/Gunter Martens (Hg.) Textgenetische Edition. Tübingen: Max Niemeyer-Verlag 1998. (=Beihefte zu editio, Bd.10). S.7-51.
- Jander, Simon: Die Poetisierung des Essays. Rudolf Kassner - Hugo von Hofmannsthal - Gottfried Benn. Heidelberg: Winter 2008.
- Kamasch, Tim: Der Gedankenstrich. »stille Ekstase«. In: Abbt, Christine/Tim Kamasch (Hg.): Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung. Bielefeld: transcript-Verlag 2009. S.119-140.
- Kammer, Stephan: Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2003.
- Kastberger, Klaus: Vom Eigensinn des Schreibens. Produktionsweisen moderner österreichischer Literatur. Wien: Sonderzahl 2007.
- Kniesche, Thomas W.: Utopie und Schreiben zu Zeiten der Postmoderne: Peter Handkes "Versuche". In: Jucker, Rolf (Hg.): Zeitgenössische Utopieentwürfe in Literatur und Gesellschaft. Zur Kontroverse seit den achtziger Jahren. Amsterdam u.a.: Rodopi 1997. S.313-336. (=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 41).
- Kurz, Konrad Paul: Expedition Tag - Psalmistische Verwandlung. Peter Handkes »Versuche«. In: Kurz, Konrad Paul: Komm ins Offene: Essays zur zeitgenössischen Literatur. Frankfurt am Main: Knecht 1993. S.133-148.
- Kurz, Martina: Bild-Verdichtungen. Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.
- Lexner, Matthias: Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch. 38. Auflage, Stuttgart: Hirzel 1992.

- Michler, Werner: Teilnahme. Epos und Gattungsproblematik bei Peter Handke. In: Amann, Klaus (Hg.): Peter Handke - Poesie der Ränder. Wien u.a.: Böhlau 2006. (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 11). S.117-134.
- Mommsen, Katharina: Peter Handke: *Das Gewicht der Welt*. Tagebuch als literarische Form. In: Fellingner, Raimund (Hg.): Peter Handke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985. S.242-251.
- Moser, Samuel: Das Glück des Erzählens ist das Erzählen des Glücks. Peter Handkes *Versuche*. In: Fuchs, Gerhard/Gerhard Melzer (Hg.): Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt. Graz: Literaturverlag Droschl 1993. (=DOSSIER. Die Buchreihe über österreichische Autoren. Extra). S.137-153.
- Musil, Robert: Nachlaß zu Lebzeiten. Zürich: Humanitas Verlag 1936.
- Musil, Robert: [Über den Essay].[Ohne Titel - etwa 1914?]. In: Musil, Robert: Gesammelte Werke 8. Essays und Reden. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978. S.1334-1337.
- Neymeyr, Barbara: Utopie und Experiment. Zur Konzeption des Essays bei Musil und Adorno. In: Euphorion 94, 2000. S.79 -111.
- Nutt-Kofoth, Rüdiger: Schreiben und Lesen. Für eine produktions- *und* rezeptionsorientierte Präsentation des Werktextes in der Edition. In: Nutt-Kofoth, Rüdiger (Hg.):Text und Edition. Positionen und Perspektiven. Berlin: Erich Schmidt-Verlag 2000. S.165-202.
- Nyada, Germain: Schreiben über sich selbst? Die (post-) moderne Autobiographik am Beispiel von Peter Handkes *Versuchen*. Berlin: SAXA 2008. (= Universitätsschriften Band 3).
- Pektor, Katharina: "Aber wie nähere ich mich L.'s Geschichte?" Zur Entstehung von Peter Handkes Erzählung *Der Chinese des Schmerzes*. In: Kastberger, Klaus: Peter Handke. Freiheit des Schreibens - Ordnung der Schrift. Wien: Zsolnay 2009. (=Profile Bd. 16). S.109-132.
- Pelz, Annegret: Was sich auf der Tischfläche zeigt. Handke als Szenograph. In: Amann, Klaus (Hg.): Peter Handke - Poesie der Ränder. Wien u.a.: Böhlau 2006. (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 11). S. 21- 34.
- Petroski, Henry: Der Bleistift. Die Geschichte eines Gebrauchsgegenstandes. Basel u.a.: Birkhäuser Verlag 1995.
- Pichler, Georg: Inszenierung fremder Landschaften. Peter Handkes spanische Reisen Amann, Klaus (Hg.): Peter Handke - Poesie der Ränder. Wien u.a.: Böhlau 2006. (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 11). S.65-80.
- Plachta, Bodo: Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte. Stuttgart: Reclam 1997.
- Polt-Heinzl, Evelyne: Ich hör' dich schreiben. Eine literarische Geschichte der Schreibgeräte. Wien: Sonderzahl 2007.

- Pütz, Peter: Peter Handke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.
- Pfister, Gerhard: Handkes Mitspieler. Die literarischer Kritik zu Der kurze Brief zum langen Abschied, Langsame Heimkehr, Das Spiel vom Fragen, Versuch über die Müdigkeit. Bern u.a.: Lang 2000.
- Ribbat, Ernst: Peter Handkes "Versuche": Schreiben von Zeit und Geschichte. In: Arlt, Herbert/Manfred Diersch (Hg.): "Sein und Schein - Traum und Wirklichkeit." Zur Poetik österreichischer Schriftsteller/innen im 20. Jahrhundert. Frankfurt/M., u.a.: Lang 1994. (=Europäische Hochschulschriften I/1442). S.167-179.
- Schärf, Christian: Einleitung. Schreiben. Eine Sinngeschichte. In: Schärf, Christian (Hg.): Schreiben. Szenen einer Sinngeschichte. Tübingen: Attempto-Verlag 2002. S.7-26.
- Schärf, Christian: Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1999.
- Schörkuber, Eva: Streifzüge durch Topographien des Schreibens Peter Handkes. Eva Schörkhuber im Gespräch mit Klaus Kastberger. 2009.
http://www.kakanien.ac.at/static/files/51086/Handke_Schoerhuber.pdf (4.11.2011)
- Seidel, Gerhard: Bertolt Brecht - Arbeitsweise und Edition. Das literarische Werk als Prozess. Erweiterte Neuauflage, 1. Aufl. Stuttgart: Metzler 1977.
- Steiner, Uwe C.: Das Glück der Schrift. Das graphisch-graphematische Gedächtnis in Peter Handkes Texten: Goethe, Keller, Kleist (Langsame Heimkehr, Versuch über die Jukebox, Versuch über den geglückten Tag). In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 70 (1996). S.256-289.
- Stingelin, Martin: 'Schreiben'. Einleitung. In: Stingelin, Martin (Hg.): "Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München: Fink 2004. (= Zur Genealogie des Schreibens, Bd.1). S.7-21.
- Stolz, Dieter: 'Form, soweit das Auge reichte'. A discussion in dialogue-form on the poetics of Peter Handke's three-part series of *essays*. In: Williams, Arthur/Stuart Parkes (Hg.): The Individual, Identity and Innovation. Signals from Contemporary Literature and the New Germany. Bern, Frankfurt/M.: Lang 1994. S. 259-271.
- Stüben, Jens: Edition und Interpretation. In: Nutt-Kofoth, Rüdiger (Hg.): Text und Edition. Positionen und Perspektiven. Berlin: Erich Schmidt-Verlag 2000. S.263-303.
- Szábo, Erszébet: Versuch über die Müdigkeit. In: Auckenthaler, Karlheinz F. (Hg.): Die Zeit und die Schrift. Österreichische Literatur nach 1945. Szeged 1993. S.241-252.
- Wenders, Wim: Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche. Hg. von Michael Töteberg. Frankfurt am Main.: Verlag der Autoren, 1988.
- Wolf, Ursula: Jenes Tages bleibender Umriss. Eine philosophische Lektüre von Handkes Versuchstrilogie. In: Nagl, Ludwig/Hugh J. Silverman (Hg.): Textualität der Philosophie. Philosophie und Literatur. Wien, München: Oldenbourg 1994. (=Wiener Reihe. Themen der Philosophie. Bd.7) S.33-52.

Interviews:

Greiner, Ulrich: Ich komme aus dem Traum. Ein ZEIT-Gespräch mit dem Schriftsteller Peter Handke über die Lust des Schreibens, den jugoslawischen Krieg und das Gehen in den Wäldern. DIE ZEIT, 1.2.2006. Nr.6. http://www.zeit.de/2006/06/L-Handke-Interv_ (4.11.2011)

Handke, Peter/Peter Hamm: Es leben die Illusionen. Gespräche in Chaville und anderswo. Göttingen: Wallstein 2006.

Handke, Peter: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper. Suhrkamp, 1987. Erste Auflage 1990.

"Es gibt die Schrift, es gibt das Schreiben." Peter Handke im Gespräch mit Klaus Kastberger und Elisabeth Schwagerle in seinem Haus in Chaville, 1.April 2009. In: Kastberger, Klaus: Peter Handke. Freiheit des Schreibens - Ordnung der Schrift. Wien: Zsolnay 2009. (=Profile Bd. 16). S.11-30.

Patterer, Hubert/Stefan Winkler: Peter Handke über das Unterwegssein. Kleine Zeitung, 24.7.2011 "Gespräche über ...". S.8-11.

Volker Panzer trifft Peter Handke. Gespräch, 63 min., 2008, Produktion: ZDF-Nachtstudio 9.3.2008. <http://www.youtube.com/watch?v=4pdphwuFLT4> (4.11.2011)

Wer einmal versagt im Schreiben, hat für immer versagt. André Müller spricht mit Peter Handke. In: DIE ZEIT Nr. 10. 3.März 1989.

Handke, Peter/Sven Michaelson: "Ungehörige Sachen machen mir Spaß". In: Stern, 25.1. 2002. <http://www.stern.de/kultur/buecher/peter-handke-ungehoerige-sachen-machen-mir-spass-71940.html> (4.11.2011).

Bildquellen

Abbildung 6: In: Ivančević, Radovan: Beram. Kunstdenkmäler in Jugoslawien. Beograd: Verlag Jugoslavija 1965.

Abbildung 7: http://mini-site.louvre.fr/mantegna/acc/xmlfr/section_3_2.html (4.11.2011)

11. Anhang

11.1 Bildmaterial

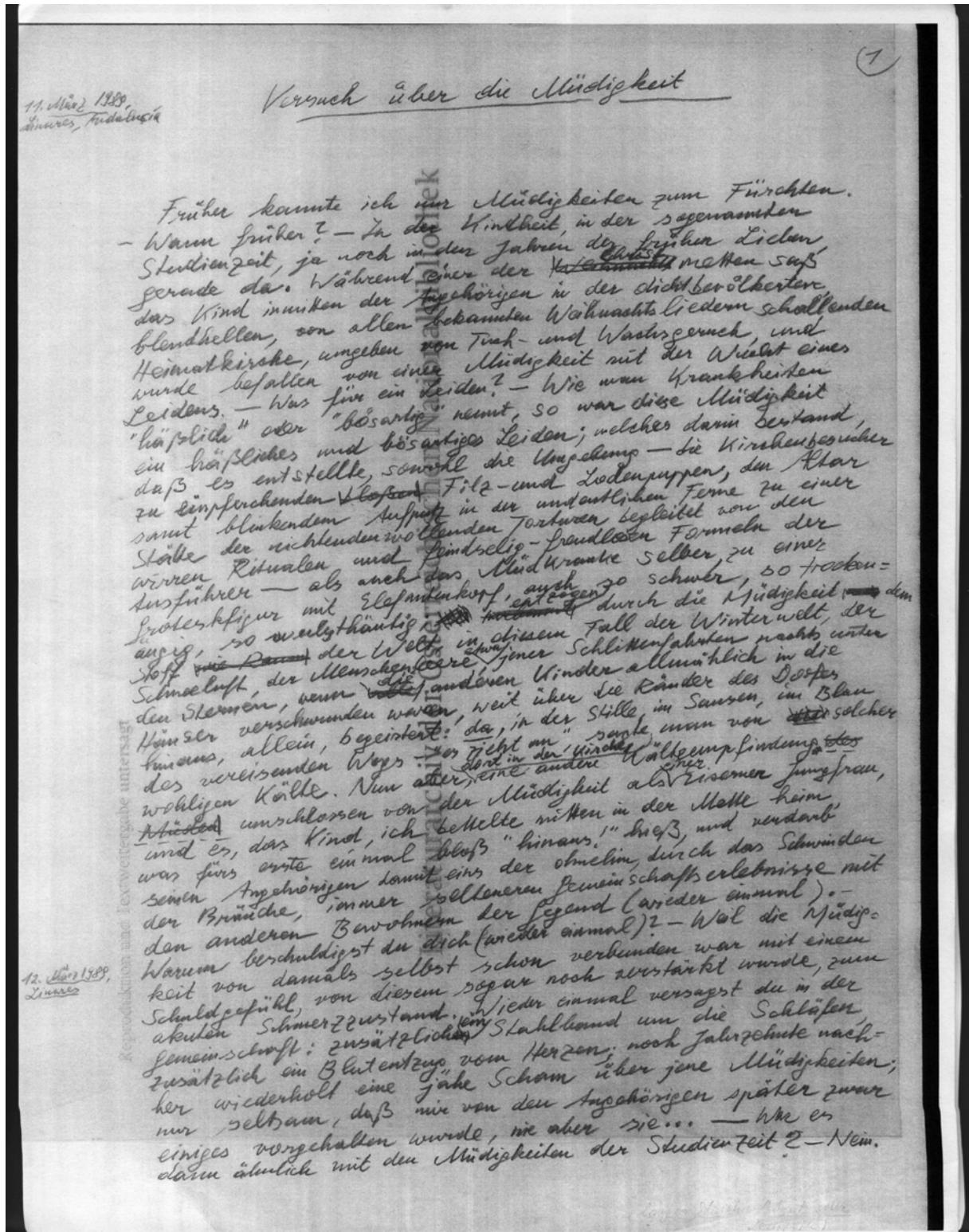


Abbildung 1: Kopie: Die erste Seite des Manuskripts. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Vorlass Peter Handke, ÖLA 326/W2.

... verbunden war mit einem
... noch verstärkt wurde, zum
... einmal versagst du in der
... um die Schläfen
... noch Jahrzehnte nach-
... über jene Müdigkeiten;
... Angehörigen später zwar
... sie... — War es
... der Studienzeit? — Nein.

(Langer Strich: "hants über
Leipzig)

Abbildung 2: Radierte Randnotiz auf der ersten Manuskriptseite (grafisch hervorgehoben durch DS)

nun zu schaffen? Sich künstlich wachhalten? Kontinentalflüge
 unternehmen? Gewaltmärsche? Eine Herkulesarbeit? Sich probeweise
 aufs Sterben einlassen? Hast du ein Rezept für deine Utopie?
 Ich weiß kein Rezept, auch mir selber nicht. Ich weiß bloß:
 Solche Müdigkeiten sind nicht zu planen; können nicht
 im voraus das Ziel sein. Aber ich weiß auch, daß sie nie
 grundlos eintreffen, sondern immer nach einer Beschwerne,
 im Übergang. Und nun laß uns aufstehen und weggehen, hinaus,
 auf die Straßen, unter die Leute, um zu sehen, ob uns viel-
 leicht in der Zwischenzeit ^{erst} eine kleine gemeinsame Müdig-
 keit winkt, ^{und was sie uns heute Nacht}. Aber gehört zu dem richtigen Müdesein,
 ebenso wie zum dem richtigen Fröhen das Aufstehen nicht
 das Sitzen? ^(XV) Ja. Aber nicht ^{im Restaurant des ersten Gartens} hier, in der Menschenmenge,
 im ^{Alte} ^{allein}, sondern am Rand der Boulevards und der Avenidas,
 im Zuschauen, vielleicht mit einer Jukebox in Bedienweite. —
 In ganz Spanien gibt es doch keine Jukebox. — Hier in Linares
 gibt es eine, eine sehr seltsame. Erzähl. — Nein. Einmal
 mal, in einem Versuch über die Jukebox. Vielleicht.

(XV) So wie jene alte krumme Frau, in dem Gartengarten, wieder einmal weiter-
 getrieben vom witzgehetzten Sohn, sagte: "Ach, sitzen wir doch noch!"

Linares, 25. März 1988, 17 Uhr?

(X) Munterkeitscylinder für die ganze Bevölkerung in
 Tablettenform? Oder als Pulver, beigegeben dem Trinkwasser?

Nachtrag: Die Kleinvogelkäfiger, aufgestellt in der Savanne, sind
 nicht zum Ködern den Adler da. Ein Mann, der im Abend
 neben so einem Fenstertisch saß, antwortete auf meine Frage, er
 trage sie hinaus auf das Feld, in die Schuttlandschaft, um
 so im Umkreis das Singen zu hören, auch die Olivenzweige,
 neben die Käfige in den Boden gesteckt, sollten nicht die
 Adler aus dem Himmel locken, sondern die Zeisige zum Singen
 bringen. — Oder hätten die Zeisige doch für den Adler — den die Leute
 aber nur im Schwarzflug sehen möchten?

Abbildung 3: Die letzte Seite des Manuskripts. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Vorlass Peter Handke, ÖLA 326/W2.

11. Juli 1999
Lina, Südtirol
Kloster
Handwritten notes in the left margin.

in den Schoß fällt - ohne ihm allerdings, sind die Mysterien der erotischen Müdigkeit dann vollbracht, je nachzukrausen; denn was mit den beiden Müden war, wird ja für immer gewesen sein, auf Lebenszeit; nichts Beständigeres oder Nachhaltigeres kennen solche zwei als so geschlafen zu haben, und keiner von ihnen bedarf auch der Wiederholung, ja schaut gar davon zurück. Nur; wie schafft dieser Jon Juan seine immer neue ihn und die nächste so wunderbare müde-machenden Müdigkeiten? Nicht bloß eine oder zwei, sondern tausendmal drei derartigen vollkommener Gleichzeitigkeiten, die sich, bis zu den kleinsten Hautkuppen, für eine in das Körperinnere eingeschrieben, eine jede winzige Regung ganz wahrhaftig, untrügerisch, ohne einen einzigen Spielzug dazwischen - eben Ruck um Ruck & Unsereiner jedenfalls war nach derlei raren Zwischenzeit-Episoden der Müdigkeit verloren für das übliche Körperturn und -getue. - Und was blieb dir danach noch übrig? - Noch größere Müdigkeiten. - Gibt es denn in demen Jagen noch größere Müdigkeiten als die gerade angedeuteten? - Vor mehr als zehn Jahren nahm ich ein Nachtflugzeug von Anchorage in Alaska nach New York. Es war ein sehr langsamer Flug, mit dem Start von der Stadt am Cook Inlet in den bei Flint die Eisschollen schon zerfließen, aus dem sie bei Erbe dann, schwarzgrün geworden, wieder hinaus in den Ozean palapiereten - Flug nach Milwaukee, einer Zwischenstoppung im ersten Morgengrauen bei Schneefeldern in Edmonton/Kanada, einer weiteren Zwischenstoppung, mit Kreisen in der Vorstadt, sowie von Chicago, der Landung am brennenden Rockaway weit draußen vor New York. Endlich im Hotel, wollte ich mich sofort schlafenlegen, wie krank - von der Welt abgeschnitten - nach der Nacht ohne Schlaf, Luft und Bewegung. Aber dann sah ich unten die Straßen am Central Park weit von der Frühherbstsonne, in der, wie mir vorkam, fastlich die Leute sich ergötzen, und im Gefühl, im Zimmer ist etwas zu versäumen, zog es mich hinaus zu ihnen. Ich sollte mich auf eine Cafeterrasse in die Sonne, nah am Setze und an den Benzinschwaden, noch immer benommen, ja im Inneren geradelt, immer stärker in ein heimgelocktes Wanken gebracht von meiner Übermächtigkeit. Doch dann ich weiß nicht mehr wie, allmählich, oder wieder Ruck um Ruck? die Verwandlung. Ich habe einmal gesehen, Schwermütige können ihre Krisen überbrücken, indem sie über Nächte und Nächte am Schlafen gehindert, die ihr ein geistliches Schwanken, prägnant "Hängebrücke ihres Ich" würde durch stabil. Jenes Bild hatte ich vor mir, als nun in mir die Bedrängnis der Müdigkeit Platz machte. Diese Müdigkeit hatte etwas von einem Fernwenden. Ich war wieder da, in der Welt, und sogar nicht etwa, weil es Manhattan war - in ihrer Mitte. Aber es kam dann noch einiges dazu, vieles, und eins eine größere Lieblichkeit als das andere. Ich trat, weit bis in den Abend hinein, nichts mehr als sitzen und schauen; es war, als bräunte ich dabei auch nicht einmal atmen zu wollen. Es gingen unablässig viele, auf einmal unerhört schöne Frauen vorbei - eine Schönheit, die nur zwischendurch die Augen maß machte - und sie alle

Abbildung 4: wohlgeformte Bleistift-Manuskriptseite. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Vorlass Peter Handke, ÖLA 326/W2.

am 8. Oktober 2011

Lieber Dominik Sreine,

Selbstverständlich mögen Sie die Notizen
zum "Versuch über die Müdigkeit" nach Belieben
und Unbelieben benutzen.

Alles Gute, und lep pozdrav

~~da~~
Peter Handke

Abbildung 5: Brief Peter Handkes an den Verfasser.



Abbildung 6: Bildausschnitt des Freskos „Das Gebet am Ölberg“ an der Nordseite der Kirche „Maria im Fels“ bei Beram/Kroatien. Entnommen aus: Ivančević (1965).



Abbildung 7: Andrea Mantegna: La Prière au jardin des oliviers. Entnommen der Homepage des Louvre-Museums:

http://mini-site.louvre.fr/mantegna/acc/xmlfr/section_3_2.html (Zugang:4.11.2011)

11.2 Abstract

Das Schreiben mit dem Bleistift zählt zu den unabdingbaren Voraussetzungen der ästhetischen Haltung Peter Handkes. Die vorliegende Diplomarbeit beleuchtet erstmals den *Versuch über die Müdigkeit* unter Einbezug seiner Textgenese. Auf der Basis der Auswertung vorhandener werkgenetischer Materialien werden Konturen eines Schreibprozesses abgesteckt und dabei eine literarische Arbeitsweise Handkes verortet. Im Manuskript wie in den Notizbüchern Handkes werden Begleitumstände des Schreibens evident, die ein ambivalentes Verhältnis des Autors zum Text wie zum Schreiben selbst, freilegen. Die manifesten Spuren des Schaffensvorganges im Text zeugen von einer Selbstreflexivität, die auf den Akt und den Ort der Produktion verweist. Der Bleistift nimmt dabei als Instrumentarium im figuralen Spannungsfeld der Schreibszenen einen besonderen Stellenwert ein.

11.3 Curriculum Vitae: Dominik Srienc

* 1.10.1984 in Bach/Potok

Seit 2004/05: Studium der Slawistik an der Universität Wien

Seit 2005/06: Studium der Deutschen Philologie an der Universität Wien

2004-2011: Bibliothekar in der Bibliothek des Klubs slowenischer StudentInnen (KSŠŠD) in Wien

2009 Abschluss des European Masterprogrammes der Deutschen Literatur des Mittelalters im europäischen Kontext an den Universitäten Santiago de Compostella (E) und Olomouc (CZ)

2010 Praktikum in der Landesbibliothek Kärnten, Teilnahme am Sommerkolleg Premuda 2010 "Literarisches Übersetzen. Slowenisch-Deutsch. Deutsch-Slowenisch" (Institut für Theoretische und Angewandte Translationswissenschaft der KF Universität Graz)

2011 Stipendiat des "Marbach-Stipendiums für MagisterexamenskandidatInnen" am Deutschen Literaturarchiv Marbach.