



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Bilderschnuppen und Funkenbilder“

Die Konzeption von Bildlichkeit und deren Implikationen in
Peter Handkes *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*

Verfasserin

Julia Rieger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Assoz. Prof. Dr. Günther Stocker

Ein Ge-danke...

Dankeschön!

Formale Bemerkungen

Grundsätzlich wird in der vorliegenden Arbeit die kursive Schreibweise für die Angabe von (Buch-)Titeln und für Überschriften verwendet. Doppelte Anführungszeichen kennzeichnen Zitate, einfache Anführungszeichen werden für Begriffe, Konzepte oder Relativierungen verwendet.

In Hinblick auf den Ausdruck ‚Bildverlust‘ ist jedoch eine Differenzierung vorzunehmen, da er in doppelter Hinsicht verwendet wird. Einerseits bezeichnet er das zentrale fiktionale Konzept des Romans und andererseits diesen selbst. Tritt der Begriff im Fließtext auf, so wird nach obig erklärten Regeln verfahren. Ein besonderer Fall ergibt sich hinsichtlich der Verwendung in Überschriften: Da diese grundsätzlich in kursiver Form anzutreffen sind, wird hier ein zusätzliches Unterscheidungsmerkmal eingesetzt, nämlich doppelte Anführungszeichen. Ist also in einer Überschrift das fiktionale Konzept des Bildverlusts gemeint, erscheint dies lediglich kursiv, wird hingegen der Roman angeführt, so wird dieser über die kursive Schreibweise hinaus in doppelte Anführungszeichen gesetzt.

Weiters sei an dieser Stelle vermerkt, dass in der vorliegenden Arbeit die neue Rechtschreibung verwendet wird, Zitate sind jedoch in der originalen Schreibweise wiedergegeben.

Ein letzter Punkt widmet sich den Abkürzungen in Fußnoten: Literaturangaben werden im Falle einer längeren Fußnote erst am Ende dieser gemacht und zunächst in abgekürzter Form in diese eingearbeitet.

Inhaltsverzeichnis

1. Grundlagen	9
1.1. Einleitung	9
1.2. Methodische Prämissen	12
1.3. Über den Forschungs(gegen)stand	13
2. Handkes Schreiben – poetologische Voraussetzungen und Beobachtungen zum „Bildverlust“	21
2.1. Im Geflecht der Stimmen – die Erzähler	21
2.2. Intertextualität als universelles Schreiben	25
2.3. Referenzgenres und das Epos der Gegenwart	30
3. An der Schwelle einer neuen Zeit	35
3.1. Fiktion oder Realität? Die Nachahmung der Literatur	35
3.2. Exkurs: Das Erzählen in Cervantes´ ‚unsterblichem Buch‘	38
3.3. Don Quijote und die Bankfrau als Protagonisten eines medienhistorischen Übergangs	42
3.4. Vom Realitätsverlust zum Bildverlust – Medienwandel und seine Implikationen	45
3.5. Die Visualisierung der Kultur: Vom 19. Jahrhundert zur Bilderflut	46
3.6. Der Bildverlust – Beschreibung eines fiktionalen Phänomens	50
3.7. Zwischenresümee	53
4. ‚Im Bild sein‘ – der „Bildverlust“ und Handkes Verständnis von Bildlichkeit	58
4.1. Die Funkenbilder – eine ‚ikonographische‘ Betrachtung	58

4.2. Erlebt, aber nicht erinnert – die Bilderschnuppen als Topographie des Assoziativen	61
4.3. ‚Anschauungsfragen‘ – Bilderglaube oder Bildersturm? Positive und negative Inbilder	65
4.4. Die Lebensform der Bankfrau – das Kapital im Blick	68
Gehen und Wirtschaften	71
Wahrnehmen und Wirtschaften	73
Wahrnehmen und Gehen	75
4.5. Exkurs: Die Idee der Bilderbank und Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas	77
4.6. Voraussetzungen der Bilderschnuppen – authentische Wahrnehmung	81
4.7. Die Hinwendung zur Welt – Universalität und Aura der Funkenbilder	84
4.8. Exkurs: „Langsame Heimkehr“	88
5. Resümee	92
6. Literaturverzeichnis	102
Primärliteratur	102
Sekundärliteratur	103
Weitere Materialien	106
Internetquellen	107
Siglenliste	108
Abbildungsverzeichnis	108
7. Anhang	109

1. Grundlagen

1.1. Einleitung

***Das Bild der Literatur
ist verdunkelt.***

Hubert Winkels

***Sometimes I wish
I just could go blind,
too many images,
too many signs.***

Bauchklang

Die Wende zur visuell geprägten Kultur im Zuge des elektronischen Zeitalters hat längst Einzug gehalten in die verschiedensten Lebensbereiche, Diskussionen und Diskurse, die Reflexion über mediale Umwälzungen und ihre Konsequenzen ist so vielfältig wie das Feld selbst. Die verschiedensten Disziplinen partizipieren daran, auch im künstlerischen Bereich findet eine breite Auseinandersetzung statt. Ein Beispiel aus dem Sektor der zeitgenössischen Musik liefert die eingangs zitierte Textstelle der österreichischen Beatboxer Bauchklang, welche in ihrem Song *Picture Of A Lie* (2010) in schlichten Worten die mediale Überflutung durch Bilder und Zeichen und die damit verbundene Überforderung ansprechen. Die für die heutige Zeit symptomatischen Worte greifen in resignativem Duktus das Thema der elektronischen bzw. digitalen Bilderflut auf, deren Implikationen – wie auch das Phänomen an sich – seit geraumer Zeit kontroversiell diskutiert werden.

Der Terminus ‚Bilderflut‘ illustriert in seiner negativen Besetzung sehr deutlich, wie emotional die Debatten um das Thema ‚Bild und Bildlichkeit‘ geführt werden, es wird hier eine Naturmetaphorik bedient, welche einen beklemmenden Konnotationsraum eröffnet. Auch Peter Handke setzt in seinem epischen Roman *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* Metaphern aus dem Bereich der Natur ein, wenn er von den Bildern und ihrer heutigen Situati-

on spricht: Es werde ein „Raubbau an den Bildergründen“¹ begangen, welcher bereits so fatale Formen angenommen habe, dass der Autor drastisch postuliert: „Der Naturschatz ist aufgebraucht.“² Hierin lässt sich nun ein interessanter Gegensatz ablesen, die Bilderflut impliziert Bedrohung und Gefahr, während Handke den Bildern einschreibt, dass sie gefährdet seien. Ein Spannungsfeld entfaltet sich zwischen diesen Polen, welches die Frage aufwirft, von welcher Art der Bilder in den beiden metaphorischen Bereichen gesprochen wird.

Dies stellt einen Aspekt dar, welcher sich als Kernpunkt für die Debatten um die Bild-Thematik erweist: Ein homogener Bildbegriff kann im Kontext der heutigen Zeit nicht mehr gefunden werden, daher gilt es, zu definieren, von welchem Konstrukt in Zusammenhang mit dem Begriff ‚Bild‘ gesprochen wird. Während sich etwa die Bilderflut auf technisch erzeugte Bilder der elektronischen wie digitalen Medien bezieht, greift Handke in seiner Erzählung eine Form der Bilder auf, welche sich und ihren Bedeutungsraum abseits medialer Bildlichkeit entfalten. In der vorliegende Arbeit gilt es nun, Handkes Bildkonzept, welches in seinem Werk zwar schon weit vor dem *Bildverlust* angelegt ist, sich in diesem Roman jedoch als zentral erweist, herauszuarbeiten und vor der Folie des Bildverlusts, dessen Erläuterung das Gerüst dafür darstellt, transparent zu machen. Dabei wird auf verschiedene Aspekte innerhalb des beschriebenen Spannungsfeldes zwischen gefährdenden und gefährdeten Bildern sowie aktuelle und historische Anknüpfungspunkte aus dem Themenfeld, welches sich zwischen den Bereichen ‚Bildlichkeit‘ und ‚Medienwechsel‘ eröffnet, eingegangen.

Der Blick auf die präsente mediale Situation und auf vergangene Umwälzungen im Bereich der Medien erfolgt in dieser Arbeit also mittels des alten Mediums ‚Buch‘ und der Literatur, welche eine innige Symbiose verbindet. Belletristische Texte wie der *Bildverlust* und zahlreiche weitere Bücher, welche die eigene Medialität wie auch die anderer Medien aufgreifen, zeugen von der Selbstreflexion und „dem hohen medialen Bewusstsein“³ von Literatur. Sie birgt

¹ Handke, Peter: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 744.

² Ebda.

³ Hörisch, Jochen: *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 33.

„medientheoretische und mediengeschichtliche Einsichten“⁴, indem sie sich selbst und andere Medien beobachtet und generiert somit ein spezifisches kulturelles Wissen, welches in der vorliegenden Analyse fruchtbar gemacht werden soll. Dabei darf nicht vergessen werden, dass sich das Medium ‚Buch‘ und damit einhergehend die belletristische Literatur in einer prekären Situation befinden, ihr „tiefer Anachronismus“⁵ und ihre „aktuelle Randständigkeit“⁶ hinsichtlich elektronischer und digitaler Medien führen zu einem erhöhten Druck, welcher den zeitgenössischen Medien-Diskurs der Literatur prägt. Eine kritische Auseinandersetzung mit den Neuen Medien formiert einen wesentlichen Teil dieses medialen Diskurses, wobei hier festgestellt werden muss, dass das Spektrum von kulturpessimistischen Perspektiven bis zu Heilserwartungen reicht. Dass in dieser Arbeit der Fokus auf pessimistische Tendenzen gelegt wird, erklärt sich anhand des bearbeiteten Textes, der *Bildverlust* wirft einen skeptischen Blick auf den präsenten Medienwandel.

„Das verdunkelte Bild der Literatur“⁷ lässt sich vor diesem Hintergrund nun in zweierlei Hinsicht lesen: einerseits zieht die Literatur den Schatten der Marginalisierung hinter sich nach, die hohe Medienkonkurrenz erzeugt einen zunehmenden Druck, sich zu rechtfertigen und von der dunklen Wolke, welche über ihr schwebt, zu befreien⁸. Andererseits enthält der Medien-Diskurs der Literatur zahlreiche Stimmen, welche ein verdunkeltes Bild hinsichtlich neuer Technologien zeichnen. Diese Ambiguität und ihr kausaler Zusammenhang müssen auch in Hinblick auf den *Bildverlust* mitgedacht werden.

⁴ Stocker, Günther: Vom Bücherlesen. Zur Darstellung des Lesens in der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Heidelberg: Winter 2007, S. 20.

⁵ Winkels, Hubert: Leselust und Bildermacht. Über Literatur, Fernsehen und Neue Medien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 9.

⁶ Ebda.

⁷ Das Eingangszitat befindet sich in: Winkels, S. 16.

⁸ Im Bücher-Standard anlässlich der Leseweche und der Buch Wien im November 2012, heißt es etwa: „[...] Eine tiefschwarze elektronische Wolke hängt nach wie vor drohend über der traditionellen bibliophilen Welt.“ Gilli, Sebastian: Kein Kuschneln mit dem E-Book. In: Der Standard (Wien), 17./18. November 2012.

1.2. Methodische Prämissen

Peter Handkes Zugang zum Thema ‚Bild und Bildlichkeit‘ ist essentiell an eine Konstante seines Werkes gebunden: die Wahrnehmung. Der Komplex ‚Bild und Wahrnehmung‘ bildet also die Perspektive für diese Arbeit, die beiden Kategorien werden gleichsam als Eckpfeiler installiert, innerhalb derer verschiedene Fragestellungen entfaltet und behandelt werden. Ziel dieser Arbeit ist es, den Roman sowie das Konzept des Bildverlusts fassbar zu machen und zu beleuchten, welche Bilder Handke vom Verlust bedroht sieht und welche Wahrnehmungsweise sich an diese knüpft.

Zunächst soll der *Bildverlust* und mit ihm Handkes Schreiben bzw. ein Teil seiner literarischen Verfahrensweisen vorgestellt werden (Abschnitt 2). Nach diesem ersten Einblick wird das fiktionale Phänomen ‚Bildverlust‘ genauer betrachtet, es soll anhand einer literarischen und medienhistorischen Kontextualisierung erläutert werden. Hierin kann eine Perspektive ausgemacht werden, mit welcher Handke auf die Bildlichkeit in der heutigen Zeit blickt. Aus dieser heraus soll sein Standpunkt in den „Bilderfragen“⁹ akzentuiert und so der Frage nachgegangen werden, wo Handkes Haltung verorten werden kann. Nachdem in diesem ersten Kernbereich (Abschnitt 3) der Bildverlust erhellt wird, folgt ein zweiter Kernbereich (Abschnitt 4), in welchem, ausgehend von den Erkenntnissen, die aus der Analyse des Bildverlusts gewonnen werden, der Frage nachgegangen wird, was denn nun die eigentlich die Bilder der Bankfrau, die „Bilderschnuppen“¹⁰, verkörpern. Wie lassen sie sich fassen? Wie können sie beschrieben werden? Was kennzeichnet sie? In Verknüpfung mit diesen Fragen soll dann der Aspekt der Wahrnehmung unter die Lupe genommen werden und allem voran die Frage, welche Wahrnehmungsform sich an die Bilder der Bankfrau knüpft. Hier soll unter Einbezug poetologischer Konzepte und teilweise auch anderer Werke Handkes gearbeitet werden, um einen Blick auf den *Bild-*

⁹ So auch der Titel eines Bandes zur Tagung „Bildwissenschaft? Eine Zwischenbilanz“, welche 2005 am IFK (Internationales Forschungszentrum für Kulturwissenschaften) in Wien stattfand. Vgl. Belting, Hans (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch. München: Wilhelm Fink Verlag 2007.

¹⁰ BV, S. 221.

verlust zu werfen, welcher über den Roman hinausgeht und dabei Konstanten Handkes Schreibens und Denkens berücksichtigt.

Zum Vorgehen in den Kernbereichen ist weiters anzumerken: In Abschnitt 3 erfolgt die literarische Kontextualisierung in Rückgriff auf Miguel de Cervantes' *Don Quijote de la Mancha*. Hier wird, wie bereits in der Einleitung beschrieben, ein literarisches Werk herangezogen, um zu Einsichten und Perspektiven bezüglich medienwissenschaftlicher Fragestellungen zu gelangen. Die Literatur wird somit zum Analysewerkzeug, wie auch im Falle des *Bildverlusts*, welcher gleichzeitig Werkzeug und Gegenstand der Untersuchung darstellt. In Abschnitt 4 wird verstärkt mit diesem selbst gearbeitet, was sich neben dem gezielten Fokus auf das Bildverständnis dieses Romans darin begründet, dass der *Bildverlust* bisher noch keine eingehende Betrachtung in der Sekundärliteratur erfahren hat, worauf im folgenden Kapitel genauer eingegangen wird.

1.3. Über den Forschungs(gegen)stand

Durchsucht man germanistische Bibliographien nach dem Schlagwort ‚Bildverlust‘, so lässt sich schnell feststellen, dass die Ergebnisse nicht sehr ertragreich ausfallen. Zwar sind Peter Handke und sein Werk mittlerweile fester Bestandteil auf universitären Leselisten und im schulischen Unterricht, wir sehen uns – natürlich nicht nur aus diesen beiden Gründen – mit einem kanonisierten Autor konfrontiert, klar ist aber auch, dass nicht jedes Buch dieses vielschreibenden Schriftstellers bereits eine erschöpfende wissenschaftliche Auseinandersetzung erfahren hat, darunter eben auch der *Bildverlust*. Bei einem so hohen Output wie in Handkes Fall, sein Werk umfasst bisher rund 80 Bücher (darunter ca. 30 Romane bzw. Erzählungen, 18 Theaterstücke, fünf Notatbücher, weit über 100 Essays, Reden und Kritiken), rund 30 Bände Übersetzungen aus dem Englischen, Französischen, Slowenischen und Altgriechischen, acht Filme bzw. Drehbücher und rund fünf Interview-Bände, erscheinen gewisse Lücken in der

Aufarbeitung nicht weiter verwunderlich, außerdem ist Handkes Werk noch kein abgeschlossenes¹¹. Insofern ist der bis dato bescheidene Bestand an Sekundärliteratur zum *Bildverlust*, wie er in der Recherche schnell offensichtlich wird, noch keine Besonderheit.

Dass die Stellung des *Bildverlusts* in der Handke-Forschung bislang keine zentrale ist, zeigte sich auch auf der diesjährigen Suhrkamp-Tagung „Peter Handke: Stationen, Orte, Positionen“ im Literaturarchiv Marbach. Der Roman fand lediglich Erwähnung in Randnotizen anekdotischer Form oder punktuellen, beispielhaften Bezugnahmen. Nur ein Vortrag beschäftigte sich etwas genauer mit dem *Bildverlust* als Beispieltext zur Illustration auratischer Örtlichkeit als Ursprung des Erzählens.¹²

Kurzum, der Roman eignet sich durch seine verdichtete Form gut zur exemplarischen Bezugnahme, für sehr viele Aspekte von Handkes Schreiben lassen sich in diesem Werk Beispiele finden¹³. Was sich durch die Suche in den Bibliographien jedoch zeigt, ist, dass eine auf diese Erzählung fokussierte, tiefgehende Beschäftigung bisher ausgeblieben ist. Auch das zentrale Thema des *Bildverlusts* fand noch keine gezielte Aufarbeitung. Die wenige Sekundärliteratur, welche den Roman nicht nur für Beispiele – etwa aus dem Bereich literarischer Verfahrensweisens und Entwicklungen Handkes – heranzieht, bleibt zu meist oberflächlich oder knapp¹⁴. Sowohl eine ausführliche systematische Un-

¹¹ Vgl. Herwig, Malte: Frischfleisch und Archiv: Die Biographie am lebendigen Leib. Vortrag gehalten auf der Tagung „Stationen, Orte, Positionen: Peter Handke“ am 17. Februar 2012 im Deutschen Literaturarchiv Marbach, zitiert nach Mitschrift der Verfasserin. Dieser und weitere Beiträge der Tagung werden laut Literaturarchiv Marbach in einem Sammelband veröffentlicht, welcher 2013 bei De Gruyter erscheinen wird.

¹² Vgl. Luckscheiter, Christian: Der Ursprung der Erzählung aus der Faszination für den Ort. Vortrag gehalten auf der Tagung „Stationen, Orte, Positionen: Peter Handke“ am 17. Februar 2012 im Deutschen Literaturarchiv Marbach, zitiert nach Mitschrift der Verfasserin.

¹³ Dies zeigt neben den Tagungsbeiträgen etwa auch der Überblicksband von Gottwald und Freinschlag, welcher sich immer wieder exemplarisch auf den Roman bezieht. Vgl. Gottwald, Herwig; Freinschlag, Andreas: Peter Handke. UTB Profile. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2009.

¹⁴ So beschäftigt sich beispielsweise die Dissertation von Volker Georg Hummel mit dem *Bildverlust* unter dem Aspekt des Gehens. Er beleuchtet den Roman als Spaziergängertext, dabei ‚durchwandert‘ er ihn und seine Stationen und stellt den Text auf diesem Wege dar (Hummel, S. 169 – 184; 14 Seiten). Weiters tätigt er etwa „allgemeine Überlegungen zum Bild“ (Hummel, S. 184 ff.; fünf Seiten). Hierin zeigt sich in mehrerlei Hinsicht, dass selbst die Sekundärliteratur, die den Text für eine Analyse aufgreift, im Allgemeinen bleibt und sich eher kurz hält (die Beschäftigung mit dem *Bildverlust* nimmt 33 Seiten der gesamten Dissertation ein). Die Auswahl dieser Publikation als Beispiel für den obigen Sachverhalt begründet sich darin, dass sie bislang die einzige Dissertation zum *Bildverlust* darstellt, sie lässt nicht auf die Qualität des Inhalts

tersuchung der verschiedenen Aspekte, welche Handke in diesem Werk zusammenführt, als auch die intensive Analyse eines Aspektes fehlen bislang. Mit einem blinden Fleck hat man es hinsichtlich der wissenschaftlichen Aufarbeitung folglich nicht zu tun, was sich in der bisherigen Auseinandersetzung allerdings äußert, ist die periphere Stellung des Romans zum jetzigen Zeitpunkt. So viel zur Positionierung des Werkes im wissenschaftlichen Diskurs.

Nun sei in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass die Stellung im Falle des *Bildverlusts* jedoch nicht bzw. nicht nur mit Handkes Output zusammenhängt, immerhin ist der Roman nun schon vor zehn Jahren erschienen und außerdem sollte ihn seine konzentrierte Form, der Text lässt sich als „Summe literarischer Verfahrensweisen Handkes“¹⁵ beschreiben, grundsätzlich attraktiv bzw. spannend machen für eine tiefgehende Beschäftigung. Als spannend wird der *Bildverlust*, so zumindest das Gros der Literaturkritiken¹⁶, jedoch nicht empfunden, im Gegenteil, dem Roman wird attestiert, anstrengend zu sein. So schreibt etwa Ulrich Greiner in seiner *Zeit*-Rezension emphatisch: „Aber ach, wie mühsam ist die Lektüre dieses Mal.“¹⁷ Wendelin Schmidt-Dengler beschreibt den Roman sogar aus literaturwissenschaftlicher Perspektive als „bewusste Herausforderung an das Lesepublikum“¹⁸, man sieht sich mit einem schwer les- und fassbaren Textgefüge konfrontiert. Dazu Greiner weiters:

Schwer zu sagen, worum es geht. Eigentlich um alles. Das ist, wie man zugeben wird, nicht wenig, es ist die Summe all dessen, was wir bereits kennen: die *Langsame Heimkehr* von der *Niemandsbucht* in *Die Stunde der wahren Empfindung*.¹⁹

schließen. Vgl. Hummel, Volker Georg: Die narrative Performanz des Gehens. Peter Handkes ‚Mein Jahr in der Niemandsbucht‘ und ‚Der Bildverlust‘ als Spaziergängertexte. Biedefeld: transcript Verlag 2007.

¹⁵ Gottwald; Freinschlag, S. 57.

¹⁶ Vgl. <http://www.perlentaucher.de/buch/9098.html> (Stand 11.11.2011)

Hier finden sich einige Rezensionsnotizen (zu Rezensionen aus der Süddeutschen Zeitung, der Zeit, der Neuen Zürcher Zeitung etc.), welche die Wahrnehmung des *Bildverlusts* seitens der Literaturkritik akzentuieren. Die negativen Bewertungen des Romans überwiegen deutlich, immer wieder wird der Punkt der schwierigen Lesbarkeit angeführt.

¹⁷ http://www.zeit.de/2002/05/200205_l-handke.xml/seite-1 (Stand 11.11.2011)

¹⁸ Schmidt-Dengler, Wendelin: Deutsche Gegenwartsliteratur nach 2000. Skriptum zur Vorlesung, Universität Wien, SoSe 2005, S. 33.

¹⁹ http://www.zeit.de/2002/05/200205_l-handke.xml/seite-1 (Stand 11.11.2011)

Es ist gerade diese Zusammenführung, die Vielzahl an Aspekten, die Summierung von Handkes Entwicklung sowie nicht zuletzt das epische Format, welches ein Kulminieren jahrzehntelangen Schreibens und Denkens erst möglich macht (unter anderem durch die ihm implizite Länge), mit der Handke in diesem Fall herausfordert und, wenn man den Blick wieder auf das Feuilleton richtet, sogar verärgert:

In diesem monströsen und voluminösen Roman [...] ist Handke außer Rand und Band. Nie hat er sich so übermütig, verschoben, haltlos ins Nebulöse hineinfabuliert, sich (und uns!) derart halsbrecherisch all seinen Lieblingstheorien und Marotten ausgeliefert. Man liest, kratzt sich am Kopf, versteht kein Wort [...].²⁰

Hierin äußert sich ganz deutlich, dass das Addieren thematischer Wegbegleiter und formal-stilistischer Praxen sowie poetologischer Anschauungen aus Sicht der Literaturkritik, welche hier durch Ulrich Greiners Stimme vertreten werden sollte²¹, weniger zu einem Opus Magnum geführt hat, als vielmehr zur Einbuße der Lesbarkeit bzw. des Leseabenteuers. Formuliert man diesen Sachverhalt abseits des Meinungshaften, also abseits eines literaturkritischen Duktus, kann auch aus literaturwissenschaftlicher Perspektive festgestellt werden: Der *Bildverlust* stellt ein komplexes, schwer zugängliches Werk dar.

Ein zentraler Punkt für das Zustandekommen dieser Komplexität wurde bereits akzentuiert – die Verdichtung handkescher Verfahrensweisen. Als wesentlicher Aspekt dafür erweist sich aber auch der hohe Grad an Abstraktion, welcher einen weiteren Wesenszug der Erzählung darstellt. Oftmals lässt Handke seine Leserinnen und Leser mit vagen Bezeichnungen, bloßen Konturen oder Umrissen, Andeutungen oder gar Leerstellen zurück, häufig wird selbst „dem kundigen Handke-Leser der Boden der Gewißheit wieder weggezogen“²². Einige dieser Abstraktionsmechanismen zeigen sich bereits im Plot²³

²⁰ Ebd.

²¹ Die Rezension aus der *Zeit* wurde im obigen Zusammenhang unter anderem deswegen ausgewählt, weil Ulrich Greiner auf der Handke-Tagung vertreten war und dort in der Rezension enthaltene Punkte nochmals wiedergab. Was sich dabei zeigte, ist, dass trotz bzw. abseits des drastischen Gestus' der Rezension wichtige Punkte enthalten sind, welche sich in eine literaturwissenschaftliche Betrachtung integrieren lassen.

²² Polt-Heinzl, Evelyne: Peter Handke. In *Gegenwelten unterwegs*. Wien: Sonderzahl 2011, S. 10.

des Romans:

Die Protagonistin, über weite Strecken als ‚Bankfrau‘²⁴ bezeichnet, was zugleich Benennung als auch berufliche Zuschreibung darstellt, lebt alleine in ihrem Haus an der Peripherie einer ‚nordwestlichen Flusshafenstadt‘. Von diesem nicht näher definierten Ort bricht sie auf nach Spanien, um dort einen in der Mancha ansässigen Autor aufzusuchen, einen „zünftigen Schriftsteller, eine[n] Erzähler, [...] eine[n] Erfinder“²⁵. Dieser soll ein Buch „über sie, ihre Unternehmungen und ihre Abenteuer“²⁶ schreiben, und zwar „ein richtiges Buch“²⁷, das sich von der übrigen Berichterstattung über ihre Person abhebt. Den Höhe- oder, besser gesagt, Tiefpunkt der Reise stellt jedoch nicht die Ankunft bei dem Mancha-Autor und das darauffolgende Erzählen ihrer Geschichte dar, welche als Basis für ‚ihr Buch‘ dienen soll, sondern vielmehr die Durchquerung der Sierra de Gredos bzw. der Bildverlust, welcher sich während der Durchwanderung des für die Protagonistin in mehrerlei Hinsicht mit Gefahr und Schuld konnotierten Gebirgsmassivs an ihr vollzieht. Trotz des schweren Verlusts ihrer Bilder, die einen essentiellen Bestandteil ihres Wesens ausmachen und die Bankfrau auszeichnen, realisiert sie ihr Vorhaben, den Schriftsteller aufzusuchen und erzählt ihm schließlich von ihren Abenteuern, inklusive der „Geschichte des

²³ In der folgenden Inhaltsangabe werden verschiedene Bezeichnungen und Ausführungen aus dem Handkes Text übernommen und vorerst ohne nähere Erklärung oder Interpretation angeführt. Dies soll gewährleisten, in einem ersten Schritt der inhaltlichen Vorstellung einen ungefilterten Einblick in den Roman zu ermöglichen und im Sinne von Handkes Schreiben zunächst Zu- und Festschreibungen zu vermeiden. Dies erfolgt ohnehin in den weiteren Kapiteln, welche Interpretationsversuche vage gehaltener Formulierungen, abstrakter Angaben und handkescher Neologismen enthalten.

²⁴ Dieser Begriff beispielsweise stellt einen eher ungewöhnlichen Ausdruck in Hinblick auf die gängigen Termini der Finanzwelt dar, welcher semantisch über das Feld des heutigen Bankwesens hinausweist. Die Bezeichnung ist auf der einen Seite unpräzise und unzeitgemäß, lässt aber auf der anderen Seite bzw. gerade dadurch mehr Spielraum für Zuschreibungen als zum Beispiel der Begriff ‚Bankmanagerin‘, welchen etwa Hans Höller verwendet, wenn er den *Bildverlust* in seiner Monographie über Handke vorstellt. Der ‚Bankmanagerin‘ haften viele medial geprägte Assoziationen an, man sieht sich mit einem stark konnotierten Ausdruck konfrontiert. Die Übernahme von Handkes ‚Bankfrau‘ transportiert hingegen keine Festschreibungen oder Konnotationen, vielmehr regt die Formulierung die Leserinnen und Leser zum Denken und individuellen Ergänzen dieser abstrakten Begrifflichkeit an, abgesehen davon fällt den gesamten Roman hindurch kein einziges Mal die Bezeichnung ‚Managerin‘. Zwar kann die Bankfrau als solche interpretiert werden, das ist eine Frage des Zugangs, wobei damit eben eine bestimmte Vorstellung, ein kollektives Bild, eine - wenn man so möchte - (Denk-)Schablone einher geht, welche von der Protagonistin des *Bildverlusts* nicht er- bzw. ausgefüllt wird.

²⁵ BV, S. 15.

²⁶ BV, S. 8.

²⁷ BV, S. 15.

Bildverlusts“²⁸, liefert also das Material für die Erzählung, welche den Leserinnen und Lesern bereits den gesamten Roman hindurch zuteil wird.

In dieser Darstellung deuten sich bereits die Vielschichtigkeit und Verflochtenheit des Werkes an, es wird mehrstimmig und auf verschiedenen Ebenen erzählt, welche sich wiederum ständig durchdringen. Nimmt man eine grobe Gliederung des Erzählten vor, lassen sich **drei Ebenen** unterscheiden: **die Geschichte, das Erzählen**²⁹, **die Bilder**. Erstere wurde bereits in Form einer Inhaltsangabe thematisiert, selbst der Plot ist durchzogen von literarischen Verfahrensweisen Handkes und folgt einer poetologischen Konzeption, welche schon in dem 1967 entstandenen Aufsatz *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* angelegt ist, nämlich einem gattungsreflexiven Schreiben, das den Leserinnen und Lesern immer wieder aufs Neue die Konstruiertheit literarischer Texte vor Augen hält. Dies führt direkt zum Aspekt der Erzählinstanzen des Romans und somit zur **zweiten Ebene**, der **des Erzählens**. Diese lässt sich wiederum auffächern in folgende *drei Kernbereiche*: erstens, die eben angesprochenen *Erzählinstanzen*³⁰ (1), ein Aspekt, der sich unmittelbar an poetologische Gedanken zur ‚Geschichte‘ knüpft. Zweitens, die *poetischen Verfahrensweisen* (2) Handkes, welche sich im Groben in die Bereiche „sprach- und formenbewusstes Schreiben“³¹ sowie „mythisierendes Schreiben“³² gliedern³³. Und drit-

²⁸ Vgl. BV, S. 741.

²⁹ Die Unterscheidung zwischen erster und zweiter Ebene ließe sich auch anhand der literaturwissenschaftlichen Kategorien ‚histoire‘ und ‚discours‘ charakterisieren, wobei ersteres die Geschichte, also was dargestellt wird, bezeichnet und zweiteres die Form, in anderen Worten das ‚Wie‘ der Darstellung, beschreibt. Vgl. Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. Berlin: De Gruyter 2008, S. 245 ff.

³⁰ Neben dem Autor-Ich schiebt Handke die Instanz der Autor-Figur ein, den Mancha-Autor, dessen Dorf signifikanter Weise in der Heimatregion Cervantes‘ liegt. Dieser stellt die „literarische Bezugsgröße“ (Schmidt-Dengler, S. 34) des Romans dar. Selbst dem Gerüst des Textes kann man also bereits drei Autoren entnehmen, die auf inter- und intratextueller Ebene am Prozess des Erzählens beteiligt sind, Handke eingeschlossen sind es vier.

³¹ Neben dem Anspruch der Gattungsreflexivität, welche auch an dieser Stelle angeführt werden kann, soll hier ein weiteres Beispiel Einblick bieten: Die *Vorzukunft*, welche Handke schon in seinem Erstlingswerk *Die Hornissen* anwendet („Der Mann mit dem Seesack“, Abschnitt in *Die Hornissen*, vgl. S. 109 ff.), stellt eine ungewöhnliche Zeitform dar, was einen Verfremdungseffekt impliziert, so „wird die Aufmerksamkeit der Leser auf Sprache und Denken bestimmende grammatische Modelle gelenkt“ (Gottwald; Freinschlag, S. 49). Auch im *Bildverlust* wird das Futurum Exactum eingesetzt und darüber hinaus sogar thematisiert: „So war dort wieder eine gängige Zeitform die überall fast außer Gebrauch geratene Vor- oder Nachzukunft oder das Zweite Futurum geworden“ (BV, S. 643). Geschildert wird dieser ungewöhnliche Sprach- bzw. Grammatikgebrauch in Zusammenhang mit der Beschreibung des mythischen Ortes Hondareda, wo sogenannte „Neusiedler“ (BV, S. 637), wie Handke selbst erklärt, „eine Art Kolonie bilden“ (*Ich komme aus dem Traum*, S. 7), in der eine eigene „Zeit-Weise“ (BV, S. 637)

tens, den Bereich des *Beschreibens und Benennens* (3), das sich bei Handke sehr spezifisch gestaltet, insofern es zwischen ‚vage‘ sowie ‚sehr detailreich‘ und ‚präzise‘ pendelt³⁴. Es kann also von zwei Strategien gesprochen werden: Einerseits gestaltet sich das Erzählen bzw. ein Teilbereich davon sehr abstrakt, die Leserinnen und Leser sind gefordert, vieles selbst zu erdenken und zu ergänzen, sich also ihr eigenes Bild zu schaffen und, ganz im Sinne von Handkes Text- und Bildverständnis, nicht lediglich anhand vorgefertigter Darstellungen bzw. bloßen Reproduktionen durch den Roman zu schreiten. Greiner, um hier nochmals auf den literaturkritischen Blick zurückzugreifen, beschreibt dieses Vorgehen anhand der Protagonistin als „schiere – hier „Frau“ genannte – Abs-

vorherrscht, auch eine eigene Form des Wirtschaftens betrieben wird, ja generell alle Maße und Einheiten anders zu funktionieren scheinen. Auch zu den Bildern haben die „Hondarederos“ (BV, S. 634) einen eigenen Zugang: Sie „wollen keine Bilder mehr haben“ (*Ich komme aus dem Traum*, S. 8), die Kolonie abseits der ‚Zivilisation‘ ist ihre Art der Rettung vor den Bildern.

Handke, Peter: Die Hornissen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

Ich komme aus dem Traum: http://www.zeit.de/2006/06/L-Handke-Interv_ (Stand 11.11.2011)

³² Ein Beispiel hierzu, der eben genannte mythische Ort Hondareda, resultiert aus Handkes Zugang zu Örtlichkeit und Räumlichkeit. Poetologisch motiviert – im Gespräch mit Herbert Gamper (*Zwischenräume*, S. 19) konstatiert er etwa: „Mein Ausgangspunkt ist ja nie eine Geschichte oder ein Ereignis, ein Vorfall, sondern immer ein Ort;“ – stoßen Handke-Leserinnen und -Leser immer wieder auf die Strategie einer mythisierten Topographie. Man trifft sowohl auf die sprachliche Mythisierung von Orten in Form von auratischer Beschreibung, als auch auf Figuren, welche auf ihren „Weltrandwanderungen“ (*Niemandsbucht*, S. 933) Orte, Landschaften, Räume, ‚Ränder‘ oder Schwellen als mythisch bedeutsam erleben (z.B. die Sierra de Gredos, Hondareda etc.). Grundgedanke hinter dieser Strategie ist es, „mythische Raumvorstellungen [...] in die entzauberte Moderne herüberzuretten“ (Gottwald; Freinschlag, S. 60). Zum Ort als Ausgangspunkt der Geschichte sei noch erwähnt, dass dies in zweierlei Hinsicht aufgefasst werden kann: Der Ort stellt sowohl den fiktionalen, als auch des Öfteren den realen Ausgangspunkt der Geschichte bzw. des Schreibens dar, so auch im Falle des *Bildverlusts*. Fiktionaler Ausgangspunkt des Romans ist die Flusshafenstadt, von der aus die Bankfrau sich auf ihre Reise begibt, realer Ausgangspunkt für das Schreiben des Textes war häufig ‚der Ort‘ und seine Aura, das Freie, konkret gesagt, der Wald (Vgl. Profile, S. 14). Der *Versuch über die Müdigkeit* beispielsweise entstand in Spanien, auch im Freien, etwa unter dem Eukalyptus oder bei Osterlärm, wie Handke auratisch beschreibt (vgl. Profile, S. 15).

Handke, Peter: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Handke, Peter: Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

Kastberger, Klaus (Hg.): Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift. Profile, Band 16. Wien: Zsolnay Verlag 2009.

³³ Vgl. Gottwald; Freinschlag, S. 48.

³⁴ Die Protagonistin bleibt den gesamten Roman hindurch sehr abstrakt, eine runde Figurenzeichnung treffen die Leserin und der Leser – handkegemäß – nicht an. Ihr Garten beispielsweise wird hingegen sehr detailreich geschildert, was sich u.a. in folgendem Auszug zeigt: „Die von den Bodenwürmern vor dem Frost aufgeworfenen abertausend Erdhäufchen, tiefgefroren, bei jedem Schritt ein Anstoß unter den Sohlen“ (BV, S. 20). Dieses Detail soll hier – stellvertretend für viele dieser Art – illustrieren, wie der Blick des Erzählers aussieht: Es wirkt, als würde er heranzoomen, die Dinge, welche er beschreibt, setzen eine sehr genaue, aufmerksame Beobachtung voraus.

traktion“³⁵. Auf der anderen Seite werden jedoch neben diesen abstrakten, umrisshaften Darstellungen sehr präzise Bilder erzeugt, welche durch ein sorgfältiges und detailreiches Beschreiben entstehen. Ein Gegensatz, der als Dichotomie zwischen abstraktem und detailliertem Erzählen sowie im Weiteren als Teil von Handkes Strategie einer „Bewegung der Dekonstruktion und Rekonstruktion“³⁶ charakterisiert werden kann.

Das Beschreiben und Benennen, welches sich vor allem mit den poetischen Verfahrensweisen eng verwoben sieht³⁷, evoziert bei den Leserinnen und Lesern, wie bereits angesprochen, nun Bilder, die sich innerhalb dieses Spannungsfeldes zwischen Abstraktion und Detail entfalten. Diese Bilder werden überblickshalber als ‚erzählte Bilder‘ charakterisiert, da sie durch das Erzählen zustande kommen, sie knüpfen sich deshalb an die zweite Ebene und dürfen nicht mit den **Bildern** der Protagonistin gleichgesetzt werden³⁸, die eine eigene Art der Bilder darstellen und die **dritte Ebene** bilden. Denn diese Bilder bzw. die Bilder, welche vom Bildverlust betroffen sind, machen erst Handkes Zugang zur Bildlichkeit im elektronischen bzw. digitalen Zeitalter erkenntlich, anhand „solcherart Bilder“³⁹ wird das zentrale Thema der Erzählung erst entfaltet, das „schöne Problem“⁴⁰ kommuniziert, welches im Kern enthält, dass diese speziellen Bilder vom Aussterben bedroht sind⁴¹.

³⁵ http://www.zeit.de/2002/05/200205_I-handke.xml/seite-3. (Stand 11.11.2011)

³⁶ Bartmann, Christoph: Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß. Wien: Braumüller Verlag 1984, S. 163.

³⁷ Hier sei als Beispiel die Namen und Namensgebung in Handkes Werk angeführt, welche einerseits in den Bereich des Beschreibens und Benennens fällt, andererseits aber ebenso dem Bereich des mythisierenden Schreibens und somit den poetischen Verfahrensweisen zugerechnet werden kann. Hierin zeigt sich sehr deutlich, wie sich die verschiedenen Dimensionen seines Schreibens durchdringen, überschneiden und vielseitig miteinander verknüpft sind.

³⁸ Die Bilderschnuppen weisen zwar viele Gemeinsamkeiten zu den ‚erzählten Bildern‘ auf, trotzdem stellen sie ein eigenes Konzept dar.

³⁹ BV, S. 23.

⁴⁰ BV, S. 24.

⁴¹ Vgl. ebda.

2. Handkes Schreiben – poetologische Voraussetzungen und Beobachtungen zum „Bildverlust“

2.1. Im Geflecht der Stimmen – die Erzähler

Eine Konstante in Handkes Schreiben bleibt bis heute sein reflexiver Zugang, die Bereiche Sprache, Gattung und Erzählen werden in unterschiedlicher Form immer wieder thematisiert und hinterfragt. So verhält es sich auch im *Bildverlust*, darin finden sich etwa erzählerische Reflexionen zum Sprachgebrauch der Medien, ebenso wird die im Roman aufgegriffene Gattungstradition reflektiert oder auch die Mechanismen des eigenen Erzählens dekonstruiert, um jeweils nur ein Beispiel zu nennen. Zunächst soll Letzteres im Vordergrund stehen. In Form diverser Einschübe und Kommentare, die das Erzählen selbst thematisieren, fließt diese Reflexionsebene oftmals in den Text ein. Es entsteht dadurch eine Metaebene, die immer wieder auf die Konstruiertheit der Erzählung hinweist, ein reflexiver Mechanismus, den Handke schon in seinen *Elfenbeinturm*-Essay einschreibt⁴² und bereits sehr früh zu einer zu einer Maxime seines Schreibens erhebt.

Ein Moment, welches zur Dekonstruktion des Erzählens beiträgt und dieses gleichzeitig konstituiert, sind die verschiedenen Erzählinstanzen des Textes und ihr Auftreten. So lässt Handke etwa zu Beginn des Romans den „protagonistischen Autor“⁴³ in folgender Weise vorkommen und begibt sich dabei auf besagte Metaebene: „Ein Ruck jetzt: jemand beäugte sie oder ihre Silhouette

⁴² Darin erklärt der junge Schriftsteller unter anderem, dass literarische Methoden und Schemata, werden sie unreflektiert übernommen, zur Manier verkommen und so einen Text entwerfen. Ein literarisches Werk, welches eine Neuigkeit enthalten soll, müsse sich selbst und seine Methoden reflektieren bzw. reflektiert einsetzen. Das ‚Schema einer Fiktion‘ etwa könne durchaus übernommen werden, es müsse nur als solches reflektiert und bewusst gemacht werden. Vgl. Handke, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 19 - 29.

⁴³ Hummel, S. 171. Hiermit meint Hummel einen Autor, welcher die Geschichte mitschreibt und gleichzeitig Teil dieser ist.

von außen, aus der Finsternis: der Autor, der Lieferant.“⁴⁴ Es wird hier der Mancha-Autor⁴⁵ aufgerufen und damit eine unmögliche Präsenz suggeriert, schließlich hält sich dieser in seinem Dorf in Spanien auf und die obig beschriebene Szene spielt sich in der Flusshafenstadt ab, immerhin ist die Bankfrau Gegenstand dieses surreal anmutenden Beobachtungsszenarios. Hierin wird eine Omnipräsenz des Autors inszeniert, welche – an dieser Stelle kann sie sowohl auf den Mancha-Autor, wie auch auf den realen Schriftsteller umgelegt werden – die Autorschaft und das Erzählen an sich thematisiert, indem die Autorinstanz bzw. die Autorfigur, egal auf welcher Ebene, als ein übergeordnetes Wesen charakterisiert wird, über der Diegese schwebend und trotzdem in dieser präsent.

Abseits der Metaebene, welche das Erzählen reflektiert, enthält die Beobachtungsszene bereits drei Erzählinstanzen: den Mancha-Autor, er wird darin als Beobachter aufgerufen, den realen Autor, welcher in der Thematisierung der Autorschaft präsent ist und den Erzähler des *Bildverlusts* oder in anderen Worten: den Narrator, das epische Medium. In letzterer Bezeichnung findet sich ein wichtiger Anhaltspunkt, welcher diese Instanz besser fassbar macht: Die Funktion des Erzählers liegt in seiner Tätigkeit als vermittelndes Element, als Medium, er tritt selten auf und dann auch nur sehr zurückhaltend⁴⁶, er erhält keine explizite Verkörperung im Roman, im Gegensatz zu den anderen Erzählstimmen. Es kann daher von einer latenten Erzählerfigur, einem sogenannten ‚covert narrator‘⁴⁷, gesprochen werden, der nicht am Geschehen beteiligt ist, die von ihm eingenommene Erzählperspektive gestaltet sich grundsätzlich auktorial. Der Erzähler hat in verschiedenen Abschnitten die Erzählfunktion inne, etwa dann, wenn nicht der Mancha-Autor oder andere figurale Erzählstimmen die Geschichte vermitteln.

⁴⁴ BV, S. 14.

⁴⁵ Die Ergänzung ‚Lieferant‘ weist auf den Mancha-Autor hin, da die Bankfrau mit diesem einen Liefervertrag für ihr Buch abgeschlossen hat.

⁴⁶ In folgendem Abschnitt tritt der Erzähler beispielsweise auf, indem er, wenn auch sehr dezent, in Form eines Possessivpronomens auf sich hinweist: „Zurück zu meiner Frau von der nordwestlichen Flusshafenstadt. Im Unterschied zu dem von ihr angeheuerten Autor in dessen Manchadorf hatte sie nichts gegen die Tendenzen des hier zwischendurch zu Wort gekommenen Geschichtsschreiberspielers einzuwenden“ (BV, S. 254).

⁴⁷ Vgl. Chatman, Seymour: *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Films*. New York: Cornell University Press 1990.

Die Ebene der protagonistischen Erzählinstanzen enthält neben dem Lieferanten-Autor noch die Bankfrau, welche ebenso über weite Strecken hinweg erzählerisch tätig ist, stellenweise wird sie sogar als Erzählerin bezeichnet⁴⁸. Vor allem im Rahmen von Dialogen, aber teilweise auch Monologen findet ihr Erzählen statt, Handke wechselt oftmals „nahtlos von Szenen, die vom Aufschreiber erzählt werden zu interviewähnlichen Passagen (zwischen der Heldin = Erzählerin und dem Autor = Aufschreiber), die dann wieder in die Erzählstimme der Protagonistin münden“⁴⁹. Zuweilen absentiert sich die Bankfrau auch aus der Erzählung, um so Platz zu machen für die Geschichten anderer Figuren oder für andere Erzähler. Es ist Teil ihres Buches, „daß, erstens, sie zwischendurch aus dessen Seiten verschwindet (wenngleich spürbar weiter dabei, etwa als seine Leserin), und daß, zweitens, darin, nicht zu oft, Rhythmusproblem!, auch nicht gerade schmutzige, aber doch unreine, ans Abgeschmackte und Abstruse grenzende, freilich nur grenzende, mit dem Realen ein Gaukelspiel betreibende [...] Passagen vorkommen“⁵⁰. Diejenigen, welche derartige Passagen einbringen, nennt Handke „Fälscher-Erzähler“⁵¹ oder „apokryphe Erzähler“⁵², auch sie sind Teil der Geschichte und des Erzählens.

Eine dieser zweifelhaften Erzählstimmen ist der bereits in Fußnote 46 angesprochene Geschichtsschreiber, der sogenannte „Zonen-Historiker“⁵³, welcher den Ort Nuevo Bazar, eine Station ihrer Reise, schildert. Für ihn beispielsweise macht die Bankfrau Platz, aber auch für den „Stadtrandidioten“⁵⁴, welcher sie begehrt und gleichzeitig ablehnt, immer wieder findet er Eingang in ihre Geschichte, oder den „Berichterstatter“⁵⁵ bzw. „transkontinentalen Beobachter“⁵⁶, der eine sehr eigene Form ethnologischer Feldforschung bei den „Hondareda-Kolonisten“⁵⁷ betreibt. Diese Neusiedler, wie sie der Berichterstat-

⁴⁸ Vgl. etwa BV, S. 742.

⁴⁹ Hummel, S. 171.

⁵⁰ BV, S. 243.

⁵¹ BV, S. 617.

⁵² BV, S. 618.

⁵³ BV, S. 249.

⁵⁴ Zum Beispiel BV, S. 75. Vor allem vor dem Reiseantritt der Bankfrau trifft man auf ihn.

⁵⁵ BV, S. 535.

⁵⁶ BV, S. 532.

⁵⁷ BV, S. 539.

ter nennt, sind in die entlegene Senke (honda = tief, „Hondarederos“⁵⁸ = Bewohner der Senke), eine Hochgebirgsdepression des Sierra Gebirges, gekommen, um sich vor den Bildern zu schützen, wenngleich sie den Bildverlust bereits erlitten haben. Sie werden daher als Überlebende⁵⁹ und andernorts auch als Flüchtlinge⁶⁰ bezeichnet. Die „Scheinerzähler“⁶¹, um hier wieder auf die apokryphen Erzähler zurückzukommen, zählen zum Kreis der „schimärenhaften Randfiguren“⁶², auch der Wirt des Castillos, in welchem die Protagonistin ihre erste Reisenacht verbringt, zählt zu diesen und erweist sich zugleich – wenn auch nur kurzzeitig – als figurale Erzählstimme. „Warum läßt du nicht auch mich ein Kapitel für dein Buch schreiben? Oder wenigstens einen Absatz?“⁶³ fragt er die Protagonistin noch und erzählt sogleich – ohne deren Antwort abzuwarten – den nächsten Absatz.

Und sogar die Geschichte selbst wird zur Erzählerin gemacht, sie wird personifiziert, wird zur allegorischen Figur oder „präsentischen Allegorie“⁶⁴, welche „inmitten der vielstimmigen Erzählweise ein Eigenleben“⁶⁵ entwickelt und zum Beispiel dann erzählt, wenn sonst niemand⁶⁶ spricht: „Die Geschichte erzählt, daß sie auch noch schwieg, als er schon längst zu reden aufgehört hatte [...]“⁶⁷ Einige Absätze später heißt es wiederum: „Und weiter erzählt die Geschichte [...]“⁶⁸

Die Erzählstruktur des Textes stellt somit kein lineares Konstrukt dar, vielmehr entfaltet sich zwischen dem Mancha-Autor und der Erzählerfigur ein Stereoeffekt, welcher durch die weiteren Erzählerstimmen nochmals aufgefächert wird.⁶⁹ Es entsteht dadurch ein dichtes Stimmengeflecht, das verschiedene Erzählebenen durchdringt und unterschiedliche Instanzen miteinschließt – ein Vorgehen, welches als multiples Erzählverhalten charakterisiert werden

⁵⁸ BV, S. 543.

⁵⁹ Vgl. ebda.

⁶⁰ Vgl. BV, S. 540.

⁶¹ BV, S. 164.

⁶² http://www.zeit.de/2002/05/200205_I-handke.xml/seite-2 (Stand 15.3.2012)

⁶³ BV, S. 189.

⁶⁴ Kedveš, Alexandra: Sie erzählten einander namenlos. Peter Handkes Erzählen als präsentische Allegorie. In: Text und Kritik 24 (Neufassung 1999), S. 80 – 91.

⁶⁵ Hummel, S. 171.

⁶⁶ „Niemand“ umfasst in folgender Situation die Bankfrau und den Berichterstatte.

⁶⁷ BV, S. 589.

⁶⁸ BV, S. 591.

⁶⁹ Vgl. Hummel, S. 171.

kann. Darüber hinaus wird in die fiktionalen Passagen, unter anderem durch die diversen Stimmen, die „das Dickicht der Dialoge, plötzliche Vorträge und eingeschobene historische und ethno-geographische Referate“⁷⁰ produzieren, die beschriebene Metaebene eingeschaltet, welche das Erzählen an sich thematisiert und auf diesem Weg die Fiktion durchbricht. Einer Reflexion des Erzählverhaltens können Leserinnen und Leser dadurch kaum entgehen, die Konstruktion und damit die Konstruiertheit des Textes wird ihnen immer wieder vor Augen gehalten.

2.2. *Intertextualität als universelles Schreiben*

„Jetzt, als Autor wie als Leser, genügen mir die bekannten Möglichkeiten, die Welt darzustellen, nicht mehr. Eine Möglichkeit besteht für mich jeweils nur einmal“⁷¹, formuliert der junge Peter Handke frenetisch und postuliert, dass Literatur eine Neuigkeit enthalten sollte, „eine neue Möglichkeit zu sehen, zu sprechen, zu denken, zu existieren.“⁷² Um dies gewährleisten zu können, dürfe man nicht auf bestehende Modelle und Methoden zurückgreifen, sondern müsse vielmehr neue Formen der Darstellung finden. Werde eine Methode zur Schablone, so leiste sie dem Leser und der Leserin „keinen Widerstand mehr, er/sie“⁷³ spürt sie gar nicht. Sie ist ihm/ihr natürlich geworden, sie ist vergesellschaftet worden.“⁷⁴ Damit bestehe für ein literarisches Werk die Gefahr des Trivialen und der absoluten Automatisierung, so Handke weiter:

Es zeigt sich ja überhaupt, daß eine künstlerische Methode durch die wiederholte Anwendung im Lauf der Zeit immer weiter herabkommt und schließlich in der Trivialkunst, im Kunstgewerbe, im Werbe- und Kommunikationswesen völlig automatisiert wird.⁷⁵

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ EBT, S. 20.

⁷² Ebd.

⁷³ Anmerkung der Verfasserin: Die weiblichen Pronomen ‚sie‘ und ‚ihr‘ sind im Originaltext nicht enthalten und wurden aus Gründen der grammatischen Übereinstimmung und der Gendersensibilität ergänzt.

⁷⁴ EBT, S. 21.

⁷⁵ Ebd.

Ein widerstandsloses, manieriertes Schreiben lehnt Handke also ab, den Maßstab dafür setzt er bei der Methode eines literarischen Werkes an, welche, stellt sie eine bloße Reproduktion dar, ihre Wirkung verliert. Eine präzise Klärung des Begriffs ‚Methode‘ nimmt der junge Autor im Kontext seiner poetologischen Ausführungen jedoch nicht vor, in der undifferenzierten Verwendung diverser Begrifflichkeiten liegt wohl auch die Schwäche seiner Ausführungen. Nichts desto trotz bleibt Handke seinen Grundsätzen treu, noch Jahrzehnte nach der Entstehung seines *Elfenbeinturm*-Essays realisiert er, wenn auch in modifizierter Form, obiges Prinzip, dass die Art der Darstellung den Leserinnen und Lesern Widerstand zu leisten habe, was etwa in Form eines komplexen Erzählgeflechts Umsetzung findet. Der Umgang mit den Erzählinstanzen beispielsweise, wie er im *Bildverlust* anzutreffen ist, entspricht keiner Schablone, keinem literarischen Schema. Vielmehr bemüht sich Handke um eine komplexe Erzählformel, welche neben den diversen Erzählstimmen auch zahlreiche intertextuelle Verweise enthält. Es kann in diesem Zusammenhang von Co-Autoren gesprochen werden, welche Handke an seinem Text mitschreiben lässt und ihn so verdichtet. Die Intertextualität als essentieller Bestandteil seines Schreibens tritt jedoch nicht in einfachen Rekursen auf, sondern findet sich zum Beispiel in subtilen oder sprachspielerischen Zitaten oder feinsinnigen Anspielungen auf Genretraditionen.

Auch das intertextuelle Erzählen bildet einen Teil der Metaebene, welche der *Bildverlust* enthält. So greift folgende Schreibszene, ausgehend von einem Bild, welches die Protagonistin empfängt, die Thematik der Co-Autoren auf:

Aber die Hand, die ihr danach dazwischenkam, eine Schreibhand im Öllampenlicht, welche da schrieb und schrieb und schrieb – in einem Rhythmus, wie sie ihn noch nie gesehen hatte –, mit Stahlfeder und tuschschwarzer Tinte, das war nicht ihre Hand, das war auch keine Hand aus ihrem Jahrhundert, und die in die Szenerie mithineingespielten Schultern und das Profil des Schreibenden hatten sie für einen Kürzestaugenblick in die Gesellschaft des Mannes versetzt, welcher, gehörte er nicht einem längstvergangenen Zeitalter an, für ihre Geschichte der Traum-Autor gewesen wäre? Und ich, der Gegenwartsautor im Manchendorf? Was war ich im Vergleich zu ihm anderes als eine Art Notbehelf?⁷⁶

⁷⁶ BV, S. 709.

Hier wird ein Idealautor aus einer anderen, weit zurückliegenden Zeit beschrieben, eine mystisch anmutende Verschmelzung von Vergangenheit und Gegenwart ereignet sich, welche einen Autor aufruft, der sich als Miguel de Cervantes

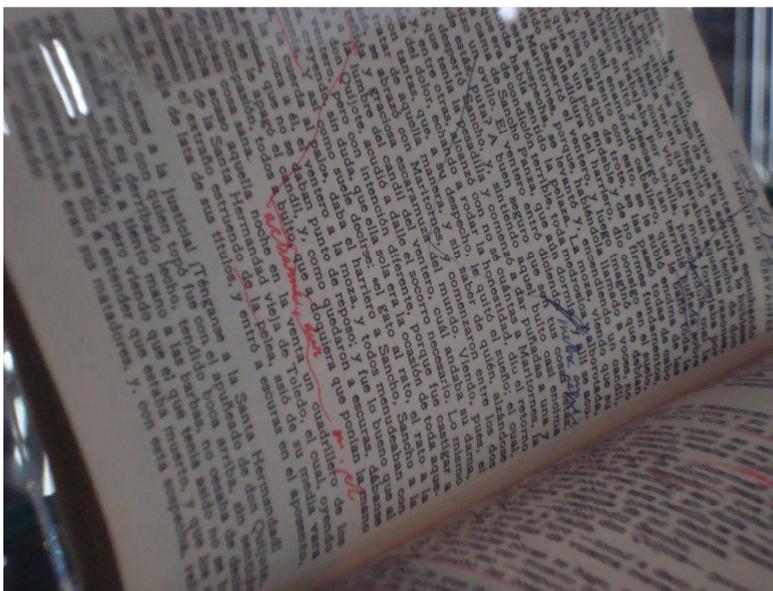


Abbildung 1: Die Verschmelzung von Vergangenheit und Gegenwart – hier realisiert in Form von handschriftlichen Ergänzungen Peter Handkes in seiner Ausgabe des *Don Quijote*. Vorlass Peter Handke, Literaturmuseum Marbach, Februar 2012.

interpretieren lässt. An dem Punkt nämlich, wo sich der Mancha-Autor einschaltet, spricht er von sich als ‚Gegenwartsautor‘ im Manchadorf, somit lässt sich der Rückschluss ziehen, dass der Autor aus längst vergangener Zeit ebenfalls aus der Mancha stammt und somit Cervantes als

Idealautor installiert wird. Dies bestätigt sich auf der folgenden Seite, wo sich die intertextuelle Verschmelzung zwischen „ihrem idealen Schreibbeauftragten, ihrem Miguel de Cervantes“ und dem Gegenwartsautor an der Protagonistin vollzieht und in einer Art universellem Schreiben kulminiert:

Indem Miguel so schrieb und schreibt und geschrieben haben wird, spürte man am eigenen Leib, an den eigenen Schultern, dem eigenen Profil, den Armen, den Hüften, den Beinen, wie man und seine Geschichte von dem fortschreitenden Schriftzug nachgezogen und unterstrichen, unterstrichen und verstärkt, verstärkt und schöngewandet, schöngewandet und wahrgemacht wurde, hätte werden können, wurde.⁷⁷

Die Bankfrau wird durch den Autor realisiert, sei das nun der protagonistische Gegenwartsautor, Miguel de Cervantes, also ein intertextueller Autor oder Co-Autor, die Verschmelzung dieser beiden, oder auch Handke, dies lässt sich auf die verschiedenen Autorinstanzen umlegen. Die Protagonistin wird durch das

⁷⁷ BV, S. 710.

Schreiben wahrgemacht, nachgezogen, initiiert, geleitet, dies zeigt sich auch in der – wenn auch hinterfragten – Bezeichnung des Autors als „Lotse“⁷⁸ oder als einer der Gründe (=Initiator) ihrer Reise⁷⁹. Sie als Missionarin, getrieben von der Aufgabe, ihre Geschichte und somit die des Bildverlusts zu erzählen, lässt sich ebenfalls in diesem Kontext lesen, Handke schreibt einen missionarischen Drang in sie ein, welcher sie zu seinem Sprachrohr, zu seinem Werkzeug macht. Sie kann letztlich als moderne, nach Handkes poetologischen Vorstellungen geformte Allegorie gefasst werden, als Allegorie des Bildverlusts.

Trotzdem wirkt die Bankfrau an anderen Stellen wie ein autonomer Charakter, zwar erst im „Gestöber der Lettern“⁸⁰ realisiert, als Buchwesen ausgewiesen und so die Fiktion durchbrechend, doch ebenso wird sie, wie im letzten Kapitel beschrieben, als Erzählerin dargestellt, darüber hinaus würde ohne sie und ihre Mission, ihre Reise, ihren Auftrag an den Mancha-Autor und andere ihrer Handlungen gar keine Geschichte zustande kommen. Die Suggestion ihrer Autonomie tritt vor allem dann zutage, wenn die Rollen verkehrt werden und der Mancha-Autor als ihr Werkzeug verkörpert wird, etwa wenn er als Lotse verneint oder als ihr Diener dargestellt wird.⁸¹

Handke demaskiert in beiden Zitaten, um hier wieder auf die Reflexivität seines Schreibens zurückzukommen, die Konstruiertheit seines Erzählens sowie literarischer Texte im Allgemeinen, einmal in Hinblick auf die Autorschaft und die Frage nach dem Idealautor und in der zweiten Passage im Hinweis auf die Gemachtheit seiner Protagonistin. Im ersten langen Zitat hinterfragt er sein eigenes Erzählen in Form des Bescheidenheitstopos‘ und bringt sich gleichzeitig in eine Traditionslinie mit Cervantes, der literarischen Bezugsgröße des Textes. Im zweiten großen Zitat thematisiert er den Schaffungsprozess literarischer Figuren und Texte und illustriert in der Verschmelzung von Mancha-Autor und Cervantes und deren ‚Wahrmachen‘ der Protagonistin und der Geschichte ein universelles Schreiben, einen Schöpfungsakt durch das Erzählen, welches über den einzelnen Autor hinausgeht. Darin wird einmal mehr die essentielle

⁷⁸ BV, S. 16.

⁷⁹ Vgl. BV, S. 14.

⁸⁰ Benjamin, Walter: Schmöker. In: ders.: Gesammelte Schriften IV. Hg. von Tiedemann, Rolf; Schweppenhäuser, Hermann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 275.

⁸¹ Vgl. BV, S. 16.

Funktion anderer Schriftsteller für Handkes Werk deutlich, sein enthusiastisches und eingehendes Lesen sowie seine Wertschätzung für verschiedene Autoren von Ovid, Wolfram von Eschenbach, Goethe, Hölderlin, Kleist, Keller, Stifter, Flaubert bis Kafka⁸². Sie prägen sein Schreiben und schlagen sich „in der ästhetischen Struktur seiner Texte nieder“⁸³.

Handkes Zitiertechniken fallen vielseitig aus und sind von seinem Frühwerk bis zu seinen jüngsten Texten als strukturbestimmendes Merkmal präsent. Wiederholungs-⁸⁴ und Reihungsverfahren⁸⁵ zum Beispiel lassen sich von den *Hornissen* bis zum *Bildverlust* beobachten. Handke erkundet darin den „ästhetischen Mehrwert ritualisierter Sprachformen“⁸⁶, wie eben der Litanei und deren „onomatopoetischen Charakter“⁸⁷ und Rhythmus. Vor allem seit der *Langsamen Heimkehr* erfüllen zahlreiche Zitierverfahren zunehmend die Aufgabe, einen „poetischen Mehrwert“⁸⁸ zu erzeugen, „besonders durch die zahlreichen intertextuellen Bezugnahmen auf Meisterwerke der Weltliteratur“⁸⁹ aus der Feder beispielsweise obiger Schriftsteller. „Auf diese Weise versucht der Diskurs der Erzählung, an der archaischen Schönheit der zitierten Stile Anteil zu gewinnen.“⁹⁰ Im Frühwerk hingegen hat das Zitieren eigener und fremder Texte sowie Sprachformen tendenziell andere Funktionen, wie eben das Aufmerksam-Machen auf die Künstlichkeit und Kontriertheit von Text und Sprache, es dominiert die „analytisch-kritische Entlarvungsfunktion“⁹¹.

⁸² Vgl. u.a. EBT, S. 20.

⁸³ Stocker, S. 320.

⁸⁴ Das Motto, welches Handke den *Hornissen* voranstellt, erweist sich auch als eines der drei Mottos des *Bildverlusts*.

⁸⁵ Es finden sich etwa immer wieder Litaneien in seinem Werk, so auch die Taulitanei im *Bildverlust* (BV, S. 586 f.). Sie sind dem Mythos und seinen literarischen Ausdrucksformen in archaischen Texten abgewonnen (Vgl. Gottwald; Freinschlag, S. 56).

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Bartmann, S. 126.

⁸⁹ Gottwald; Freinschlag, S. 56.

⁹⁰ Bartmann, S. 127.

⁹¹ Gottwald; Freinschlag, S. 56.

2.3. Referenzgenres und das Epos der Gegenwart

„Aber vielleicht haben die Ritterschaft und die Verzauberungen heutzutage andere Wege zu nehmen als bei den Alten.“⁹² Dieses Zitat aus dem *Don Quijote* stellt eines der drei Mottos dar, welche dem *Bildverlust* vorausgehen. In der Umsetzung dieses Diktums reiht er sich klar in eine Gattungstradition, die des Ritterromans, ein, sowohl seine Formen der Verzauberung finden sich im *Bildverlust* als auch eine moderne Ritterschaft, welche er seiner Protagonistin einschreibt. Handke entwirft in Rückgriff auf die „ihrer Geschichte jetzt vorangegangenen alten und ewigen Bücher“⁹³ ein intertextuelles Netz, in dessen Mittelpunkt Cervantes' *Don Quijote* steht. Handke bezieht sich jedoch nicht nur auf Cervantes' „unsterbliches Buch“⁹⁴, also auf die Parodie eines Ritterromans, sondern auch auf den höfischen Roman in seiner traditionellen Form, wie etwa Wolframs *Parzival*⁹⁵. Die höfische Epik eröffnet ihrerseits einen weiteren intertextuellen Raum, den der antiken Epen, welche wiederum zu Handkes Konvolut an Referenztexten gehören, die seine eigene literarische Traditionslinie bilden⁹⁶.

Das epische Format wird im Text sogar explizit thematisiert, „einfach schon, indem es [das Buch der Bankfrau und somit der *Bildverlust* selbst, J.R.] eine lange, eine sehr lange Geschichte erzählt, länger als vielleicht sämtliche deiner bisherigen.“⁹⁷ Diese Feststellung seitens der Protagonistin ist zwar an den Buch-Autor, den Lieferanten gerichtet, lässt sich aber auch auf Handkes Werk umlegen: Der *Bildverlust* stellt einen seiner umfangreichsten Romane

⁹² BV, S. 5. Im *Don Quijote* findet sich das Zitat im 47. Kapitel des ersten Buches. Vgl. hierzu: Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. In: ders.: *Obras completas I*. Hg. von Stephens, Manuel Arroyo. Madrid: Turner 1993, S. 484. (Spanische Ausgabe; im Kurzzitat als ‚Cervantes‘ angegeben) UND: Cervantes Saavedra, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. Erster und zweiter Teil. In: ders.: *Gesamtausgabe in vier Bänden*. Band 2. Hg. von Rothbauer, Anton. Stuttgart: Henry Goverts Verlag 1964, S. 579. (Deutsche Ausgabe; im Kurzzitat als ‚Cervantes Saavedra‘ angegeben)

⁹³ BV, S. 498.

⁹⁴ BV, S. 351.

⁹⁵ Vgl. BV, S. 296.

⁹⁶ Vgl. Stocker, S. 320.

⁹⁷ BV, S. 258.

dar⁹⁸. Doch nicht nur hinsichtlich der Form, welche in ihrer Länge einer hastigen Lektüre zuwiderläuft und so Handkes Konzept des ‚Zeit-Habens‘ bzw. ‚Zeit-Nehmens‘ in die Hände spielt⁹⁹, sondern auch bezüglich der Art und Weise des Erzählens fließt das Epische in den *Bildverlust* ein:

Der Autor hatte in der Jugend seine epischen Versuche – seit jeher war er auf das Epische aus, ohne wörtlich zu wissen, was das war – noch ab und zu einem Freund oder einer Freundin vorgelesen: und er wollte dann immer zuallererst wissen, ob es denn auch „spannend“ gewesen sei (obwohl er schon damals, wenn das bejaht wurde, eigenartig enttäuscht war, so als hätte er eine andere Antwort als bloß „spannend“ für seine Sache gewünscht).¹⁰⁰

Auch diese Passage lässt sich auf zwei Arten lesen: Einerseits schildert der Erzähler darin eine Anekdote über den Buch-Autor und seine schriftstellerische Vergangenheit, auf der anderen Seite sieht man wiederum Handke und sein Werk angesprochen: Die ‚epischen Versuche‘ können als frühe schriftstellerische Gehversuche in der Jugend interpretiert werden, lassen sich aber auch als *Versuch über die Müdigkeit* (1989), *Versuch über die Jukebox* (1990) und *Versuch über den geglückten Tag* (1991) lesen. Diese können nämlich als Vorstudien der epischen Romane charakterisiert werden, es geht darin

„thematisch und formal um die Problematik des Erzählens in der Moderne. [...] Dominiert in den *Versuchen* noch der Werkstattcharakter, der die Schwierigkeiten modernen Erzählens zum Ausdruck bringt, sind die epischen Romane der jüngsten Phase synthetisch angelegte Erzählwerke, die Motive und Schreibstrategien älterer Texte aufnehmen und neu verarbeiten [...].“¹⁰¹

⁹⁸ Dieser reiht sich mit seinem epischen Vorgänger *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) und *Die morawische Nacht* (2008), dem *Bildverlust* nachfolgend, ein in Handkes Linie großer Romane, welche als „gattungsästhetische Nachfolger des alten Epos“ (Gottwald; Freinschlag, S. 34) angesehen werden können.

⁹⁹ Die Länge des Werkes erfüllt somit eine doppelte Funktion: Einerseits impliziert sie die formale Anlehnung an eine Gattungstradition und ihre „über Jahrtausende hinweg gültige literarische Vorbildfunktion“ (Gottwald; Freinschlag, S. 34), andererseits ist darin eine Steuerung des Lesers angelegt, welche sich ganz im Sinne von Handkes Überlegungen zum Umgang mit Zeit gestalten. Die Lektüre des *Bildverlusts* erfordert ein ‚Zeit-Haben‘, ein Verweilen und dies nicht nur aufgrund seines Umfangs, sondern auch wegen diverser Erzählmechanismen, welche Handkes ästhetischem und poetologischem Prinzip der Langsamkeit entstammen (Vgl. Gottwald; Freinschlag, S. 109). Auch der Protagonistin schreibt er dieses, für eine intensive Form der Wahrnehmung konstitutive, Element des ‚Zeit-Habens‘ ein: „Ihr Prinzip, ihr Ideal, ihr Projekt: das Zeithaben. Ja, wie fast immer in ihrem bisherigen Leben hatte sie Zeit.“ (BV, S. 190)

¹⁰⁰ BV, S. 694.

¹⁰¹ Gottwald; Freinschlag, S. 35.

Die drei *Versuche* erweisen sich somit als eine Art Sprungbrett zu Handkes epischer Form, zu seinem Projekt eines Epos der Gegenwart, welches sich im Bewusstsein der Unmöglichkeit eines Epos in der Moderne eben nicht epigonal gestaltet¹⁰² – schließlich etablierte sich bereits mit Hegels *Ästhetik*¹⁰³, dass sich die Gattung ‚Epos‘ an archaische Kulturstufen gebunden sieht – sondern versucht, „die spezifischen Kategorien des traditionellen Epos umzudeuten und umzubesetzen“¹⁰⁴. Das Resultat aus gattungsgeschichtlicher Entwicklung und Handkes Anliegen eines modernen Epos sieht nun folgendermaßen aus: Er bedient sich der Form des umfangreichen, großen Romans, des gattungstechnischen Nachfolgers des Epos, sowie auf erzählerischer und inhaltlicher Ebene zahlreicher intertextueller Verweise und Strategien, welche eine Brücke schlagen zu den antiken und mittelalterlichen Epen, jedoch den Kontext der heutigen Zeit einbinden. Auf diesem Wege eröffnet Handke einen erzählerischen Raum, in dem sich Tradition und (Post-) Moderne treffen, Vergangenheit und Gegenwart einmal mehr verschmelzen. Dabei sucht er die archaische Aura der alten Epen zu transportieren, entgeht aber der Gefahr anachronistisch zu wirken, indem er eben thematische Aspekte der heutigen Welt einflechtet und erzählerische Standpunkte der Gegenwartsliteratur reflektiert.

Weiters enthält das Zitat auf Seite 28 dass der Mancha-Autor seit jeher auf Episches aus war und es ihn bereits in seiner Jugend beschäftigte. Eine weitere Parallele ergibt sich zum realen Autor, insofern sich Handke schon zu Schulzeiten im Stiftsgymnasium Tanzenberg mit antiken Epen konfrontiert sah. Zu seiner späteren Matura in Klagenfurt musste er etwa im Fach Altgriechisch eine Homer-Passage übersetzen, ein Thema, welches „ihn nie zu beschäftigen aufhören“¹⁰⁵ wird – so Höller in seiner Monographie über Handke¹⁰⁶. „Auch die vielen Eintragungen in den Notizbüchern belegen, dass Homer für Handke ein Lehrer des Schreibens bleibt, das alte und neue Testament der Literatur.“¹⁰⁷ In

¹⁰² Vgl. Gottwald; Freinschlag, S. 34.

¹⁰³ Vgl. dazu etwa das Kapitel „Kunst und Tradition: Die Bedeutung des Epos“. In: Gethmann-Seifert, Annemarie: Einführung in Hegels *Ästhetik*. München: Wilhelm Fink Verlag 2005, S. 268 – S. 271.

¹⁰⁴ Gottwald; Freinschlag, S. 34.

¹⁰⁵ Höller, Hans: Peter Handke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007, S. 26.

¹⁰⁶ Dies trifft sowohl auf Homer und andere antike Dichter zu als auch auf das Übersetzen selbst. Siehe Handkes Übersetzungstätigkeit.

¹⁰⁷ Höller, S. 26.

den *Phantasien der Wiederholung* etwa, dem Journal aus den Jahren 1981 und 1982, heißt es: „Kein Jesus soll mehr auftreten, aber immer wieder ein Homer.“¹⁰⁸ Und das tut er auch, in mannigfaltiger Form lässt Handke den antiken Dichter und sein Werk auftreten, wieder lässt sich der Bogen von den *Hornissen*¹⁰⁹ bis zum *Bildverlust* spannen, in welchem die Bankfrau folgendes (Blitz-) Bild empfängt:

Odysseus in Gestalt einer Frau, und auf ihrer Odyssee nicht allein, sondern mit einem Kind, und eine derartige Odyssee, so die den Blitz begleitende Nachricht, wäre die jener des homerischen Odysseus entsprechende von heutzutage gewesen, die Odyssee einer Mutter mit ihrem Kind! Wie zweischneidig diese Zuspiegelungen der Orte und Konstellationen [...].¹¹⁰

In dieser Passage entfaltet Handke zahlreiche Bezugs- und Verknüpfungspunkte, ein dichtes Netz an Bedeutungen entspinnt sich zwischen den Eckpfeilern ‚homerische Odyssee – Held Odysseus – moderne Odyssee – Heldin mit Kind‘. Zunächst wird der homerische Odysseus aufgerufen und ein zeitgemäßes Pendant in Form einer Mutter mit Kind entworfen. Hier setzt Handke einen expliziten intertextuellen Verweis und tut zugleich ein Spannungsfeld zwischen antiker Odyssee und moderner Entsprechung auf, indem er den Helden einer signifikanten Metamorphose unterzieht, um zeitgemäß zu sein wird dieser in eine Frau verwandelt. Hier setzt Handke einen Impuls, welcher sich einerseits auf die Bankfrau beziehen lässt, insofern sie alleinerziehende Mutter¹¹¹ eines mittlerweile fast erwachsenen Kindes ist, welches als „verschollene Tochter“¹¹² in die Erzählung einfließt¹¹³. Als die Bankfrau mit dieser hochschwanger war, unternahm sie noch eine – höchst fahrlässige – Gebirgsdurchquerung des Gredos-Massivs, welche sich als Sierra-Odyssee mit ihrem ungeborenen Kind beschreiben lässt.¹¹⁴ Andererseits greift der gesetzte Impuls auch in gesell-

¹⁰⁸ Handke, Peter: *Phantasien der Wiederholung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 7.

¹⁰⁹ Den Topos des blinden Dichters, wie Homer oftmals dargestellt wurde, arbeitet Handke bereits in seinem Erstlingswerk in Form des blinden Erzählers und Helden Gregor ein.

¹¹⁰ BV, S. 710.

¹¹¹ Vgl. BV, S. 92.

¹¹² BV, S. 125.

¹¹³ Vgl. BV, S. 136.

¹¹⁴ Vgl. BV, S. 153 ff.

schaftspolitische und erzähltheoretische Debatten, die Verwandlung zur Frau sichert den Sprung in die Gegenwart, da die Kategorie ‚Geschlecht‘ ein präsentisches gesellschaftliches und (literatur-) wissenschaftliches Thema darstellt.

Handke setzt hier ein Verfahren um, welches sich schon bei Cervantes beobachten lässt: Dieser greift in seinem *Don Quijote* das Genre des Ritterromans auf und reiht sich damit in eine Gattungstradition ein. Einem Anachronismus seines Schreibens entgeht er jedoch, indem er mit diesem ironisch bricht, schließlich stellt sein Werk eine Parodie auf den Ritterroman dar. Auch Handkes Rückgriffe auf die Traditionslinie der Gattung ‚Epos‘ von der Antike bis ins Mittelalter stellen keine anachronistischen Rekurse oder Zitationen dar, sondern beziehen die Zeit des Schriftstellers in seine intertextuellen Verflechtungen mit ein und adaptieren so archaische sowie längst vergangene Epochen und Schreibstile für den *Bildverlust*. Auf diesem Weg treffen sich die „archaische Schönheit“¹¹⁵ ‚der alten und ewigen Bücher‘ und aktuelle Problemstellungen oder, etwas allgemeiner gesprochen, die Realität der heutigen Zeit. Auf seiner „Gratwanderung [...] zwischen Wiederholung und Distanz“¹¹⁶ verschmelzen Vergangenheit und Gegenwart zu einem „größeren Jetzt“¹¹⁷, zu „einer Gegenwart, nur eben mit dem Zusatz anderer Zeiten“¹¹⁸.

Die Protagonistin setzte sich und ihre Tochter mit dieser Durchwanderung großer Gefahr aus, dies stellt einen der Gründe dar, weshalb die Sierra für sie mit Gefahr bzw. Gefährdung und auch Schuld besetzt ist, diese „verfluchte Sierra de Gredos“ (BV, S. 155), „das Gesicht des Todes“ (BV, S. 177). Es lässt sich aus ihrem Handeln weiters ein Nicht-Wollen des Kindes ablesen, welches, so deutet der Text an, u.a. an das Absentieren des Vaters (Vgl. BV, S. 154) aber auch an Überforderung, an ein Nicht-Können, geknüpft ist (z.B. nicht spielen können, Vgl. BV S. 206 ff.). Das „Von-mir-Weggehen-Wollen“ (BV, S. 208), wie die Bankfrau das Ausreißen der Tochter nennt, knüpft sich an die teilweise Unzulänglichkeit der Mutter und die darin implizite Zurückweisung. An dieser Stelle sollte aber auch angeführt werden, dass das Verhältnis zur Tochter nicht per se ein schlechtes oder durchwegs negativ besetztes ist, sondern vielmehr ein ambivalentes, schließlich liebt die Bankfrau ihr Kind und lässt ihm ebenso große Wertschätzung und Zuneigung zuteil werden.

¹¹⁵ Bartmann, S. 127.

¹¹⁶ Kedveš, S. 81.

¹¹⁷ BV, S. 72.

¹¹⁸ Ebda.

3. *An der Schwelle einer neuen Zeit*

Der ‚Zusatz anderer Zeiten‘ ist auch in einer signifikanten Parallele zu fassen, welche sich zwischen dem *Bildverlust* und dem *Don Quijote* ergibt: Beide sind in einer mediengeschichtlichen Übergangsphase angesiedelt und greifen die Thematik des Medienwechsels auf. Während sich Cervantes‘ Roman mit der zunehmenden Verbreitung des Buchdrucks und den daraus folgenden Konsequenzen für den „Status von Fiktion und Lektüre“¹¹⁹ beschäftigt, hat der *Bildverlust* die elektronischen und digitalen Medien, welche sich unter dem Begriff Neue Medien oder Neue Informations- und Kommunikationstechnologien (IKT)¹²⁰ zusammenfassen lassen, zum Ausgangspunkt. Handke legt in seiner Auseinandersetzung den Fokus auf den Wandel von Bildern im Kontext einer Zeit, welche von der zunehmenden „Visualisierung der Kultur“¹²¹ geprägt ist. Beide Erzählungen werfen die Frage auf, wie sich die Wahrnehmung des Menschen durch den Einsatz neuer Technologien bzw. neuer Medien verändert.

3.1. *Fiktion oder Realität? Die Nachahmung der Literatur*

„Gelebte Literatur“¹²² – dieses Motiv stellt die Grundlage des traditionsbildenden Romans von Miguel de Cervantes dar, dessen Stoff – wie nicht nur zahlreiche *Don Quijote*-Variationen belegen – immer wieder rezipiert und bearbeitet wur-

¹¹⁹ Stocker, S. 35.

¹²⁰ Die alternierende Anwendung der Groß- und Kleinschreibung in Hinblick auf die Kategorie ‚neu‘ bezieht sich im Kontext dieser Arbeit auf folgenden Gesichtspunkt: sie hat eine unterscheidende Funktion, welche sich auf den Blickpunkt und den jeweiligen historischen Kontext bezieht. Wenn von ‚neuen‘ Medien oder IKT die Rede ist, dann waren sie zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt neu (z.B. das gedruckte Buch, der Buchdruck) oder es lässt sich dies als Ausdruck des Allgemeinen auffassen. Wird jedoch von ‚Neuen‘ Medien oder IKT gesprochen, so bezieht sich diese Schreibweise auf Medien bzw. IKT elektronischer oder digitaler Form.

¹²¹ Jäger, Georg: Medien. In: Berg, Christa; Hermann, Ulrich (Hg.): Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte. Band 4. München: Beck 1991, S. 473.

¹²² Wolpers, Theodor (Hg.): Gelebte Literatur in der Literatur. Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1986.

de. Die Verwechslung von Literatur und Realität, die Übertragung literarischer Muster auf die Welt sowie das Nachleben fiktionaler Begebenheiten erweisen sich vor allem im 18. Jahrhundert als Kernelemente für „Leser-Satiren mit aufklärerischen Absichten“¹²³, bleiben jedoch auch darüber hinaus in literarischen Lesedarstellungen präsent¹²⁴. Das komplexe und reflexive Erzählverhalten¹²⁵ des Romans stellt ebenfalls ein Element dar, welches sich eines großen Erbes erfreut, es hat eine außerordentliche Wirkung auf die europäische Erzählliteratur, wie etwa

auf die französischen *romans comiques* des 17. Jahrhunderts [...] ebenso wie auf Lawrence Stern und Denis Diderot im 18. Jahrhundert, auf die deutsche Romantik im frühen 19. Jahrhundert oder den autoreflexiven Roman des 20. Jahrhunderts, um nur sie zu nennen.¹²⁶

Als Ergänzung aus dem 21. Jahrhundert kann hier auch der *Bildverlust* angeführt werden, Cervantes' *Quijote* hat substanziellen Einfluss auf die Erzählung, wobei den maßgeblichen Impuls für die erzählreflexive Haltung des Romans Handkes poetologische Grundlagen liefern. Es kann somit von Parallelen und Rückgriffen im Erzählverhalten gesprochen werden.

Die Literaturnachahmung des Don Quijote, um wieder auf diese zurückzukommen, bezieht sich auf die sogenannten „novelas de caballerías“¹²⁷ (=Ritterroman) bzw. „libros de caballerías“¹²⁸ (=Ritterbücher), welche sich im 16. Jahrhundert, vor allem in dessen erster Hälfte, auf der Iberischen Halbinsel, aber auch darüber hinaus, großer Beliebtheit erfreuten. Cervantes Rekurs auf die Gattung der heimischen Ritterromane lässt dieses Genre nochmals aufleben, was eine doppelte Funktion erfüllt. Einerseits parodiert er die Ritterbücher

¹²³ Stocker, S. 79.

¹²⁴ Vgl. Stocker, S. 81.

¹²⁵ Erstaunlich erscheint, dass Cervantes „all das bereits ins Spiel bringt, was der heutigen Literaturästhetik teuer ist – Autoreflexivität, Intertextualität, Dialogizität, ironisch gebrochene Beglaubigungsstrategien, komplexe Erzähltechniken.“ Neuschäfer, Hans-Jörg (Hg.): *Spanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2011, S. 147.

¹²⁶ Meyer-Minnemann, Klaus: Zur Entstehung, Konzeption und Wirkung des *Don Quijote* in der europäischen Literatur. In: Altenberg, Tilmann; Meyer-Minnemann, Klaus (Hg.): *Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik*. Hamburg: Hamburg University Press 2007, S. 18.

¹²⁷ Neuschäfer, S. 126.

¹²⁸ Minnemann, S. 18.

mit ihren fantastischen Geschichten und bricht so mit dieser Mode. Schon im Vorwort ist die Rede von einer „Schmähschrift gegen die Ritterromane, an die kein Aristoteles gedacht, über die kein heiliger Basilius ein Wort gesagt und die kein Cicero je gesehen“¹²⁹. Andererseits entwickelt Cervantes im Rückgriff und in der Thematisierung der ‚libros de caballerías‘ die Möglichkeit, über das Erzählen seiner Geschichte zu schreiben.

Natürlich hatten bereits vor Cervantes Autoren über ihr dichterisches Tun nachgedacht; aber das unerhört Neue des *Quijote* lag darin, dass er dieses in einen integralen Teil der Geschichte der Figuren und ihres Erzählens verwandelte. Der *Quijote* ist [...] ein Werk [...] in dem der *auctor* [= Verfasser, Autor, Urheber; J.R.] Cervantes alles, was zu seiner Zeit mit dem Ersinnen von Geschichten und der Weise ihres Erzählens verbunden war, seinen Lesern auf direkte oder indirekte Weise zu verstehen gibt.¹³⁰

Die Ritterromane sind also der Grund für Don Quijotes Verwirrungen, die in einer ‚locura‘ (=Verrücktheit, Torheit), wie es im Originaltext heißt¹³¹, kulminieren. Die ‚locura‘, welche im zweiten Kapitel erstmals genannt wird, tritt signifikanter Weise in Zusammenhang mit der Nachahmung auf.¹³² So berichtet der Erzähler, als Don Quijote sich der Tatsache bewusst wird, dass er erst zum Ritter geschlagen werden muss, um auf Abenteuer gehen zu können, Folgendes:

Aber da seine Torheit mehr vermochte als jeglicher Vernunftgrund, nahm er sich vor, sich von dem ersten besten, auf den er stieße, zum Ritter schlagen zu lassen, in Nachahmung vieler andern, die so getan, wie er in den Büchern gelesen hatte, die ihn in solche Geistesrichtung versetzt hatten.¹³³

Die Nachahmung der ‚libros de caballerías‘ stellt den Kern der Verrücktheit Don Quijotes dar, wie diese zustande kommt, erfahren die Leserinnen und Leser ebenfalls, er hat schlichtweg zu viel gelesen:

¹²⁹ Cervantes Saavedra, S. 29.

¹³⁰ Minnemann, S. 18.

¹³¹ Cervantes, S. 31.

¹³² Man kann von einer „locura-Phase“ (Neuschäfer, S. 143) sprechen, Don Quijote war nicht immer verrückt und bleibt es auch nicht sein Leben lang (siehe Erkenntnis vor seinem Tod, Ende des zweiten Buches).

¹³³ Cervantes Saavedra, S. 46.

Kurz und gut, unser Edelmann vergrub sich solcherart in seine Bücher, daß er die Nächte vom ersten bis zum letzten Dunkel und die Tage von der ersten bis zur letzten Helle lesend verbrachte und ihm vom wenigen Schlafen und vom vielen Lesen das Gehirn solcherart austrocknete, daß er schließlich den Verstand verlor. Sein Kopf füllte sich mit allem, was er in den Büchern gelesen, mit Verzauberungen, mit Händeln, Schlachten, Fehden, Wunden, Artigkeiten, Liebe, Widerwärtigkeiten und sonstigem haarsträubenden Unsinn, und dabei setzte er es sich fest in den Sinn, daß jener Wust hochberühmter und hirneverbrannter Fabeleien, von denen er gelesen, die reinste Wahrheit wäre, so daß es für ihn keine zuverlässigere Geschichte auf Erden gab.¹³⁴

Die Lektüre lässt Don Quijote den Verstand verlieren, er hält das, was er gelesen hat, für wahre Begebenheiten, welche er nachleben möchte. Seine Identifikation mit den Ritterbüchern geht so weit, dass er auf seinen Abenteuern die Welt anders wahrnimmt, als sie sich tatsächlich gestaltet, er projiziert seine Phantasie auf die Wirklichkeit und erschafft so seine eigene Realität. Don Quijote ist nicht fähig, Fiktion und Wirklichkeit zu unterscheiden, in anderen Worten – er leidet unter Realitätsverlust.

3.2. Exkurs: Das Erzählen in Cervantes', unsterblichem Buch'



Abbildung 2: Peter Handkes Ausgabe des *Don Quijote*. Vorlass Peter Handke, Literaturmuseum Marbach, Februar 2012.

Wie bereits im obigen Kapitel angesprochen, ist sowohl im *Bildverlust* als auch im *Don Quijote* ein reflexives Erzählverhalten zu beobachten. Zumal ein solches in Handkes Fall, wie bereits angesprochen, aus poetologischen Überlegungen resultiert und seiner schriftstellerischen Entwicklung geschuldet ist, dies lässt sich anhand seiner Texte prüfen, sind der Aufbau und der erzählreflexive Zugang des *Bildverlusts*

¹³⁴ Cervantes Saavedra, S. 41.

nicht grundsätzlich als Rekurs auf Cervantes' ‚altes und ewiges Buch‘ zu verstehen. Es ergeben sich vielmehr – und das unterstreicht die Dimension des *Don Quijote* als zeitloses Buch – Parallelen zwischen den Werken, insofern beide Autoren eine erzählerische Haltung verfolgen, welche in der Thematisierung der Narration selbst auf die Konstruiertheit literarischer Texte aufmerksam macht und darin den artifiziellen Charakter von Fiktion indiziert. Während dies bei Cervantes einen integralen Bestandteil der Geschichte darstellt, also intrafiktional vermittelt wird¹³⁵, versucht Handke erst gar keine kohärente Fiktion aufzubauen, im Gegenteil, er setzt vielmehr Mechanismen ein, welche das Zustandekommen einer geschlossenen fiktionalen Ebene bzw. einer ‚Geschichte‘¹³⁶ – und hierin äußert sich der avantgardistische Anspruch des 20. Jahrhunderts – vermeiden sollen¹³⁷ und radikalisiert auf diesem Weg sein erzählreflexives Vorgehen.

Neben den erzählerischen Grundsätzen der beiden Werke, welche Parallelen aufweisen, aber aus dem jeweiligen schriftstellerischen Werdegang und (literatur-)historischen Kontext resultieren, lassen sich auch direkte Rückgriffe und Adaptionen erzählerischer Mechanismen ausmachen, die Handke aus Cervantes' Roman bezieht. In diesen Rekursen und Anspielungen wird der Einfluss des *Don Quijote* auf das Schreiben des *Bildverlusts* fassbar. Allem voran sind an dieser Stelle die verschiedenen narrativen Instanzen zu nennen, „wir haben es [...] intrafiktional mit mehreren Vermittlern der Geschichte der Fahrten und Taten Don Quijotes und Sancho Panzas zu tun, von denen der letzte, der aus allen anderen schöpft, gleichzeitig der Erzähler der Geschichte ist“¹³⁸. Dieser Erzähler – nicht zu verwechseln mit Cervantes, dem über der Geschichte

¹³⁵ Vgl. Minnemann, S. 16 f.

¹³⁶ Dieser Begriff ist einerseits ein sehr offener, es erweist sich als schwierig, ihn abzugrenzen und zu definieren, u.a. deshalb, weil Handke selbst ihn nicht oder nur teilweise festlegt, andererseits verändert sich seine Haltung zur ‚Geschichte‘ und der Umgang mit dieser im Laufe seines Schreibens. Was sich jedoch als Konstante ausmachen lässt, ist das Vermeiden einer konventionellen Form der Geschichte, welche eine geschlossene Fiktion impliziert. Geschichten sind für Handke mit dem gesprochenen Wort verbundenen, so schreibt er folgendermaßen: „Ich kann in der Literatur keine Geschichte mehr vertragen, mag sie noch so farbig und phantasievoll sein, ja jede Geschichte erscheint mir umso unerträglicher, je phantasievoller sie ist. Geschichten höre ich am liebsten gesprochen [...]“ (EBT, S. 23).

¹³⁷ Vor allem Handkes Frühwerk ist von Dekonstruktion und Reduktion geprägt. Vgl. Bartmann, S. 83.

¹³⁸ Minnemann, S. 16.

stehenden ‚auctor‘ – tritt bereits im Prolog auf¹³⁹ und weist sich als „padrastro“¹⁴⁰, zu Deutsch ‚Stiefvater‘, von Don Quijote und Sancho Panza aus. Vater der Protagonisten sei ein anderer, wie die Leserinnen und Leser in Kapitel 9 erfahren, ein Historiker, genannt Sidi Hamét Benengeli. Der Erzähler findet nämlich ein Manuskript mit dem Titel *Geschichte des Junkers Don Quijote von der Mancha, geschrieben von Sidi Hamét Benengeli, arabischem Geschichtsschreiber*, welches er als Quelle für das Erzählen seiner Geschichte heranzieht, die letztlich die des extrafiktionalen Autors Cervantes darstellt. Man könnte, um die Metaphorik der Verwandtschaftsverhältnisse weiterzuführen, von Cervantes als Übevater sprechen, welcher den fiktionalen Kosmos der Figuren erst erzeugt und somit den Stiefvater und Vater, wie auch den „häßlichen Sohn“¹⁴¹ Don Quijote erschafft.

Interessant erscheint in Hinblick auf diese „Vielfalt der Stimmen“¹⁴² weiters, dass sich unter ihnen ein Autor befindet. Der Erzähler des *Quijote* bezeichnet den Geschichtsschreiber nämlich als „autor arábigo“¹⁴³, zu Deutsch ‚arabischer Autor‘. Es wird folglich auf der Ebene der Geschichte ein Autor eingesetzt, um diese mit zu erzählen – ein narratives Prinzip, welches sich in Form des protagonistischen Autors im *Bildverlust* wiederfindet und sich daher als Rekurs bzw. Referenz interpretieren lässt.

Ein weiteres erzählerisches Merkmal, welches sowohl der *Bildverlust* wie auch der *Don Quijote* aufweisen, ist der reflexive Umgang mit der Gattungstradition, auf die sich beide Romane beziehen. Das Genre des Ritterromans wird bei Cervantes vielfältig herangezogen und dies nicht nur, um damit ironisch zu brechen und auf diesem Weg die „Ausgestaltung der dichterischen Fiktion“¹⁴⁴, welche im Fall der späten iberischen Ritterbücher, wie etwa dem *Amadís de Gaula*¹⁴⁵, zu sehr ins Wunderbare abdrifte¹⁴⁶, zu kritisieren. Dieser und viele

¹³⁹ Im Gegensatz zum *Bildverlust* sieht man sich in diesem Fall also mit einem manifesten Erzähler, einem sogenannten ‚overt narrator‘ (vgl. Chatman), konfrontiert.

¹⁴⁰ Cervantes, S. 9.

¹⁴¹ Cervantes Saavedra, S. 23.

¹⁴² Minnemann, S. 27.

¹⁴³ Cervantes, S. 83.

¹⁴⁴ Minnemann, S. 25.

¹⁴⁵ Der *Amadís* stellt einen der beliebtesten Ritterromane dieser Zeit dar, die 1508 erschienene Fassung von Garçi Rodríguez de Montalvo erreichte zwanzig Auflagen und wurde zum Vorbild von etwa sechzig weiteren Ritterromanen (vgl. Neuschäfer, S. 126), „von denen eine ganze

andere Ritterromane würden „historias fingidas“¹⁴⁷, fingierte, täuschende, gaukelnde Geschichten erzählen und keine „historias verdaderas“, also richtige, wahrhaftige Geschichten. Aber auch Techniken, wie zum Beispiel der Rückgriff auf einen Geschichtsschreiber, der intrafiktional den Wahrheitsgehalt der Geschehnisse sicherstellen soll, stammen

aus den iberischen Ritterromanen, die in letzter Instanz aus den mittelalterlichen Geschichten um Karl den Großen, die Ritter der Tafelrunde des Königs Artus, den Heiligen Gral und die verbotene Liebe zwischen Tristan und Isolde hervorgegangen waren.“¹⁴⁸

Derartige Rekurse weisen keine sarkastischen Züge auf und geben daher keinen Anlass, sie als ironisch zu interpretieren. Demnach bedient sich Cervantes des Genres ‚Ritterroman‘ und im Speziellen der späten ‚libros de caballerías‘ des 16. Jahrhunderts in Anspielungen und Bezügen, welche dem ‚Angriff auf die Ritterbücher‘ dienen, setzt auf der anderen Seite aber auch ‚neutrale‘ Rückgriffe, die lediglich auf dieses Genre referieren und es nicht abwerten. In beiden Verfahrensweisen lässt sich ein feinsinniger, reflexiver Umgang ablesen, welcher keine pauschale Absage an ein gesamtes Genre darstellt, sondern vielmehr Aspekte, Ausformungen und Moden eines solchen kritisiert.

Weiters äußert sich im *Don Quijote*, dass Cervantes das Genre des Ritterromans als überholt ansah und dass es nicht einfach fortgeschrieben werden könne. So lässt er den Wirten in Kapitel 32 etwa feststellen:

Ich werde kein solcher Narr sein, ein fahrender Ritter zu werden. Denn das seh ich wohl, jetzt ist nicht mehr Brauch, was es in jener Zeit war, als noch, wie erzählt wird, jene ruhmvollen Ritter durch die Welt zogen.¹⁴⁹

Reihe im berühmten, vom Pfarrer veranstalteten Autodafé am Anfang des *Quijote* (Kap. 6) namentlich genannt und wie in einer kritischen Bibliographie mit einer Kurzcharakteristik versehen werden“ (ebda.).

¹⁴⁶ So heißt es in Kapitel 47 des ersten Buches, „daß die sogenannten Rittergeschichten dem Gemeinwesen schädlich sind“ (Cervantes Saavedra, S. 587 f.). Der Grund dafür liegt darin, dass sie nicht glaubwürdig seien, sondern vielmehr „Märchen, welche ungereimte Erzählungen sind, die nur ergötzen und nicht belehren wollen“ (Cervantes Saavedra, S. 588).

¹⁴⁷ Neuschäfer, S. 126.

¹⁴⁸ Minnemann, S. 17.

¹⁴⁹ Cervantes Saavedra, S. 385.

Im Gegensatz zu Don Quijote ist sich der Wirt des Anachronismus der Ritterbücher und seiner ritterlichen Lebensweise bewusst. Cervantes setzt diesen Anachronismus in Form des ‚Ritters von trauriger Gestalt‘ um und weist so die Unmöglichkeit einer traditionellen Ritterschaft und auch den anachronistischen Charakter der Ritterromane zur Entstehungszeit seines Werkes in Form eines komischen Helden sowie Romans aus. Er adaptiert auf diesem Weg das Referenzgenre für seine Erzählung und distanziert sich gleichzeitig davon.

Auch Handke schreibt seiner Protagonistin eine Ritterschaft ein, lässt sie in (Reise-)Episoden ‚Abenteuer‘ bestehen und bezeichnet sie stellenweise auch als Abenteurerin. Oftmals referiert er auf die Helden der Ritterromane und erzeugt durch verschiedene Mechanismen eine moderne ‚Ritterin‘ – abermals erweist sich hier die Kategorie ‚Geschlecht‘ als Sprungbrett in die heutige Zeit – die er auf Wanderschaft gehen lässt und adaptiert, zwar nicht in der Tradition des komisch-humoristischen Romans¹⁵⁰, sondern in seiner eigenen Form, die Gattung des Ritterromans und andere Referenzgenres.

Neben den vom *Quijote* ‚zugespielten Orten und Konstellationen‘, Motiven und episodischen Vorlagen, bilden somit auch erzählerische und gattungsreflexive Impulse aus Cervantes‘ Werk einen Teil des dichten intertextuellen Netzes, welches sich zwischen Handkes und Cervantes‘ Roman spannt.

3.3. Don Quijote und die Bankfrau als Protagonisten eines medienhistorischen Übergangs

Nach diesem Einblick in den Bereich narrativer Strategien des *Don Quijote* soll nun der Fokus wieder auf die Frage gerichtet werden, wie Miguel de Cervantes‘ Werk und der *Bildverlust* auf die Thematik des Medienwechsels reagieren. Ersteres entwirft ein Szenario, welches den Realitätsverlust als Konsequenz des ‚falschen‘ Umgangs mit Fiktion illustriert. Diese Projektion erweist sich als symptomatisch für eine Zeit, in der sich das Medium ‚Buch‘ als Leitmedium zu

¹⁵⁰ Vgl. Stocker, S. 322.

etablieren beginnt. „Der Buchdruck als Katalysator kulturellen Wandels“¹⁵¹ hinterlässt tiefe Spuren auf gesellschaftlicher Ebene, eine konkrete Manifestation dieses Wandels stellen etwa die Befürchtungen und Ängste dar, welche sich an das Lesen in Zeiten der jungen Gutenberg-Galaxis knüpfen. Vom *Quijote* über den Beginn der modernen Lesekultur in Europa in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts¹⁵² bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein stellen die Gefahren des Lesen ein präsent Thema dar, welches inner- und außerhalb der Literatur verhandelt wird und im Konzept der ‚Lesesucht‘¹⁵³ bzw. ‚Lesewut‘ kulminiert. In Heinrich Zschokkes *Warnung vor den Gefahren der Lesesucht* aus dem Jahr 1821 heißt es:

Die Lesesucht ist eine unmäßige Begierde, seinen eigenen, unthätigen Geist mit den Einbildungen und Vorstellung Anderer aus deren Schriften vorübergehend zu vergnügen. Man lieset, nicht um sich mit Kenntnissen zu bereichern, sondern um zu lesen; man lieset das Wahre und das Falsche prüfungslos durch einander, ohne Wißbegier, sondern mit Neugier. Man lieset und vergißt. Man gefällt sich in diesem behaglichen, geschäftigen Geistesmüßiggang, in einem träumenden Zustande.¹⁵⁴

Ein Lesen als Müßiggang, wie es die Lektüre fiktionaler bzw. belletristischer Literatur darstellt, welche beispielsweise die Ritterbücher des 16. Jahrhunderts umfasst, die zu viel Wunderbares – hier als Falsches interpretierbar – enthielten und somit ihre Glaubhaftigkeit nicht gewährleisten konnten, sei demnach ein schädlicher Prozess, der den Geist mit Einbildungen ausfülle¹⁵⁵. Weiters verliere man sich im Lesen, man vergesse die Wirklichkeit und verfalle seinen Träumereien bzw. einem träumerischen Zustand. Dann heißt es: „Man nimmt von

¹⁵¹ Giesecke, Michael: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 21.

¹⁵² Vgl. Stocker, S. 45.

¹⁵³ Der Begriff ‚Lesesucht‘ etabliert sich im deutschsprachigen Raum im Lese-Diskurs um 1800, im Jahr 1809 findet er Eingang ins Wörterbuch der deutschen Sprache von Joachim Heinrich Campe, der ihn folgendermaßen definiert: „Lesesucht, die Sucht, d.h. die unmäßige, unregelte auf Kosten anderer nöthiger Beschäftigungen befriedigte Begierde zu lesen, sich durch Bücherlesen zu vergnügen. [...] Den höchsten Grad dieser Begierde bezeichnet man durch Lesewut.“ Campe, Joachim Heinrich: Wörterbuch der deutschen Sprache. Dritter Theil. L bis R. Braunschweig 1809, S. 107.

¹⁵⁴ Zschokke, Heinrich: Eine Warnung vor den Gefahren der Lesesucht. In: ders.: Stunden der Andacht zur Beförderung wahren Christenthums und häuslicher Gottesverehrung. Für katholische Christen. Band 5. Aarau: Sauerländer Verlag 1828, S. 132.

¹⁵⁵ Diese Form der Wirkung von Lektüre wird als ‚Erhitzen‘, d.h. Überhandnehmen der Einbildungskraft und Realitätsverlust“ (Stocker, S. 81) bezeichnet.

der Welt, mit der man am häufigsten umgeht, Denkart und Stimmung an.“¹⁵⁶ Demnach erweist sich das stete Eintauchen in fremde Lesewelten als Prozess, welcher zur Manipulation des Geistes führe und letztendlich zum Verlust des eigenen bzw. eigenständigen Denkens und des Bezuges zur Realität. Der Lesesüchtige lebe vielmehr in den fremden Denkart des Lesekosmos. So verhält es sich etwa auch mit Don Quijote, um hier wieder auf die Ebene der fiktionalen Thematisierung der Gefahren des Lesens zurückzukommen.

Ein weiterer Triebmotor für die Befürchtungen und Projektionen in der mediengeschichtlichen Übergangsphase von der oral geprägten Kultur des Mittelalters hin zur Schriftkultur der Neuzeit, welche innerhalb der Literatur sowie im gesellschaftlichen Diskurs verhandelt wurden, bildet „die Rezeption von schriftlicher Dichtung über den engen Kreis der kulturellen Elite hinaus.“¹⁵⁷ Die Veränderung der Lesekultur, welche eben die Ausbreitung der Lesefähigkeit (Leseschichten, Leserzahl etc.), die Zusammenstellung des Lesestoffs (belletristische versus religiöse Literatur) wie auch Quantität und Art und Weise der Lektüre (einmalige Lektüre mehrerer Bücher versus repetitives Lesen, Lesestile etc.) umfasst¹⁵⁸, stellt den medienhistorischen Kontext dar, der Cervantes' Roman implizit ist. „Der Quixote-Roman ist somit ideale Ausdrucksform einer Übergangszeit.“¹⁵⁹

Einmal mehr äußert sich hierin das Potential als Bezugsgröße für Handkes *Bildverlust*, welcher sich ebenso als literarisches Werk einer Übergangszeit positioniert. Wo Cervantes die Manipulation des Geistes durch Lektüre und den Realitätsverlust illustriert, erzählt Handke vom Bildverlust, dessen Hintergrund die Verbreitung der Neuen IKT im elektronischen wie digitalen Bereich und in weiterer Folge die Digitalisierung und weltweite Vernetzung der Medien darstellt. Der *Don Quijote* und sein medienhistorisches Wissen dienen somit als Grundlage und Bezugsfolie für weitere Betrachtungen.

¹⁵⁶ Zschokke, S. 135.

¹⁵⁷ Stocker, S. 35.

¹⁵⁸ Vgl. Stocker, S. 45.

¹⁵⁹ Neubauer, Martin: Indikation und Katalyse. Funktionsanalytische Studien zum Lesen in der deutschen Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz 1991, S. 109.

3.4. Vom Realitätsverlust zum Bildverlust – Medienwandel und seine Implikationen

Wie Cervantes beschäftigt sich also auch Handke mit den Implikationen des Medienwechsels, der ihn umgibt. Die Expansion einer neuen Technologie bedeutet klarerweise die gesteigerte Distribution von Inhalten, welche das jeweilige Medium zu transportieren vermag, sei das nun im Zuge des Buchdrucks das gedruckte Wort, welches fiktionale (z.B. belletristische Literatur) und nicht fiktionale Texte (z.B. Sachbuch, Flugschrift etc.) umfasst, oder hinsichtlich der Neuen Medien Bilder und Texte¹⁶⁰ verschiedenster Art. Dass sich Wahrnehmungs-, Verarbeitungs- und Denkprozesse durch die Verbreitung der jeweiligen Form von Inhalt, sei dieser nun bildlicher oder schriftlicher Natur, verändern, kann als gegeben angesehen werden und erweist sich als Konstante jedes Medienwechsels, unabhängig vom jeweiligen historischen Kontext.

Neue Kommunikationstechnologien haben [...] weitreichende gesellschaftliche Konsequenzen. Sie verändern die Struktur der Interessen, die Rezeptions- und Perzeptionsformen der Wahrnehmung ebenso wie den Denkprozeß selber.¹⁶¹

In weiterer Folge ziehen sie „beträchtliche Veränderungen der sozialen Organisation und kulturalen Transmission“¹⁶² nach sich. Die Verbreitung bildlicher und schriftlicher Information sowie neue Möglichkeiten der Kommunikation und Interaktion gehen folglich mit der Modulation menschlichen Zusammenlebens einher und lassen sich als wesentliches Element gesellschaftlicher Umgestaltung beschreiben. „In mehrfacher Hinsicht ist die Geschichte der Menschheit

¹⁶⁰ Der Begriff ‚Neue Medien‘ ist ein sehr breiter und kontextuell variabler, es gibt bisher auch keinen wissenschaftlichen Konsens, was er umfasst. Daher ist das jeweilige Medium dieser Kategorie in Hinblick auf die Frage der Text- oder Bildlastigkeit einzeln zu befragen, es lässt sich keine pauschale Feststellung treffen, ob die Neuen Medien nun vom Text oder vom Bild dominiert werden. Betrachtet man etwa das Internet, so lässt es sich nach wie vor als „Lesemedium“ (Stocker, S. 70) beschreiben, „dessen Schriftanteil nach plausiblen Schätzungen bei 60% liegt“ (ebda.). Legt man den Fokus allerdings auf das Fernsehen bzw. den Fernseher, ist klar, dass es ein bilddominiertes Medium darstellt, gestaltet sich doch das Wenigste davon als Bild-Text-Kombination (z.B. Format mit Untertiteln) oder als reiner Text (Teletext).

¹⁶¹ Messerli, Alfred: Lesen und Schreiben 1700 bis 1900. Untersuchung zur Durchsetzung der Literarität in der Schweiz. Tübingen: Niemeyer 2002, S. 1.

¹⁶² Ebda.

auch die Geschichte der Entwicklung ihrer Kommunikationsmittel.“¹⁶³ Niklas Luhmann führt diesen Gesichtspunkt genauer aus:

Die Hauptphasen der gesellschaftlichen Evolution [...] sind markiert durch Veränderungen in den jeweils dominierenden Kommunikationsweisen [...] und man kann sagen, daß komplexere Gesellschaftssysteme, wie immer sie entwicklungsmäßig erreicht wurden, nicht ohne neuartige Formen der Kommunikation integriert und erhalten werden konnten.¹⁶⁴

Der Medienwandel als transformierender Faktor von Wahrnehmung und Gesellschaft stellt nun eine Prämisse des *Bildverlusts* und somit der Auseinandersetzung Handkes mit dem Thema ‚Medienwechsel‘ dar.

3.5. Die Visualisierung der Kultur: Vom 19. Jahrhundert zur Bilderflut

Hielt aufgrund der Durchsetzung des Mediums ‚Buch‘ die Literarisierung der Gesellschaft Einzug, so kann in Hinblick auf die neuen Medien des 20. und 21. Jahrhunderts festgestellt werden, dass sie eine ‚Visualisierung der Kultur‘ initiieren, wodurch sich im vergangenen Jahrhundert eine visuell geprägte Gesellschaft zu etablieren beginnt. Diese medienhistorischen Verschiebungen bedeuten nicht automatisch den Untergang des Buches¹⁶⁵, wie im kulturpessimistischen Diskurs, der die neuen Medien des 20. und 21. Jahrhunderts begleitet, postuliert wird, sondern impliziert vielmehr, wie die heutige Medienrealität zeigt, die Ablösung des Buches als kulturelles Leitmedium. Sein Niedergang und der daran geknüpfte, dem kulturpessimistischen Blickwinkel inhärente „Zerfall der

¹⁶³ Wersig, Gernot: Die kommunikative Revolution. Strategien zur Bewältigung der Krise der Moderne. Opladen: Westdeutscher Verlag 1985, S 95.

¹⁶⁴ Luhmann, Niklas: Veränderungen im System gesellschaftlicher Kommunikation und die Massenmedien. In: Schatz, Oskar (Hg.): Die elektronische Revolution. Wie gefährlich sind die Massenmedien? Graz: Verlag Styria 1975, S. 16.

¹⁶⁵ Vgl. hierzu das Kapitel „Perspektiven des Lesens in der Informationsgesellschaft“ (Stocker S. 64 - 76).

Lesekultur“¹⁶⁶ durch die elektronischen und digitalen Medien ist, wie etwa die Leseforschung belegt¹⁶⁷, nicht in Sicht und ebenso wenig gesichert, „simple Verdrängungsthesen greifen daher zu kurz.“¹⁶⁸

Die heutige Medienlandschaft ist von einem Pluralismus gekennzeichnet, neben den Neuen IKT, wie etwa Computer, Internet, Social Media etc., wird sie durch das alte Medium Buch bevölkert sowie durch diverse mediale Erscheinungen, welche zwischen diesen beiden Polen liegen (z.B. Film, Fernsehen, Radio). Diese pluralistische Medienkultur, wie sie sich im 20. Jahrhundert ausprägt, ist gekennzeichnet durch zahlreiche Interferenzphänomene, es „hat eine intensive Verdichtung und Vernetzung der Medienangebote zu einem großen ‚intertextuellen‘ und ‚intermedialen‘ System stattgefunden.“¹⁶⁹

Schon im 19. Jahrhundert begannen neue Medien wie die Photographie oder das Grammophon und wenig später der Film das Buch als Leitmedium zu untergraben.¹⁷⁰

Das Speichern und Verarbeiten von Daten, das Ausmalen von Phantasien, die Aufzeichnung von Identität konnte mit den neuen Technologien auf ganz andere Weise bewerkstelligt werden als mit den gedruckten Lettern. Im 20. Jahrhundert hat sich diese Entwicklung fortgesetzt und verschärft [...].¹⁷¹

Der Film, welcher die Phantasie mit 25 Bildern pro Sekunde¹⁷² sehr konkret ausmalt, löst im vergangenen Jahrhundert das Buch, das von der Leserin und

¹⁶⁶ Stocker, S. 54.

¹⁶⁷ Das Leseverhalten einer Person hängt von diversen Faktoren, wie Bildungsgrad, Lesekompetenz, Mediensozialisation, Geschlecht etc. ab sowie von den individuellen (medialen) Bedürfnissen und orientiert sich nicht ausschließlich an den technischen Möglichkeiten und Neuerungen des Medienbereichs (Vgl. Stocker S. 64 ff.). Die Leseforschung zeigt weiters, dass sich das Bücherlesen dahingehend entwickelt, dass immer weniger Menschen immer mehr Bücher lesen, ein wesentlicher Faktor, ob Vielleser oder Wenig- bzw. Nichtleser, liegt in der Medienkompetenz der Nutzerinnen und Nutzer. Vgl. hierzu etwa: Stiftung Lesen (Hg.): Leseverhalten in Deutschland im neuen Jahrtausend. Hamburg: Spiegel Verlag 2001. ODER: Schön, Erich: Kein Ende von Buch und Lesen. Entwicklungstendenzen des Leseverhaltens in Deutschland. Eine Langzeitbetrachtung. In: Stiftung Lesen (Hg.): Lesen im Umbruch. Forschungsperspektiven im Zeitalter von Multimedia. Baden-Baden: Nomos 1988, S. 39 -77.

¹⁶⁸ Stocker, S. 66.

¹⁶⁹ Hickethier, Knut: Film und Fernsehanalyse. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2007, S. 2.

¹⁷⁰ Vgl. Stocker, 17.

¹⁷¹ Stocker, S. 17 f.

¹⁷² Das bewegte Bild, welches sich im Kino auf der Leinwand „konstituiert, ist die mechanisch bewegte, sukzessive Projektion von *nahezu identischen* (heute 24, im Fernsehen 25) Einzelbildern pro Sekunde, deren *Differenz* als dargestellte Bewegung fungiert.“

dem Leser eine aktive Tätigkeit in der Bildgenese verlangt, endgültig in seiner Stellung als Leitmedium ab. Diese Entwicklung impliziert eine Veränderung der Wahrnehmungsweisen und des Verhältnisses der Masse zur Kunst¹⁷³, was sich in den zeitgenössischen kulturtheoretischen Reflexionen, wie etwa Walter Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936)¹⁷⁴, um hier nur ein (prominentes) Beispiel anzuführen, niederschlägt.¹⁷⁵

Die wachsende Visualisierung von Kultur und Gesellschaft erfährt in der Periode von 1945 bis 1980¹⁷⁶, welche von der zunehmenden Verbreitung technischer Medien geprägt ist (z.B. Fernsehen, Videorekorder, Stereoanlage), einen neuen Schub. Das Fernsehen wird gegen Ende der fünfziger Jahre zum neuen gesellschaftlichen Leitmedium, „es wird von den meisten Menschen als der zentrale Ort des gesellschaftlichen Diskurses angesehen“¹⁷⁷ und löst sogar Veränderungen im Alltag aus (Stichwort Hauptabendprogramm). Tendenziell werden parallel zum Fernsehen auch andere Medien genutzt (Zeitung, Radio etc.), es entsteht ein „verdichtetes Mediensystem [...]. Auch die alten Medien¹⁷⁸ wie Literatur, Theater, Musik und die Bildende Kunst werden zu integrativen Elementen in diesem medialen Ensemble.“¹⁷⁹ Die 70er und 80er Jahre sind in der wissenschaftlichen Diskussion von der Medienkonkurrenz zwischen Buch

Paech, Joachim: Der Bewegung einer Linie folgen ... Notizen zum Bewegungsbild. In: ders. (Hg.): *Der Bewegung einer Linie folgen ... Schriften zum Film*. Berlin: Vorwerk 8 Verlag 2002, S. 153.

¹⁷³ Das Bestreben, den Film als neue Kunst zu etablieren, äußerte sich in den filmtheoretischen Diskussionen der 1920er Jahre. Filmtheorie verstand sich zu dieser Zeit als Kunsttheorie, in welcher der Film u.a. als „Volkskunst“ (Balázs, S. 10f.) charakterisiert wurde. Vgl. hierzu etwa (Anfänge der Filmtheorie): Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. (Veröffentlichung 1924) ODER: Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. (Veröffentlichung 1932)

¹⁷⁴ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963.

¹⁷⁵ Vgl. Stocker S. 55.

¹⁷⁶ Vgl. Stocker S. 58 ff.

¹⁷⁷ Hickethier, Knut: *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2003, S. 268.

¹⁷⁸ Grundsätzlich wird der Begriff des Mediums in dieser Arbeit auf das Resultat einer Technologie bezogen oder auf diese selbst (Neue IKT sind meistens gleichzeitig Neue Medien, z.B. Computer, dieser umfasst beide Kategorien); z. B. das Resultat des Buchdrucks als neue Technologie, um hier ersteres zu illustrieren, bringt das gedruckte Buch als neues Medium hervor, dessen Inhalt (vorwiegend) Texte sind, die literarisch oder nicht-literarisch, fiktional oder nicht-fiktional sein können. In einem weiteren Sinn lassen sich jedoch auch die Literatur, das Theater, die Musik und die Bildenden Künste als Medien verstehen, insofern sie Überträger einer Botschaft oder, allgemeiner, eines künstlerischen Inhalts darstellen.

¹⁷⁹ Stocker, S. 59.

und Fernsehen geprägt, wobei in den 90er Jahren eine zunehmende Hinwendung zu den Folgen der Digitalisierung und der Entwicklung der Informationsgesellschaft zu beobachten ist.

Die Neuen IKT bzw. Medien, welche von den 90ern bis heute entstehen und größtenteils starke Verbreitung finden, darunter allem voran das Internet, stellen nun einen weiteren Schritt in der Visualisierung der Kultur dar. Die Bilder von Computerspielen, oder auch filmische Bilder, Photographien, Bildarchive verschiedenster Art, pornographische Bilder, Werbungsbilder, Bilder aus dem Informations- und Nachrichtenbereich etc., die aus dem Internet stammen und mittlerweile über verschiedene technische Apparaturen abgerufen werden können (Stand-PC, Laptop, Handy, Tablet etc.) bzw. – in deren übergeordneter Bezeichnung – digitale Bilder¹⁸⁰, haben eine immense Quantität und Reichweite erlangt. Nimmt man nun eine semiotische Sichtweise ein und betrachtet Bilder wie auch Texte unter dem Aspekt ihrer Zeichenhaftigkeit, so lässt sich feststellen:

Das Angebot an zur Rezeption zur Verfügung stehenden Zeichen ist in der modernen Medienwelt unüberschaubar geworden. Eine Vielzahl an alten und neuen Bild- und Textmedien hat die Informationsarmut vergangener Zeiten in einen Informationsüberschuss verwandelt, der für das einzelne Individuum längst nicht mehr zu verarbeiten ist. Der Zeichenüberschuss ist aber kein genuines Phänomen der Informationsgesellschaft, denn vor TV und Internet waren bereits die Produkte der Schriftkultur für den einzelnen nicht mehr erfassbar. Diese Situation hat sich aber heute wesentlich verschärft und die Fähigkeit zur Auswahl ist zu einer zentralen Kompetenz geworden.¹⁸¹

Die vieldiskutierte und polarisierende Bilderflut der Massenmedien, um wieder auf das Bild als solches zurückzukommen, welche die mediale Entwicklung des 20. und 21. Jahrhunderts mit sich bringt, führte zu einer „Allgegenwart und Glo-

¹⁸⁰ „Wenn von Bildern in Neuen Medien die Rede ist, geht es um digitale Bilder. Sie haben die Eigenschaft, nur dann bildhaft und sichtbar zu werden, wenn ein Programm sie lädt und an eine visuelle Ausgabeschnittstelle weiterleitet, an einen Bildschirm, einen Projektor oder einen Drucker [...]. Das digitale Bild führt daher eine Doppelexistenz, als Datensatz und als sichtbares Bild. Aus dieser Zweideutigkeit rühren einige wesentliche Unterschiede zwischen digitalen und herkömmlichen Bildern, deren Folgen bis in die Produktionszusammenhänge und die Ökonomie der Bilder reichen.“ Heidenreich, Stefan: Neue Medien. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 381.

¹⁸¹ Stocker, S. 69.

balität der elektronischen Bilder“¹⁸², unter die sich die digitalen Bilder subsumieren lassen. Die „neuen, zuvor nie bestandenen Dimensionen des Sichtbaren“¹⁸³ haben den vielzitierten ‚pictorial turn‘ bzw. ‚iconic turn‘¹⁸⁴ und damit die Wende zur visuellen Kultur zur Folge.

3.6. *Der Bildverlust – Beschreibung eines fiktionalen Phänomens*

Die medienhistorischen Entwicklungen, wie sie in den letzten Kapiteln dargestellt wurden, bilden den Kontext, vor dem sich der Bildverlust als Phänomen wie als Roman erst erfassen lässt. Peter Handkes Erzählung enthält ein spezifisches Wissen sowie Fragestellungen und Problematiken, welche sich aus den medialen Bedingungen und Umwälzungen seiner Zeit ergeben¹⁸⁵, ebenso ge-

¹⁸² Schulz, Martin: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag 2009, S. 15.

¹⁸³ Schulz, S. 120.

¹⁸⁴ Der Begriff ‚pictorial turn‘ stammt von dem amerikanischen Kunst- und Literaturwissenschaftler W. J. T. Mitchell, der ihn 1994 in seiner *picture theory* vorstellte. In dem selben Jahr diagnostizierte der deutsche Kunsthistoriker und Philosoph Gottfried Boehm den ‚iconic turn‘. Vgl. hierzu: Mitchell, W. J. T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press 1994. Deutsche Fassung: Mitchell, W. J. T.: *Bildtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008. UND: Boehm, Gottfried: *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink Verlag 1994.

¹⁸⁵ Handke wird 1942 geboren und erlebt folglich beträchtliche Veränderungen der medialen Landschaft mit. Dies erweist sich als prägend für seine Persönlichkeit, seine eigene mediale Stilisierung und Inszenierung und letztlich sein Werk, welches sich unter dem medialen Aspekt bzw. hinsichtlich des Komplexes ‚Medialität, Mediales, Medium und Medien‘ lesen lässt. Man betrachte etwa seine Auseinandersetzung mit dem Medium ‚Sprache‘ (Frühwerk, z.B. *Kaspar*), seine Inszenierung als Literatur-Beatle, seine Auseinandersetzung mit Musik und deren Einfluss auf sein Werk (z.B. musikalische Vorbilder wie Van Morrison, die Beatles oder eben die Beat-Musik und deren Einbindung in sein Werk, *Versuch über die Jukebox – Musik und neues Medium, etc.*), seinen Einsatz des Mediums ‚Theater‘ und seiner Darstellungsmöglichkeiten, die Auseinandersetzung mit der Medialität von Schrift und Literatur und den reflexiven Umgang damit, den Umgang mit Medien der schriftlichen Kommunikation und Produktion (Computer versus Bleistift, E-Mail versus Brief, *Die Geschichte des Bleistifts etc.*), seine Tätigkeit im Bereich ‚Film‘ (*Chronik der laufenden Ereignisse* (Fernsehfilm), *Die Linkshändige Frau* (Verfilmung), Zusammenarbeit mit Wim Wenders, das Format des Westerns, etc.), die Auseinandersetzung mit dem Medium ‚Bild‘ in seinen verschiedenen Ausprägungen, die Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Bild (*Die Lehre der Saint-Victoire*), die intertextuelle Verarbeitung von Walter Benjamins Werk, die Suche nach Zusammenhang in der fragmentierten Realität der Massenmedien, das Wahrnehmungskonzept der Langsamkeit in Zeiten der Schnellebigkeit und der Raum-Zeit-Verkürzung durch moderne Technologien, die Auseinandersetzung mit den Bildern der Nach-

staltet es sich mit Cervantes' *Don Quijote*. Handke arbeitet im *Bildverlust* somit auf mehreren Ebenen das Phänomen medialer Umbrüche auf, auf diachroner Ebene, um hier sprachwissenschaftliches Vokabular zu entlehnen, baut er vor allem auf einem literarischen Werk, dem *Don Quijote*, sowie medienhistorischen Entwicklungen auf, auf synchroner Ebene setzt er bei den medialen Veränderungen und Diskussionen des 20. und 21. Jahrhunderts an und zieht den Aspekt der Bilderflut als Ausgangspunkt für seine Auseinandersetzung heran¹⁸⁶. Vor diesem facettenreichen Hintergrund soll nun das Phänomen des Bildverlusts betrachtet und erläutert werden.

Dass der Bildverlust bei der Bilderflut ansetzt, zeigt sich in Folgendem:

Bildverlust hieß nicht, daß durch die Welt keine Bilder mehr blitzten und flitzten, und daß niemand mehr diese Blitz- und Flitzbilder, wenigstens dann und wann, an und in sich zur Kenntnis nahm und/oder registrierte. [...] Die Bilderfunken, die Irrlichtsbilder in unsereinem – nein, es sind keine Irrlichter – geschehen weiter, blitzten und fahren weiter dazwischen. [...] Nur haben sie keine Wirkung mehr. Oder nein: sie könnten vielleicht weiterwirken. Aber ich bin nicht mehr fähig, sie aufzunehmen und einwirken zu lassen.¹⁸⁷

Die Bankfrau gibt in diesem Zitat zwei wesentliche Informationen Preis: Erstens, ‚Bildverlust‘ bedeutet nicht, dass es in der Welt keine Bilder mehr gibt und zweitens, das Problem, dass die Bilder auf sie keine Wirkung mehr haben, rührt daher, dass sie diese nicht mehr einwirken lassen kann. Hierin tut sich bereits der Konnex zur Bilderflut auf. So schildert die Protagonistin weiters: „Was stattdessen auf mich einwirkt, das sind die gemachten und gelenkten, die von außen gelenkten und nach Belieben lenkbaren Bilder, und deren Wirkung ist eine konträre.“¹⁸⁸ Die Bilder der Bankfrau sind somit andere als ‚die gemachten und von außen gelenkten‘, diese wirken auf sie ein, während sie sich nicht fähig

richten (Jugoslawien-Thematik) und schließlich den *Bildverlust*, in dem zahlreiche dieser Aspekte verarbeitet und zusammengeführt werden. Dieses Werk erweist sich somit als programmatische Schrift Handkes, in der die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Aspekten des Medialen kulminiert.

¹⁸⁶ Synchron insofern, als dass die aktuellen Debatten und auch das Konzept der Bilderflut, welches diese nach wie vor prägt, von den Entwicklungen des letzten Jahrhunderts bestimmt sind und direkt mit einfließen. Vgl. hierzu etwa die ‚iconic turn‘ – Homepage der Hubert Burda Stiftung: <http://www.iconicturn.de/> (Stand 4.9.2012)

¹⁸⁷ BV, S. 743.

¹⁸⁸ Ebda.

sieht, ihre ‚Blitzbilder‘, ihre ‚Bilderfunken‘, die nicht gelenkten oder gemachten Bilder, einwirken zu lassen. Außerdem ist die Wirkung ihrer eigenen Bilder eine zu den von außen gelenkten konträre.

Diese Bilder haben jene Bilder, haben das Bild, haben die Quelle zerstört. Vor allem im noch nicht so lang vergangenen Jahrhundert wurde ein Raubbau an den Bildergründen und –schichten betrieben, welcher zuletzt mörderisch war. Der Naturschatz ist aufgebraucht, und man zapfelt als Anhängsel an den gemachten, serienmäßig fabrizierten, künstlichen Bildern, welche die mit dem Bildverlust verlorenen Wirklichkeiten ersetzen, sie vortäuschen und den falschen Eindruck sogar noch steigern wie Drogen, als Drogen.¹⁸⁹

Hier wird nun der Bezug zur medialen Entwicklung des 20. Jahrhunderts konkret, wenn von den ‚serienmäßig fabrizierten, künstlichen Bildern‘ die Rede ist, welche ‚das Bild, die Quelle‘ zerstört hätten. Die Bilder, welche die Bankfrau verliert und der Rest der Menschheit in Handkes Erzählung bereits verloren hat, werden mit einem ‚Naturschatz‘ gleichgesetzt, welcher aufgebraucht sei. Demgegenüber stehen die Wirklichkeiten der gemachten Bilder, welche an die Stelle der ‚mit dem Bildverlust verlorenen Wirklichkeiten‘ treten und diese vortäuschen, was so weit geht, dass die künstlichen Welten mit Drogen verglichen und sogar gleichgesetzt werden.

Der Bildverlust kann somit folgendermaßen charakterisiert werden: Er bedeutet den Verlust des ‚eigenen‘ Bildes und auch des Vermögens, ‚eigene‘ Bilder von der Welt zu generieren. Dies resultiert in Handkes Roman aus der Unfähigkeit, Bilder von der Wirklichkeit einwirken zu lassen, da zu viele gemachte, künstliche Bilder auf die Menschen einwirken. Die Flut massenmedialer Bilder, so die Schlussfolgerung, verbaue somit die individuelle Fähigkeit der Weltwahrnehmung und verdränge die eigenen Bilder, welche aus einer unmittelbaren Wahrnehmung resultieren und in den Menschen vorhanden sind. Ersetzt würden diese eigenen Bildwelten durch künstliche, welche Authentizität lediglich suggerieren aber nicht erschaffen können.

¹⁸⁹ BV, S. 743 f.

3.7. Zwischenresümee

Vom literarischen Motiv der ‚gelebten Literatur‘, dem die Etablierung des Buches als Leitmedium zugrunde liegt, lässt sich nun ein Bogen spannen zu den künstlichen Bildwelten, welche Handke thematisiert. ‚Gelebte Bilder‘ könnte ein Pendant in Zeiten der visuellen Kultur heißen, welches den Einfluss technisch gemachter Bilder auf die Wahrnehmung der Welt und das individuelle Weltbild symbolisiert, so wie einst Don Quijotes Weltbild und seine Weltwahrnehmung von der phantastischen Literatur beeinflusst, ja sogar getragen wurden. Der Bildverlust stellt Handkes Sinnbild für die präsenten und längerfristigen Veränderung der individuellen und kollektiven Wahrnehmung in einer Gesellschaft dar, in der die ‚Visualisierung der Kultur‘ längst Einzug gehalten hat.

Die Frage der Wahrnehmung bzw. der Täuschung stellt sich [...] auch in der Gegenwart der Bankfrau, doch wird das Vertrauen in die eigene Wirklichkeitsauffassung an der Wende vom 20. ins 21. Jahrhundert nicht mehr durch gedruckte Bücher sondern durch die massenmedial verbreiteten technischen Bilder erschüttert, die es dem Individuum unmöglich machen, noch eigene Bilder von der Welt zu bewahren.¹⁹⁰

Handke baut auf die Bilderflut des letzten und gegenwärtigen Jahrhunderts auf und entwirft ein metaphorisches Szenario, welches drastisch für die Menschheit endet, sie verliert kollektiv die eigenen, authentischen Bilder. Als letztes Individuum, dem der Bildverlust widerfährt, erweist sich nämlich die Bankfrau. An ihr wird das Phänomen dargestellt, ihre Mission ist es, die Nachricht und Geschichte des Bilderverlusts hinauszutragen. Handke verfolgt somit, wie Cervantes, einen didaktischen Anspruch, indem er in metaphorischer Verkleidung ein Negativbeispiel, man könnte sogar sagen Worst-Case-Szenario, illustriert – schließlich ist der Bildverlust ein totaler, er erfasst die gesamte Menschheit und rafft das kostbare Gut der eigenen (Welt-)Bilder dahin, zerstört sie, zerstört ihre Quelle, die unmittelbare Wahrnehmung der Wirklichkeit bzw. die Fähigkeit, Bilder von der Welt aufzunehmen, sie einwirken zu lassen.

¹⁹⁰ Stocker, S. 323.

Pessimistische Szenarien bezüglich des „Rhythmus der Bilder in den Massenmedien“¹⁹¹, welcher durch rasante Geschwindigkeit sowie immense Quantität gekennzeichnet ist, finden sich, wie bereits angesprochen, abseits der Literatur auch im wissenschaftlichen Bereich sowie im gesellschaftlichen Diskurs.

Die klagenden Umschreibungen gegenwärtiger Kultur als eine Kultur der „Bilderflut“, „Inflation“ und „Hyperrealität“ der Bilder, deren mächtige Institutionen sie dazu nutzen, die Wirklichkeit eher zu kaschieren denn sichtbar zu machen, sind bereits zum Gemeinplatz geworden; ebenso die pessimistischen Visionen über eine nahe Zukunft, in der Wissenschaft und Technologie [...] Scheinwelten [...] simulieren, die sich kaum noch von der vertrauten Realität unterscheiden lassen. Alte Vorwürfe der Idolatrie kehren in neuen Varianten wieder.¹⁹²

Dies greift der „Machbarkeit und Realität einer totalen Bildkultur“¹⁹³ weit voraus, zeigt aber einmal mehr die Brisanz des Themenkomplexes ‚Medienwechsel, Bild, Wahrnehmung und Realität‘ an. Im Gegensatz zu obigen Projektionen setzt Handkes Roman jedoch nicht bei einer ‚totalen Bildkultur‘ an, sondern bei der medialen Situation der Gegenwart¹⁹⁴. Die dabei fokussierten Wahrnehmungsveränderungen sind keine Spekulation, sondern Realität, erst ihr Gipfel im metaphorischen Szenario des universalen Bildverlusts stellt eine Projektion dar, eine pessimistische, ja sogar fatale Zukunftsvision. Von dieser ausgehend lässt sich die Bildexplosion im Zuge der medialen Innovation des 20. und 21. Jahrhunderts als Angriff auf die eigene Weltwahrnehmung und die dadurch generierten Bilder lesen und die appellative Funktion des Romans, sich diese zu bewahren, als Zeichen des Widerstandes. Handkes emotive Rhetorik und die Metaphorik des Naturschutzes, welche er in Hinblick auf die ‚natürlichen‘ Bilder einsetzt, sind Teil dieses Widerstandes, indem sie Apelle wie ‚Schützt die Bilder!‘, ‚Rettet die Bilder!‘ oder Botschaften wie ‚Die eigenen Bilder sind ein unersetzliches Gut!‘ in den Leserinnen und Lesern evozieren. Diese Form der Be-

¹⁹¹ Schulz, S. 15.

¹⁹² Ebda.

¹⁹³ Ebda.

¹⁹⁴ Hier sei klar differenziert: Handke setzt dort an, zeichnet aber nicht etwa die heutige Medienrealität nach oder entwirft ein realistisches, klar verortbares Bild, sein Roman baut vielmehr eine mystische, „schimärische“ Welt auf, welche eine „im Märchentonalfall typische erschwerte räumlich-zeitliche Orientierung“ (Hummel, S. 172) aufweist.

wusstmachung impliziert letztlich eine Aufforderung zum Handeln, welche sich in der Hinwendung zur Welt realisieren lässt, um so dem Diktat künstlicher Bilder entgegen zu wirken und die natürlichen, eigenen Bilder zu retten.

An dieser Stelle soll jedoch der Blick nochmals weg von Handkes Appellen und Möglichkeiten des Bewahrens, welche im nächsten Abschnitt genauer besprochen werden, und zurück auf die Konsequenzen medialer Umbrüche gerichtet werden. Konkrete Ängste und Befürchtungen in Hinblick auf medialen Wandel, so zeigt sich, gestalten sich rezidiv:

Ob das nun die Diskussion der „Lesewut“ um 1800 betrifft, die Verbreitung der Unterhaltungsliteratur zwischen 1870 und 1914, die Einführung des Films, später des Radios, des Fernsehens und des Internets. Heraufbeschworen werden der Verfall der Sitten, besonders der Jugend, die Lockerung der Sexualmoral, die Gefahren des Realitätsverlusts und der suchtartigen Abhängigkeit.¹⁹⁵

Die letzten beiden Punkte werden auch im *Bildverlust* zum Thema, wenn Handke von den künstlichen Wirklichkeiten spricht, deren Wirkung eine drogenartige sei. Hier lassen sich etwa die virtuellen Welten des digitalen Zeitalters evozieren (Stichwort Computerspiele, Internet, virtuelle Identität, Avatar etc.) oder auch die etwas ältere Fernsehsucht. Interessant erscheint in Hinblick auf die potentiellen Gefahren auch die Diktion, welche in Bezug auf die Folgen der Expansion neuer Technologien zutage tritt: So lässt sich etwa schon im 18. Jahrhundert eine analoge Begrifflichkeit zur Bilderflut finden, es ist damals von der ‚Bücherflut‘¹⁹⁶ die Rede, welche Gelehrte und Gebildete fürchteten und allen voran Aufklärer durch bestimmte Maßnahmen¹⁹⁷ einzudämmen versuchten, um so einer etwaigen Lesewut vorzubeugen oder eine solche zu kurieren.

Ein negativ besetzter Diskurs hinsichtlich neuer Medien (pessimistische Projektionen bis hin zu dystopischen Visionen, rezidive Ängste und Befürchtun-

¹⁹⁵ Stocker, S. 54.

¹⁹⁶ Vgl. Goetsch, Paul: Zur Bewertung von Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert. In: ders. (Hg.): Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert. Studien zu ihrer Bewertung in Deutschland, England, Frankreich. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1994, S. 9.

¹⁹⁷ Diese Maßnahmen beinhalten Anweisungen zum Lesen in unterschiedlicher Form, es wurde auf verschiedene Weise versucht, Lesevorstellungen durchzusetzen. Dies beinhaltet u.a. Leselisten und Erziehungsbücher, das Bestreben einer Rückkehr zur intensiven Lektüre weniger Bücher, die Planung einer sogenannten ‚Elementarbibliothek‘ sowie der Versuch, den Leser und die Leserin „auf einen Kanon von Werken zu verpflichten und ihn bzw. sie [J.R.] so zu beeinflussen und zu bilden“ (Goetsch, S. 12).

gen, eine negative Diktion etc.) stellt folglich keine junge Erscheinung dar und ist in verschiedenen Feldern und Ausformungen vorhanden. Der *Bildverlust* ist in diesem Spektrum pessimistischer Perspektiven zu verorten, als kulturpessimistische Schrift lässt sich Handkes Roman jedoch nicht lesen, obwohl er Spuren einer kulturpessimistischen Sichtweise enthält. Was in der Erzählung von der Bankfrau einmal mehr Raum findet, ist Handkes konservative Haltung bezüglich der Neuen IKT, welche ebenfalls im nächsten Abschnitt Betrachtung finden wird. Eine große Skepsis diesen gegenüber und ein starke Affinität zu alten und älteren Medien ist in der Erzählung allgegenwärtig. Einen Zerfall der Lesekultur prognostiziert der *Bildverlust* jedoch nicht, ebenso wenig attestiert Handke dem ‚Medium‘ Buch seinen Untergang, ganz im Gegenteil, in dessen Anachronismus illustriert er großes Potential. Auch von einer totalen Bildkultur ist in Handkes Roman nicht die Rede. Folglich lässt der *Bildverlust* weniger eine kulturpessimistische Perspektive erkennen, als vielmehr eine konservative.

Außerdem erweist sich der *Bildverlust* neben den negativen Projektionen und Befürchtungen, welche ihm innewohnen (Verlust des Bildes, Verlust der Realität, Sucht in Hinblick auf künstliche Bildwelten), als didaktisches Werk, welches sich als wichtiger Appell zur Bewusstmachung einstufen lässt. Die Erzählung mahnt einen vernünftigen Umgang mit den Neuen Medien, um so den Bezug zum eigenen, aktiven Wahrnehmen und dem individuell generierten Weltbild, oder im schlimmsten Fall dieses selbst, nicht zu verlieren. Handke reiht sich damit in die Tradition der Aufklärer ein, welche einen vernünftigen Umgang mit dem Medium ‚Buch‘ einmahnen. Die „quijoteske“¹⁹⁸ Form der Bewusstmachung ist Handkes Beitrag zu einem vernünftigen Umgang mit den Neuen Medien und den Bildwelten, welche diese offerieren.

Was sich somit in Handkes Aufarbeitung des Medienwechsels als signifikantes Faktum darstellt, ist, dass sie zwar eine pessimistische Projektion birgt und auch Ängste illustriert, seine Haltung jedoch keine resignative ist, sondern der *Bildverlust* neben düsteren Zügen auch durch einen aufklärerischen, didaktischen, appellativen Charakter gekennzeichnet ist. Handkes Roman erweist sich als tendenziell konservativer und nur in Ansätzen kulturpessimistischer

¹⁹⁸ Klein, Wolfgang (Hg.): Nach der Aufklärung? Beiträge zum Diskurs der Kulturwissenschaften. Berlin: Akademie-Verlag 1995, S. 21.

Blick auf die gegenwärtige, visuell geprägte Gesellschaft und weniger als Abgesang auf die abendländische Kultur.

4. ‚Im Bild sein‘ – der ‚Bildverlust‘ und Handkes Verständnis von Bildlichkeit

Mit der Kontextualisierung und Beschreibung des Bildverlusts ist bereits ein wesentlicher Schritt in Richtung Handkes Bildkonzeption getan. Es sind darin zwei Einsichten enthalten, welche sich als essentiell erweisen, um die bedrohten Bilder zu definieren: Sie sind erstens als ‚natürliche‘ Bilder zu verstehen, die den künstlichen, technisch gemachten gegenüberstehen, und sie resultieren zweitens aus authentischer Wahrnehmung. Doch wie sehen diese Bilder nun genau aus? Und wie gestaltet sich die Wahrnehmung, welche sie generiert, konkret? Diesen Fragen soll im Folgenden nachgegangen werden, um so Handkes Bildkonzeption im Bildverlust und seinem Verständnis von Bildlichkeit einen weiteren Schritt näher zu kommen.

4.1. Die Funkenbilder – eine ‚ikonographische‘ Betrachtung

Gehen wir zunächst von den Bildern der Protagonistin aus, schließlich stellt sie den letzten Buch-Menschen dar, der noch Bilder empfangen kann und dies zeit des Erzählens bzw. bis zum Bildverlust gegen Ende des Romans auch tut. Sehen wir uns ihre ‚Bilderfunken oder Funkenbilder‘¹⁹⁹ also genauer an, um weitere Informationen über die bedrohten Bilder zu sammeln: „Unversehens kam da das Bild von einem leeren Gastgarten unter Kastanien im Hochland oberhalb von Triest, an einem Mittsommernmorgen, und so breitete sie die Arme aus.“²⁰⁰ Diese Szene trägt sich im Wald nahe des Hauses der Bankfrau zu, als sich ihr

¹⁹⁹ BV, S. 23.

²⁰⁰ BV, S. 51.

ein Feind nähert. Sie empfängt in dieser Situation eines der kostbaren Bilder, welches ihr Schutz bietet. So heißt es weiter:

Sie erschrak nicht. Vielleicht wäre sie sonst zusammengefahren; aber mit dem Bild konnte ihr nichts geschehen. Es kam nicht in Frage, ihr etwas anzuhaben. So hielt sie weiter die Arme ausgebreitet und lächelte den Fremden sogar an.²⁰¹

Das „Bildeinschießen“²⁰² beschützt die Protagonistin, es macht sie für Angreifer unantastbar.

Angesichts der Bedrohung – nicht bloß einmal auch mit einer Waffe – stellte sich so unvermittelt wie gesetzmäßig ein Bild ein, jeweils nur ein einzelnes, welches dafür aber so stark war, daß es ein Strahlschild zwischen sie und den Angreifer projizierte. Da, ein leerer Sandspielplatz neben einem Kanal von Gent, und der Feind war kein Feind mehr.²⁰³

Die Bilder der Bankfrau muten in dieser Schilderung geradezu magisch an, als würden sie übersinnliche Kräfte freisetzen. Die Fähigkeit, die Protagonistin zu beschützen, reicht dank ihrer Strahlkraft so weit, dass sie ein Schutzschild bilden, gegen das selbst eine Waffe nicht ankommt. Der Grund dafür liegt in dem Effekt, den die Bilder auszurichten vermögen, sie krönen die Bankfrau „zu einer Art Königin der Jetztzeit“²⁰⁴, indem sie ihre Präsenz steigern, sie ganz Gegenwart werden lassen. Diese Gegenwärtigkeit, welche eine „zauberische Geistesgegenwart“²⁰⁵ einschließt – wie in Hinblick auf das Eingreifen der Bilder in ihren Arbeitsalltag geschildert wird – und das Strahlen der Protagonistin, das die Bilder evozieren, wehren ihre Gegner ausnahmslos ab und machen die Heldin unangreifbar.

Ein Wesenszug der Bilder ist also ihr vergegenwärtigender Effekt. Diese erfüllt nicht nur eine Schutzfunktion, sondern besitzt darüber hinaus sogar eine Frieden stiftende Wirkung:

²⁰¹ Ebda.

²⁰² BV, S. 22.

²⁰³ BV, S. 25.

²⁰⁴ BV, S. 26.

²⁰⁵ BV, S. 22.

Ein einziges solches sich und sie aktivierendes Bild am Tag, und der bekam sein Friedensmuster. Diese Bilder, obwohl durchwegs menschenleer und ereignislos, handelten von der, einer, einer Art Liebe. Und sie hatten sie schon von Kind an durchwirkt, an manchen Tagen weniger, an manchen Tagen als ganze Sternschnuppenschwärme - immer als zuvor tatsächlich, im Vorbeigehen, Erlebtes -, an manchem Tag ausbleibend: Un-Tag.²⁰⁶

Die in unterschiedlicher Frequenz auftretenden Bilder – bleiben sie aus, so ist sogar von einem ‚Un-Tag‘ die Rede – stellen einen wesentlichen Bestandteil im Leben der Bankfrau dar und bringen abgesehen von Schutz auch Harmonie, ein Friedensmuster. Neben der Liebe, von welcher sie handeln, gibt das Zitat auch konkrete Hinweise auf ihren Inhalt, sie erweisen sich als menschenleer und ereignislos sowie ‚als zuvor tatsächlich Erlebtes‘. Dies bestätigt auch das eingangs verwendete Zitat: Die Bankfrau empfängt das Bild eines Gastgartens, wohlgerne eines leeren, menschenleeren, es wird lediglich Ort und Tageszeit des Bildes geschildert. Kein Ereignis wird beschrieben, sondern vielmehr ein Muster, ein Rhythmus eine Form: ‚unter Kastanien‘, ‚im Hochland‘, ‚oberhalb von Triest‘, heißt es in ihrem Bild. Unter den sonst eher knappen Ausführungen finden sich hier gehäuft topographische Angaben. Die Präpositionen fallen schnell ins Auge, imaginiert man die dazugehörigen Nomen, so ergibt sich eine Art Rhythmus, ein Muster, welches folgendermaßen dargestellt werden kann: ___ -- ```` -- __²⁰⁷. Egal ob man mit dieser Veranschaulichung einverstanden ist oder die eigenen Assoziationen einem anderen Fluss folgen, es lässt sich letztlich ein Rhythmus erkennen, die Landschaft und ihre Beschreibung, die Worte, welche das Bild eines Ortes entstehen lassen, sie bilden eine zusammenhängende Form, ein assoziatives Muster, sie erzeugen Kohärenz.

Auch das zweite Bild, das als Beispiel hinsichtlich der Abwehr von Feinden aufgerufen wird, ist menschenleer und ereignislos, es wird ein Sandspielplatz, jedoch ohne Kinder, Eltern oder andere Personen, neben einem Kanal in Gent beschrieben. Hier erweisen sich wiederum die Formen in der Landschaft,

²⁰⁶ BV, S. 23.

²⁰⁷ Für obiges Schema wurde Assoziationen gefolgt, welche sich folgendermaßen aufschlüsseln lassen: Beginn mit ‚unter‘, unten → ___ ; dann ‚Kastanien‘ → Bäume, Höhe bzw. höher als unten → -- ; dann ‚im‘ → auf einer Ebene, gehörig zu Hochland → hoch, darüber → "" ; ‚oberhalb‘ → -- ; ‚von Triest‘ → wieder unten → ___ ; ergibt: ___ -- ```` -- ___ ;

in diesem Fall einer Stadtlandschaft, als signifikant: Die Wellen des Kanals und die Schwünge des Sandes, welche im Spielen entstehen, werden im Bild parallelisiert und auf diesem Weg assoziativ gekoppelt. In der Beschreibung werden die weichen Wellenbewegungen und die sanfte Topographie des Sandes zusammengeschlossen, es entsteht ein übergreifender Rhythmus, eine fließende Form.

Es lassen sich hiermit bereits einige Merkmale bestimmen, welche die Bilder der Bankfrau kennzeichnen und das bedrohte Bild-Gut genauer definieren: Die Funkenbilder implizieren eine Schutzfunktion sowie Frieden, Harmonie und Liebe. Dies ist eng an den Effekt der Bilder geknüpft, welcher sich als vergewaltigend und bekräftigend beschreiben lässt. Inhaltlich gestalten sie sich menschenleer und ereignislos, sie bilden ‚lediglich‘ Landschaft ab, sowohl ländliche als auch städtische. Sie enthalten teilweise Zeitangaben, ganz im Sinne von Handkes Poetik jedoch keine präzisen, wie etwa Datum oder Uhrzeit, sondern vielmehr Tageszeiten, Jahreszeiten etc. Weiters sind die Bilder durch Ortsangaben gekennzeichnet - diese sehr wohl konkret - und beinhalten darüber hinaus die Beschreibung von Erscheinungen und Formen des Ortes, von dem sie handeln, den sie skizzieren, an dem sie entstanden sind. Dies führt zu einem weiteren wichtigen Punkt, nämlich dem des Erlebens, aus welchem die Bilder resultieren.

4.2. Erlebt, aber nicht erinnert – die Bilderschnuppen als Topographie des Assoziativen

Dass die Bilder der Bankfrau an Erlebtes bzw. Erleben gebunden sind, geht bereits aus dem Zitat auf Seite 52 hervor, wo es in Bezug auf das „Bilderglücken“²⁰⁸ heißt, es durchwirke die Protagonistin sternschnuppenschwarmartig, ‚immer als zuvor tatsächlich, im Vorbeigehen, Erlebtes‘. Worauf sich dieser Einschub konkret bezieht und was er impliziert, geht aus der zitierten Passage je-

²⁰⁸ BV, S. 22.

doch nicht klar hervor. Im Folgenden soll daher der Aspekt des Erlebens genauer in den Blick genommen und anhand weiterer Textstellen untersucht werden.

Hierzu sei das Augenmerk zunächst auf das Davor und den Kontext der Bilder gerichtet. Ein Mexico-Bild durchfährt die Bankfrau zum Beispiel, als sie ihren Garten am frühen Morgen vor der Abreise durchquert, weitere „Bilderschnuppen“²⁰⁹ folgen, man sieht sich mit einem ihrer Schwärme konfrontiert. Worin besteht nun aber der Zusammenhang zwischen dem Garten der Protagonistin in der Flusshafenstadt und einem Mayatempel in Yucatán? An dieser Stelle soll die Textpassage selbst sprechen:

Eins der immer häufigeren Flugzeuge vorbeiziehend am Mond, der Mondlichtschatten quer durch den Garten zwinkernd, so anders als Flugzeug- oder Vogelschatten in der Sonne; eulenhaft. Die von den Bodenwürmern vor dem Frost aufgeworfenen abertausend Erdhäufchen, tiefgefroren, bei jedem Schritt ein Anstoß unter den Sohlen.²¹⁰

Aus dieser Schilderung geht hervor, was sich der Protagonistin im Durchschreiten des Gartens zeigt, es wird aus ihrer Perspektive beschrieben, was sie umgibt. Den Kontext bzw. das Zuvor des Bilderfunkens stellt folglich das Wahrnehmen der Bankfrau dar, „das in einem einzigen Augenblick die Dinge von ihrer Fußspitze weg bis zum äußersten Horizont erfassen konnte“²¹¹, inklusive feiner Details, welche den Fokus der obigen Passage bilden, zuerst im Sehen (Schatten), dann im Fühlen (Boden). Das Gehen stellt hierbei - Handkes Poetik gemäß²¹² - die Tätigkeit dar, welche die Empfänglichkeit für äußere Eindrücke steigert und somit den Ausgangspunkt für ein intensives Wahrnehmen. Man könnte formelhaft beschreiben: erleben = gehen + wahrnehmen, oder, in Worten, das Erleben setzt sich aus dem Vorgang des Gehens und dem des Wahrnehmens zusammen, welche sich komplementär verhalten.

²⁰⁹ BV, S. 221.

²¹⁰ BV, S. 20.

²¹¹ BV, S. 57.

²¹² „Gehen ist für Handke eine Maßnahme zur Erhaltung der körperlichen Gesundheit sowie eine Form der Meditation und langsamen Welterkundung sowohl für seine Figuren als auch für den Autor selbst. Gehend versucht er sich der Welt und ihren Eindrücken zu öffnen, indem er wandert und durch schroffe Landschaften, Wälder oder Vororte streift. Das Gehen setzt Gedanken, Ideen und Empfindungen in Bewegung“ (Gottwald; Freinschlag, S. 106).

Dann durchwirkt die Bankfrau ganz unvermittelt das Mexico-Bild: „Sie war neu in Yucatán und stieg dort vor Sonnenaufgang die Stufen des Mayatempels hinauf.“²¹³ Sowohl das erzählte Bild davor als auch der Bilderfunken, welcher sich in der Protagonistin entzündet, sind, abgesehen von der Bankfrau selbst, welche schließlich „Stehmitte“²¹⁴ wie auch Sehmitte und somit Ausgangspunkt jeglicher (Raum-)Erfahrung und Wahrnehmung ist, menschenleer und ereignislos. Sie erzählen beide von einem Ort sowie dessen Erscheinungen und enthalten die jeweilige Tageszeit, die auf den frühen Morgen fällt. Das Schema der beiden Bilder ist somit, bis auf die Genauigkeit der Beschreibung, ein sehr ähnliches.

Diese Verwandtschaft weist bereits auf die Verbindung zwischen den Bildern hin, bietet jedoch noch keine explizite Erklärung für das Einstellen der Bilderfunken. Der konkrete Impuls dafür lässt sich vielmehr im Stimulus des Anstoßens finden. Das Fühlen eines harten Untergrundes, das bewusste Wahrnehmen des hügeligen Bodens unter den Fußsohlen, dies stellt den Konnex dar, welcher das Mexiko-Bild einleitet, es auslöst. Dieses handelt ebenfalls vom Anstoßen, vom Fühlen der Fußsohlen, vom Wahrnehmen im Gehen, schließlich beschreibt es das Besteigen eines Mayatempels und somit ein ausgedehntes Stufensteigen. Das Erleben der Bankfrau erweist sich also in doppelter Hinsicht als relevant: Einerseits stellt es den Rahmen her, in dem das Bilderglücken überhaupt möglich wird, es ist Voraussetzung für die Funkenbilder, da es einen Reiz, ein assoziatives Sprungbrett braucht, um diese auszulösen. Andererseits gestaltet es sich als essentiell, insofern die Bilderschnuppen auf Erlebtem basieren und auf authentische, wahrhaftige Wahrnehmung zurückgehen. Die Eindrücke an Ort und Stelle sind es, die sich der Bankfrau einprägen, sie prägen.

Dass die Bilder der Protagonistin aus Erlebtem resultieren, zeigt folgendes Zitat nochmals in aller Deutlichkeit:

[...] Die Bilder, die sie ihr bisheriges Leben lang aus der Welt empfangen hatte, handelten ja jedesmal, wie gesetzmäßig, von Orten, wo ihr, seinerzeit bei ihrem tatsächlichen Verweilen dort, eine – ihr im Moment gar nicht bewußte, noch so ein Gesetz? – Einheit oder Harmonie zuteil ge-

²¹³ BV, S. 20.

²¹⁴ Goldschmidt, Georges-Arthur: Raumglück? In: Gerhard Melzer, Jale Tükel (Hg.): Peter Handke. Die Arbeit am Glück. Königstein: Athenäum 1985, S. 75.

worden war. Nicht, daß jene Gegend „schön“, „lieblich“ oder gar „pittoresk“ (also schon für sich gleichsam ein Bild von der Gegend) waren, zählte für ihre spätere Bildsamkeit; vielmehr mußten sie, ohne dein Wissen, in dich eine Fährte eingedrückt haben, aus welcher sich dir später einmal unversehens und unverhofft eine Welt im Frieden [...] abgezeichnet haben wird.²¹⁵

Ihre Bilder zeigen also ‚gesetzmäßig‘ Orte, an denen sie ‚tatsächlich‘ gewesen ist, die sie selbst erlebt hat und welche einen Eindruck, eine Spur, eine ‚Fährte‘ in ihr hinterlassen haben. Ein Stimulus genügt und diese Fährte wird auf assoziativer Ebene wieder aufgenommen, als Resultat leuchtet eine Bilderschnuppe in der Bankfrau auf. Man könnte nun meinen, dass ihre Bilder Erinnerungscharakter aufweisen. Doch weit gefehlt:

Es waren keine Erinnerungen, weder willkürliche, noch unwillkürliche: dazu kamen diese Bilder zu blitzartig oder meteoritenhaft, und ließen sich weder verlangsamten noch anhalten noch gar einfangen. Wollte man sie stoppen und in Ruhe betrachten, so waren sie längst zerstoßen, und mit solchem Eingriff zerstörte man sich im nachhinein auch noch die Wirkung des so jäh verschwundenen wie jäh erschienenen und einen durchkreuzenden Bruchsekundenbilds.²¹⁶

Man sieht sich folglich mit Bildern konfrontiert, welchen eine äußerst kurze Halbwertszeit besitzen, daher auch die Bezeichnung als „Bilderblitze“²¹⁷ oder „Blitz- und Flitzbilder“²¹⁸. Die Bankfrau hat die Bildmomente also einst erlebt, ihre Bilder stellen jedoch, wie aus obigem Zitat dezidiert hervorgeht, keine Erinnerungen dar. Als solche könnten sie ihre Wirkung, den Effekt der Vergegenwärtigung, nicht entfalten, könnten das Jetzt nicht bekräftigen und erhöhen.

²¹⁵ BV, S. 177.

²¹⁶ BV, S. 21.

²¹⁷ BV, S. 717.

²¹⁸ BV, S. 743.

4.3. ‚Anschauungsfragen‘ – Bilderglaube oder Bildersturm? Positive und negative Inbilder

Nicht nur für die Bankfrau, sondern für alle Menschen, so postuliert Peter Handkes Roman, „seien die Bilder notwendig; ohne sie keine Weltvermittlung und kein Lebensgefühl.“²¹⁹ Zur „Bildsamkeit“²²⁰ braucht es jedoch eine bestimmte Anschauung und die Fähigkeit, ‚richtig‘ wahrnehmen zu können. Diese ist etwa den Hondarederos, welche sich in ihre Sierra-Enklave zurückgezogen haben, verlorengegangen.

Jeder von ihnen behauptet von sich, keinen Bildverlust habe er erlitten, wahr sei vielmehr: er habe den Bildern abgeschworen. Es gebe und gelte, und das allgemein und nicht allein für ihn, jedenfalls für diese Zwischenzeit, kein Bild mehr, kein einziges. Was für ihn aber, gerade jetzt in der Zwischenzeit, in Frage komme, das sei die Anschauung. Verlorengegangen seien ihm, mit seinem Leben dort, von wo er hier eingewandert sei, nicht etwa die wie immer gearteten Bilder, die natürlichen oder die gemachten, die geträumten oder gelebten, die äußeren oder die inneren, verlorengegangen oder zumindest bedroht worden sei ihm das Anschauenkönnen.²²¹

Dass die Menschheit vom Bildverlust erfasst wurde und daher auch die Hondarederos von ihm betroffen sind, dies stellt die Erzählung mehrmals fest.²²² Interessant erscheint nun ihr Umgang mit dieser Situation, welcher sich unter Rückzug und Verweigerung zusammenfassen lässt. Der Bildverlust wird verneint, die Bilder, egal ob natürliche, gemachte oder anders geartete, seien nicht verloren gegangen, sondern schlicht und einfach nicht mehr erwünscht, sie werden gemieden. Das vom Verlust Bedrohte oder bereits Abhandengekommene sei vielmehr die Anschauung, das ‚Anschauenkönnen‘ und somit die Fähigkeit zu intensiver, eighender Wahrnehmung. Für die Enklaven-Bewohner steht fest: Es gibt für sie keine Bilder mehr, diese hätten ihre Gültigkeit verspielt; sie verweigern jegliches Bildgut, lehnen es ab und konzentrieren sich

²¹⁹ BV, S. 574.

²²⁰ BV, S. 575.

²²¹ Ebda.

²²² Vgl. u.a. BV, S. 531, wo es dezidiert heißt: „Der Bildverlust ist den Leuten von Hondareda zugestoßen.“

trotzdem noch auf die Anschauung, die sie zu erretten oder wiederzugewinnen versuchen. Der Rückzug aus ihrem Leben, vor den „Bildwerfanlagen“²²³ und letztlich den Bildern selbst, stellt ihren (Aus-)Weg dar. Die Hondarederos erweisen sich als Überlebende²²⁴, sie sind am Bildverlust nicht zugrunde gegangen und haben darüber hinaus das überlebt, was diesen in ihrem Falle auszulösen vermochte.

Die weltbedeutenden Bilder, Gesetzlichkeiten, Rhythmen undsoweiter wurden ihnen, einem jeden von ihnen [...] durch jeweils verschiedene äußere Ereignisse, Krieg, Tod der Liebsten, Verrat, Verbrechen, auch von ihnen selbst begangene undsoweiter, gewaltsam, in der Regel mit einem Schlag zunichte gemacht.²²⁵

Der Verlust des inneres Bildes geht bei den „Gestrandeten im Hochgebirge“²²⁶ mit äußeren Geschehnissen einher, sie haben überlebt, was sie erlebt haben, jedoch nicht ohne Folgen, „von einem Augenblick zum andern bedeutete ihnen allen das Bild [...] rein gar nichts mehr.“²²⁷ Das Weggehen von ihrem Leben und den damit verbundenen Inbildern sowie der Rückzug vor den ‚Bildwerfanlagen‘ mit ihren äußeren Bildern erweist sich als Maßnahme, ihr Überleben weiterhin zu sichern und sich zu schützen, sich zu retten. Das „Neue Leben“²²⁸ in der „Schönen Schonung“²²⁹ erscheint als therapeutisches Projekt für die „des Bildersinnes Beraubten“²³⁰ und gleichsam als Notwendigkeit hinsichtlich des Zugestoßenen oder Geschehenen, es zeugt weniger von einer bewusst gewählten ikonoklastischen Einstellung. Vielmehr scheinen die Bildverweigerung und die Abgeschlossenheit für diese Menschen die letztmögliche Lebensform zu sein. Handke selbst stellt dazu fest: „Die Menschen dort wollen keine Bilder mehr haben, die Geschichte der Menschheit wird hier wirklich Geschichte.“²³¹

Die Bankfrau erweist sich als genaues Gegenteil, sie besitzt die Fähigkeit zur Anschauung, zur intensiven Wahrnehmung, sie ist empfänglich für die

²²³ BV, S. 572.

²²⁴ Vgl. BV, S. 543.

²²⁵ BV, S. 531 f.

²²⁶ BV, S. 532.

²²⁷ Ebda.

²²⁸ BV, S. 547.

²²⁹ BV, S. 545.

²³⁰ BV, S. 571.

²³¹ http://www.zeit.de/2006/06/L-Handke-Interv_/seite-8 (Stand 20.9.2012)

Welt und ihre Bilder, ja besitzt sogar einen besonders geschärften Bildersinn. Wer, wenn nicht sie, lässt sich als Ikonodule, als Bildverehrerin beschreiben? Auch der Mancha-Autor hält „ihren Bilderglauben“²³² fest und beschreibt ihn als „Teil ihrer Sendung“²³³ und Mission, die letztlich darin besteht, die (In-)Bilder zu schützen.

Hier beginnt nun der zu Anfang der vorliegenden Arbeit illustrierte Gegensatz zu greifen, zwischen den Bildern, welche es zu beschützen und zu erhalten gilt sowie denjenigen, vor denen man sich kaum erretten kann. Bisher ließ sich ziemlich eindeutig feststellen, welche Bilder der Roman als bedroht und welche er als Bedrohung charakterisiert. Die Bilder von der Welt, welche durch intensive Wahrnehmung vor Ort entstehen, die sich im Erleben konstituieren, sich ‚eingedrückt‘ haben, diese Inbilder seien ein schützenswertes Gut. Und diejenigen, welche nicht aus eigener Wahrnehmung generiert werden, sondern medial vermittelt, von außen gelenkt sind, vor diesen gelte es sich zu schützen. Vereinfacht gesagt, das von außen kommende, medial vermittelte Bild bedrohe das persönliche Inbild. In der Hondareda-Episode wird das Inbild jedoch neu besetzt: Das Er- bzw. Durchleben schlimmer Ereignisse wie Krieg, Tod, Verbrechen etc. produziert Eindrücke und hinterlässt Inbilder, die Schreckliches zeigen. Hier wird der Inhalt zur relevanten Kategorie, auch Inbilder können eine verheerende Wirkung haben, ja sogar den Bildverlust verursachen, wenn sie sich als Schreckensbilder erweisen.

Zwar basieren solcherart Bilder auf intensiv Erlebtem, dies ist in Hinblick auf ihren Inhalt jedoch kein Grund für eine positive Besetzung. Schwer oder sogar unmöglich gestaltet sich oftmals auch deren Verarbeitung, sie prägen die eigene Perspektive, die (Welt-)Anschauung, das eingangs erwähnte ‚Lebensgefühl‘, ja ein ganzes Menschenleben. Das, was über weite Teile der Erzählung auf die ‚äußeren‘²³⁴ Bilder bezogen wird, wird hinsichtlich der Hondarederos in

²³² BV, S. 73.

²³³ Ebda.

²³⁴ Die Kategorien ‚außen‘ und ‚innen‘ erweisen sich hinsichtlich der Bildthematik als problematisch, insofern sie sehr vage sind, Handke selbst schreibt sie jedoch in den *Bilderverlust* ein – in dem Sinne, dass „Äußeres und Inneres nun aber so wirklich wie wörtlich Hand in Hand gehen.“ (BV, S. 365). Hier sei ergänzend angemerkt: „Ein wichtiges Moment in den Texten Handkes ist die Verschränkung von Innen und Außen, von Innenwelt und Außenwelt. Die äußere, objektive Wirklichkeit erlaubt einen Blick auf das „innere“ Erleben [...]“ Frietsch, Wolfram: Die Symbolik

ihrer „Neusiedlerregion“²³⁵ und deren Lebensweise auf innere Bilder - wohlge-
merkt jedoch nur die traumatischen Inhalts - ausgedehnt. Handkes Kritik an den
äußeren Bildern fehlt aber auch in dieser Episode nicht: Schließlich versuchen
sich die Bewohner der ‚Schönen Schonung‘ vor allen Bildern zu schützen, also
auch vor den medial vermittelten, welche sie zusätzlich zu ihren Inbildern ver-
folgen. Die eigenen Schreckensbilder gepaart mit denen der verschiedenen
‚Bildwerfanlagen‘ erweisen sich als zerstörerische und wohl fatalste Kraft, in de-
ren Anbetracht sich der Gedanke einstellt: „Es ist zu Ende mit mir und mit der
Welt. Bloß haben diese Betroffenen, statt sich zu ertränken, zu erhängen und
Amok zu laufen gegen die Reste der Welt, sich hierher auf den Weg ge-
macht.“²³⁶

4.4. Die Lebensform der Bankfrau – das Kapital im Blick

Dass der Umgang mit Bildern und die jeweilige Lebensform aneinander gekop-
pelt sind, macht die Hondareda-Episode nochmals deutlich. Die Verweigerung
jeglichen Bildes und der Rückzug davor stellen den einzig möglichen Lebens-
weg der ‚Überlebenden‘ dar, so wie ein Leben ohne Bilder für die Bankfrau un-
denkbar wäre. Ihre Lebensweise knüpft sich unmittelbar an die Bilderschnup-
pen und ihre Wirkung, sie greifen, wie bereits erwähnt, in ihren Arbeitsalltag ein,
schützen sie, bestärken sie, sie begleiten die Protagonistin und das schon seit
ihrer Kindheit.²³⁷

Das Sehen und Erkennen, die Anschauung, der Blick werden im *Bildver-
lust* sogar zu etwas Existenzuellem gemacht: „Der Blick konnte schaffen (und
vernichten und für nichtig erklären). Der Blick, der [...], schuf“²³⁸ – und zwar ei-

der Epiphanien in Peter Handkes Texten. Strukturmomente eines neuen Zusammenhanges.
Sinzheim: Pro Universitate 1995, S. 20 f.

²³⁵ BV, S. 527.

²³⁶ BV, S. 532.

²³⁷ Vgl. BV, S. 23.

²³⁸ BV, S. 434.

nen Wert, einen Mehrwert. Dies knüpft sich direkt an den Beruf der Protagonistin, der zu ihrer Lebensform gehört, dieser entspricht und in direktem Zusammenhang mit den Bildern steht. Eine Führungsposition im Bankwesen und der Sinn für die Bilder der Welt, ihre Details, die Erscheinungen im Alltäglichen? Das Bankgeschäft und die Schönheit des „epischen Zögerns“²³⁹ und der Friede in den Formen des Raums? Was auf den ersten Blick widersprüchlich erscheint, wird erst in der genaueren Betrachtung schlüssig – denn, so könnte man meinen, die Hinwendung zur Welt und die Wertschätzung dieser wird nicht unbedingt von Berufen des Bankensektors verkörpert, der dem Phänomen der Raum-Zeit-Verkürzung im digitalen Zeitalter sogar Vorschub leistet.

Doch der besondere Bildersinn der Protagonistin und ihr Wirtschaften stehen in direktem Zusammenhang. Denn – und hier muss die metaphorische Dimension des *Bildverlusts* mitgedacht werden – es wird eben keine Managerin oder Ähnliches, einem realen Berufsbild aus dem Bankwesen und dessen Führungsbereich Entsprechendes, gezeichnet, sondern eine Bankfrau, eine Wirtschaftlerin, deren Tun in Handkes mythisch-metaphorische Buchwelt eingebunden ist. Ihr spezieller Bildersinn, ihr Blick, ihr Anschauen gehen mit Fähigkeiten einher, die ein besonderes Wirtschaften ermöglichen, das nicht weltfremd und abgehoben ist, wie der reale Finanzsektor, sondern in Bezug zur Welt und ihren Erscheinungen steht. Es umfasst ein „Gliedern, Verbinden, Einanderangleichen, Rhythmisieren, In-Schwung-Bringen, mit Schubkraft für einen fernen Fluchtpunkt Unterlegen der Gegebenheiten“²⁴⁰. Dies stellt die Form bzw. Strategie ihres Wirtschaftens und somit ihres einstigen Berufes dar, welchen sie mit ihrer Bildmission und der dadurch initiierten Reise hinter sich gelassen hat²⁴¹ und zur „asendereada“²⁴² (= Aufsteigerin, Beförderin), „andariega“ (= Herumtreiberin), „aventurera“²⁴³, zur Ritterin und Retterin, zur Aufklärerin, zur Erzähle-

²³⁹ BV, S. 78.

²⁴⁰ BV, S. 457.

²⁴¹ Die Bankfrau zum Mancha-Autor: „Und außerdem habe ich nichts mehr zu tun mit irgendwelchen Geldgeschäften. Ich bin sozusagen gleichsam keine Bankfürstin mehr. Ich bin übergewechselt in einen anderen Beruf.“ Der Autor: „Seit wann?“ Sie: „Seit gestern nacht. Seit einer Ewigkeit. Seit meiner Durchquerung der Sierra de Gredos“ (BV, S. 259).

²⁴² BV, S. 689.

²⁴³ BV, S. 660.

rin, zur „Señora de la historia“²⁴⁴ wurde. Doch ganz hat sie ihr berufliches Tun nicht abgelegt:

War es nicht eher so, daß sie auch hier, in der hohen Sierra, nach eigenem Bekunden freiwillig ausgeschieden aus der zeitgenössischen Bankenwelt, nicht davon ablassen konnte, in den Gegenständen „die Wertsache“ zu suchen, welche, nicht als Wert, nicht für sich allein bleiben und verschimmeln durfte, sondern, im Verband, mit möglichst vielen anderen Wertsachen, in den ständigen fruchtbaren Umlauf gebracht zu werden hatte?²⁴⁵

Es geht der Bankfrau um die ‚Wertsache in den Gegenständen‘ und diese in Umlauf zu bringen. So verhält es sich auch mit ihrem Sendungsbewusstsein: Sie erkennt den Wert der Bilderfunken und sieht es als ihre Mission an, das Problem des Bildverlusts in Umlauf zu bringen, es in Form einer Geschichte zu verbreiten, um eine Art der Wahrnehmung und somit die bedrohten Bilder selbst zu bewahren. Ihr Tun und Wirtschaften als eine „Liturgie des Behaltens“²⁴⁶ und gleichzeitig eine „Liturgie des Vermehrens, und die Gegenstände als Kapital“²⁴⁷. Die Bankfrau selbst erklärt dem Autor, sie suche „in den Gegebenheiten das mögliche Kapital“²⁴⁸, sie möchte die Welt und ihre Erscheinungen fruchtbar machen und besitzt die Fähigkeit, den Wert in den Gegebenheiten und Gegenständen, aber auch Menschen und ihrem Tun zu erkennen. Ihr Blick vermag zu erfassen und erschaffen, einen Mehrwert nämlich, wie sich an den Bewohnern von Pedrada, einer Station ihrer Reise, gehörig zur Hondareda-Region, zeigen lässt, die sich „von ihrem Anschauen aufgewertet“²⁴⁹ fühlen:

Und wie erkannten wir in solchem [...] Teil unseres Werts, Teil unserer Überlieferung. Von dem Menschen da angeblickt, waren wir keine Schrumpfeexistenzen mehr, sondern bewegten uns ein jeder in seinem Raum, und atmeten in der uns eingeborenen und angestammten Zeit.²⁵⁰

²⁴⁴ BV, S. 655.

²⁴⁵ BV, S. 457.

²⁴⁶ BV, S. 458.

²⁴⁷ Ebda.

²⁴⁸ Ebda.

²⁴⁹ BV, S. 471.

²⁵⁰ Ebda.

Gehen und Wirtschaften

Die Reise der Bankfrau wird letztlich initiiert durch ein „fruchtbar zu machendes, vor allem aber ein schönes“²⁵¹ Problem, den Bildverlust, „und ein schönes Problem, war das nicht das Ideal für eine Expedition, und so auch eine erzählerische?“²⁵² Sie macht sich also auf, um, ganz im Sinne ihres Wirtschaftens, aber auch der Bilder selbst, *tätig zu werden, zu handeln, etwas fruchtbar zu machen*²⁵³. Sie versucht anhand ihrer ‚erzählerischen Expedition‘ das Gut der bedrohten Bilder zu bewahren und zu vermehren und schreibt dabei ihre Bilderfunken fest, schreibt sie ein in ihre Geschichte. Auf dem Wege des wandernden Erzählens oder auch umgekehrt, des erzählenden Wanderns, behält sie sich ihre individuellen Bilder und bringt sie gleichzeitig in Umlauf. Ihre Reise und ihr Erzählen sind somit Teil ihres Wirtschaftens, so wie sich dieses als Teil ihrer ‚erzählerischen Expedition‘ erweist. Darin lässt sich – ganz im Sinne von „Handkes Suche nach Zusammenhang“²⁵⁴ – ein Prinzip erkennen: ‚pantha rhei‘, alles fließt, fließt ineinander, *geht* ineinander über.

Zwischen der Wirtschaftsform der Bankfrau und ihrer Art des Gehens lässt sich auch ein direkter Zusammenhang herstellen, das Schlüsselement stellt hierbei wiederum das Rhythmisieren und in weiterer Folge der Rhythmus dar. „Sie ging mit allem, was sie war, den Gedanken, dem Gedächtnis, dem Begehren, dem Willen, den Vorhaben.“²⁵⁵ Ihre Mission, die Bilder zu retten, begleitet somit ihr Fortbewegen, treibt es an.

Sie ging genau so, wie sie sonst in ihrem „Großbetrieb“ arbeitete, oder gearbeitet hatte. Ihre Art Gehen, als ein Abwehren, in-Sicherheit-Bringen, Beruhigen, Klären, Perspektivenschaffen, Bodenbereiten und Furchenziehen, ging hinaus über ein bloßes Gehen. Es war zwar, wenn je eines, das Dahingehen von einer, die viel, viel freie Zeit hatte, aber zugleich auch ein Handeln.²⁵⁶

²⁵¹ BV, S. 24.

²⁵² Ebda.

²⁵³ Vgl. BV, S. 178.

²⁵⁴ Bartmann.

²⁵⁵ BV, S. 502.

²⁵⁶ BV, S. 502 f.

Ihr Gehen wird hier als ein Handeln charakterisiert, es entspricht einem Tun, das kein ‚bloßes Gehen‘, sondern bereits ein Ausführen darstellt, Teil ihres Tätigwerdens und Wirtschaftens ist, ein Arbeiten für und an ihrer Mission. Sie schafft im Gehen, im Wandern, im Durchqueren der Sierra de Gredos, welches sich als konstitutiv für die Geschichte erweist, eine Perspektive, sie erzählt vom Bildverlust (Abwehrstrategie) und ihren Bilderschnuppen (Strategie des In-Sicherheit-Bringens), ihre Durchquerung erweist sich als didaktischer Kommunikationsakt.

Darüber hinaus impliziert ihr Wandern nicht nur eine Form des Handelns, es zeichnet auch eine Art des Handels nach. Schließlich bildet das In-Umlauf-Bringen ihrer Bilderfunken und dessen Funktion der Bewusstmachung, welche eine (Bild-)Vermehrung auf der Seite der Leserinnen und Leser intendiert, ein Prinzip ab, das sich direkt an ihre frühere Branche, das Geld- und Bankwesen, knüpft. Das In-Umlauf-Bringen und Vermehren im Erzählen, ihr indirekter ‚Bilderhandel‘, dies lässt sich als Analogie zur Geldwirtschaft lesen, mit dem großen Unterschied, dass die Bankfrau ein ‚schönes‘ Gut vermehren möchte. Dem Gehen und dem Wirtschaften der Protagonistin, welche sehr eng an ihre besonderen Bilder geknüpft sind, wohnt also ein Kernelement inne, das sich für die Bankfrau und ihre Lebensform wie auch für Handkes Schreiben als essentiell erweist: der Rhythmus. Beide Komponenten stellen Tätigkeiten dar, welche auf ein Rhythmisieren abzielen bzw. ein solches beinhalten. Sie stehen darüber in Beziehung, werden durch dieses Kernelement sogar in eine Synthese gebracht: „Solches Gehen als das umfassende Handeln – als [...] Wirtschaften.“²⁵⁷ Sie werden im Rhythmus kurzgeschlossen, *gehen* ineinander über, erweisen sich als fließend. Beide (Erzähl-)Strategien stellen Elemente im Fluss des Zusammenhangs dar, indem sie Formen des Rhythmisierens verkörpern.

²⁵⁷ Ebda.

Wahrnehmen und Wirtschaften

Das Gehen der Bankfrau steht mit zahlreichen Aspekten ihres Lebens in Verbindung – es gehört zu ihrer Lebensform, wie auch ihr Wirtschaften und ihr Wahrnehmen. Alle drei genannten Komponenten weisen Gemeinsamkeiten und Bezüge zueinander auf, welche hier nun ausgehend von der Wahrnehmung betrachtet werden sollen. Verknüpfungen zwischen dem Wirtschaften und der Wahrnehmung zeigt etwa die nachstehende Passage auf, die in der Hondareda-Episode zu verorten ist. Die Bankfrau äußert darin folgende Beobachtung:

Hierher nach Hondareda aber kam ich mit leeren Händen, mit nichts als meinem Blick. Und damit sah ich und ließ die Leute hier sehen, so wie zuerst sie sich sehen ließen – ein Sehen, Zug um Zug wie sonst beim Geschäftemachen und doch grundverschieden –, daß ihr Tun ebenso wie ihr Nichtstun jenseits des Eindrucks von Arbeit, Mühsal, Anstrengung, Muskelballung, Stirnfaltung, eine noch nie so ausgeübte Weise des Wirtschaftens vorzeichnete oder skizzierte, des Unternehmens, des Wertschaffens, Schätzezutageförderns.²⁵⁸

Die Protagonistin, welche in die abgelegene Enklave ‚mit nichts als ihrem Blick kommt‘, erkennt ein Potential in den Neusiedlern, die doch nach eigenen Angaben nicht mehr anschauen können: Sie nimmt deren Form des Sehens, das sich als authentisch erweist, wahr. Dem Blick der Bankfrau begegnet in der Gebirgskolonie ein Sehen, welches ein sorgfältiges Wahrnehmen darstellt, Zug um Zug, wie es heißt. Auch wenn die „Hondaredianer“²⁵⁹ keine Bilder mehr wollen und diese auch nicht mehr anschauen können, so besitzen sie dennoch die Fähigkeit, ‚richtig‘ zu sehen. Mögen sie technisch reproduzierte Bilder der Welt verweigern und auch vor ihren Inbildern weglaufen, die Wahrnehmung der Welt selbst, das Auge für unaufgeregte Details, wie etwa Tautropfen²⁶⁰, ein wahrhaftiges Sehen, in allen Zügen, in aller Ruhe, dies ist ihnen geblieben.

²⁵⁸ BV, S. 629 f.

²⁵⁹ BV, S. 584.

²⁶⁰ Der Tau ist für die Hondarederos von besonderem Interesse, die Beschäftigung damit geht soweit, dass sogar Abhandlungen darüber existieren, wie zum Beispiel „Über die Tautropfengestalt auf Gräsern im Vergleich mit der Taugestalt auf Steinen, auf Sand, auf Schotter und auf Glas“ oder „Die Taukugel als die Sammellinse der Spektralfarben“ (BV, S. 585). Der Berichter-

Ein solches eingehendes Sehen erweist sich als wertschätzend und ‚wertschaffend‘, es geht behutsam den Zügen der Erscheinungen nach und beansprucht Zeit, es stellt ein langsames Erkunden der Welt dar, wie das Gehen²⁶¹. Zug um Zug nehmen die Hondarederos wahr, man sieht sich konfrontiert mit einem rhythmisierenden Sehen und einem Blick, der kein fragmentarischer, springender oder flüchtiger ist, sondern dem Zusammenhang folgt. Dies impliziert ein ‚Bei-der-Sache‘ sein, welches darin fußt, sich den Formen der Welt intensiv zu widmen, ein Prinzip, das auch die Bankfrau realisiert, „wenn sie so, beinahe sagenhaft („legendär“, laut den Artikeln), bei der jeweiligen Sache sein konnte“²⁶². Dies wird signifikanter Weise in Hinblick auf ihre Arbeit, ihr Wirtschaften geschildert. So wird auch das wertschaffende und Schätze zutage fördernde Sehen der Hondarederos als ein Wirtschaften beschrieben²⁶³ – „solcherart müheloses Wirtschaften – nichts als Anschauung im Verein mit dem Fingerspitzengefühl“²⁶⁴.

Den Neusiedlern sind zwar die Bilder verloren gegangen, „und der bei den in Hondareda Zusammengefundenen oder eher dahin Versprengten zuvor geschehene Bildverlust ist ja ein totaler“²⁶⁵, das Vermögen, langsam und sorgfältig zu sehen, Zug um Zug, die Formen und den Zusammenhang der Erscheinungen wahrnehmend, wohnt ihnen jedoch immer noch inne. Sie sehen einen Rhythmus in der Welt, „den Rhythmus der Erscheinungen“²⁶⁶, doch der „Honda-

statter, welcher die Neusiedler beobachtet und dokumentiert, berichtet der Bankfrau sogar von „liturgischen Tau-Litaneien“ (BV, S. 586).

²⁶¹ Auch wenn es ein ‚Müßiggehen‘ ist, besitzt dieses einen Wert, solange es – Kernelement! – rhythmisch ist. So heißt es über die Sierra-Durchquerung der Bankfrau: „Zwar war es ein Müßiggang. Aber indem dieser einen Rhythmus hatte, war er etwas wert“ (BV, S. 501). Ihr Gehen wird sogar als ein magisches charakterisiert, wie auch ihre Bilder, wenn es heißt: „Gehen, heilen, ordnen, wirtschaften: magisches Gehen“ (BV, S. 504) → Verknüpfung gehen und wirtschaften. Weiters „schützt und ermöglicht das Gehen ihre besonderen Wahrnehmungen“ (Hummel, S. 173), indem es eine „langsame Welterkundung“ (Gottwald; Freinschlag, S. 106) darstellt, wo sich der Kreis wiederum schließt (vgl. letztes Kapitel, Rhythmus und Zitat – „das Dahingehen von einer, die viel, viel Zeit hatte“ BV, S. 503).

²⁶² BV, S. 22.

²⁶³ Eine ‚noch nie ausgeübte Weise‘ bezieht sich dabei wohl auf die Stellung des Taus in der Kolonie, welcher, neben zahlreichen anderen Funktionen, eine Art Geldersatz zu sein scheint: „Tau! Statt „Geld“, „Dollar“, „Mark“, Peseta“ (BV, S. 587). Hummel schreibt hierzu: „Die einzige Wirtschaft [...] besteht im Sammeln von Tau“ (Hummel, S. 179).

²⁶⁴ BV, S. 631.

²⁶⁵ BV, S. 532.

²⁶⁶ BV, S. 593.

reda-Rhythmus²⁶⁷ ist ein eigener, weltferner, andersartiger. So erweist sich etwa „das Neu-Staunen der Verfolgten und Verzweifelten“²⁶⁸ oftmals als grundlos, „oder eben von einem Fastnichts“ herrührend, wie beispielsweise von einem Tautropfen. Diese ‚kleinen‘ Erscheinungen entsprechen in ihren Augen einer „friedlichen Welt“²⁶⁹ und nach einer solchen suchen die „Hondareda-Desperados“²⁷⁰ letztlich, nach einer Welt im Frieden.

Wahrnehmen und Gehen

Nun aber wieder zurück zu den Wahrnehmungen der Protagonistin und ihrem Gehen. „Sie ging mit allem, was ihr begegnete und unterkam, mit allem, was sie sah, schmeckte, hörte und roch.“²⁷¹ Die Bankfrau wandert folglich nicht einfach so dahin, sondern nimmt im Gehen und durch dieses ihre Umgebung intensiv wahr, sie geht mit offenen Sinnen. Sie sieht, schmeckt, hört und riecht die Erscheinungen, welche sich ihr darbieten und trägt Eindrücke davon mit sich, ‚geht mit allem, was ihr begegnet‘. Es wird hier also eine Wahrnehmungsweise abgebildet, die sich an ihr welterkundendes Gehen knüpft, es „schützt und ermöglicht [...] ihre besonderen Wahrnehmungen“²⁷². Diese Form des Erlebens, dieses Aufnehmen der Welt lässt sich als ‚Liturgie des Behaltens‘ beschreiben, als ihre Art des Festhaltens der Orte und deren Erscheinungen, welches sich auch als Essenz ihrer Bilderfunken erweist. Diese spiegeln letztlich nichts Anderes als Eindrücke von der Welt wider.

Die Bilderschnuppen der Bankfrau, ihre Spuren des Erlebten und deren Auftreten stehen ebenfalls in Bezug zu ihrem Gehen, wie es in folgendem Zitat heißt:

²⁶⁷ Ebda.

²⁶⁸ BV, S. 589.

²⁶⁹ Ebda.

²⁷⁰ BV, S. 576

²⁷¹ Ebda.

²⁷² Hummel, S. 173.

Und insbesondere ging sie mit den Bildern, den sie aus der Ferne der Zeiten und der Räume in ihrem gleichmäßigen Bergangehen anfliegenden Bildern, welche für noch ganz andere Schutz- und Sicherheitszonen und Zukunftsperspektiven sorgten als die Erinnerungen, Gedanken, Gefühle und Sinneswahrnehmungen.“²⁷³

Der Rhythmus des Gehens und der Rhythmus der Blitzbilder vereinen sich hier und bilden eine Perspektive wie auch eine Schutzzone. Außerdem zeigt sich in dieser Textpassage einmal mehr, dass die Bilder der Bankfrau zwar auf Erlebtem fußen, dass sie jedoch keine Erinnerungen oder unmittelbaren Eindrücke darstellen, sondern dass die Funkenbilder erst aus der Distanz der ‚Zeiten und Räume‘ zu ihr kommen, sie anfliegen. Diese Verschmelzung von Erleben und Erlebtem, von verschiedenen Zeiten und Räumen kulminiert schließlich in einem Moment der ‚zauberischen‘ Präsenz, in einem ‚Ganz-Gegenwart-Sein‘.

Das Wahrnehmen, welches den Bildern der Protagonistin zugrunde liegt, „ihr [...]Sehen und Hören, ihre Behaltensliturgie“²⁷⁴ und das damit verbundene Gehen ist teilweise sogar in diesen selbst vertreten:

Die Straße der Kesselschmiede in Kairo hallte wider; Rauch und Metallstaub stoben aus den zur Straße offenen Werkstätten, und sie sah und roch die Schwaden jetzt ungleich eindringlicher und nachhaltiger als an dem Tag, da sie dort, obwohl ganz Auge und Ohr, durchgegangen war.²⁷⁵

Mit offenen Sinnen, empfänglich für die Welt und ihre Erscheinungen, geht die Protagonistin hier durch eine Straße in Kairo. Die *gesammelten* Eindrücke (*Behaltensliturgie*) konstituieren ein Bild, welches die Bankfrau in der Durchquerung ihres Gartens am Morgen vor der Abreise, also sowohl in räumlicher wie auch zeitlicher Distanz zu ihrem Aufenthalt in Ägypten, anfliegt. Im Herumwandern und Wahrnehmen des Gartens und seiner Formen empfängt sie ein Funkenbild, das selbst auch vom Gehen und von ihren Sinneseindrücken handelt, und dies explizit anspricht: ‚Ganz Auge und Ohr‘ war die Protagonistin, als sie an der Kesselschmiede vorbeiging, sie sah und roch, was ihr unterkam, erlebte intensiv ihre Umgebung. Hierin zeigt sich wiederum die Fähigkeit der

²⁷³ BV, S. 503.

²⁷⁴ BV, S. 459.

²⁷⁵ BV, S. 21.

Bankfrau, sich voll und ganz der Welt zu widmen, sie mit „unbewaffneten Sinnen mitzuerleben“²⁷⁶, „nichts als Auge und Ohr“²⁷⁷ zu sein und damit in „jener besonderen Beziehung zur Welt“²⁷⁸ zu stehen.

Das Wahrnehmen und das Gehen der Bankfrau erweisen sich somit als wesentliche Elemente in ihrer ‚Liturgie des Behaltens‘ und im Prozess der Bildgenese. Das Gehen als Aspekt in ihren Bilderfunken (z.B. Mayatempel, Kesselschmiede etc.) und für diese (Absprungbrett → Durchqueren des Gartens beispielsweise) erweist sich als Mechanismus der Welterkundung, welcher meist grundlegend mit ihrem Wahrnehmen verbunden ist. Dieses wiederum stellt den Schlüssel zu ihren Bildern und ihrer Lebensform dar, „so wie sie von dem Bildwerden lebte, in jedem Sinn, so lebte sie für es.“²⁷⁹

4.5. Exkurs: Die Idee der Bilderbank und Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas

Die Bilder der Bankfrau resultieren also aus ihrer ‚Liturgie des Behaltens‘, der vor allem ihr Wahrnehmen, aber auch ihr Gehen zuzurechnen sind. Die ‚Liturgie des Vermehrens‘ wurde bereits im Zusammenhang mit ihrem Wirtschaften zum Thema, welches sich als ein Wertschaffen gestaltet, das u.a. im Werteerkennen besteht und somit an ihre Form des Wahrnehmens geküpft ist. Alle drei Bereiche sind weiters im Rhythmisieren verbunden, das einen essentiellen Bestandteil ihrer Lebensform darstellt.

Als interessanter Aspekt, der sich an die ‚Vermehrensritualie‘ der Protagonistin bindet, erweist sich der trotz ihres Ausscheidens „aus der zeitgenössischen Bankenwelt“²⁸⁰ bestehende Drang, „die Wertsache“²⁸¹ oder, etwas konkreter formuliert, den Wert in den Gegenständen zu suchen und diesen

²⁷⁶ BV, S. 62.

²⁷⁷ BV, S. 139.

²⁷⁸ BV, S. 417.

²⁷⁹ BV, S. 23.

²⁸⁰ BV, S. 457.

²⁸¹ Ebda.

nicht verkommen zu lassen, sondern, „im Verband, mit möglichst vielen anderen Wertsachen, in den ständigen fruchtbaren Umlauf“²⁸² zu bringen. Dieser Form des Wirtschaftens liegt „das Voraussehen und Fruchtenlassen, wie es ihr für ihren Beruf“²⁸³, also für ihr einstiges Tun und Handeln als „Geldexpertin“²⁸⁴ vorschwebte, zugrunde, es stellt ganz klar kein „Wirtschaften der Jetztzeit“²⁸⁵ dar, sondern eines, das zu dem „schlauem und blindwütigen Spekulieren“²⁸⁶ gegenläufig auftritt. Ihrem Zugang entspringt nun eine neue Idee, wie die Bankfrau dem Autor erklärt:

Ich habe mit dem Bankwesen, dem heutigen jedenfalls [...], ja nichts mehr zu schaffen. Und trotzdem beschäftigt mich der Gedanke, eine neue Art von Bank zu gründen – eine Bilderbank, eine erdumspannende, zum Austausch, zum Verwerten, und zum Fruchtbarmachen all meiner, deiner und unserer Bilder.²⁸⁷

Die Wirtschafts- und Wahrnehmungsform der Protagonistin sowie ihre Bilder und die Mission, diese zu retten, führen zu einer neuen Berufs- bzw. Bankenidee, welche das Sammeln und ‚In-Umlauf-Bringen‘ von Bildern vorsieht. Hier liefert die Bankfrau eine Schnittstelle, in der sich ihre Behaltens- und ihre Vermehrensritualie treffen und zu einem Konzept verschmelzen, welches darin besteht, eine Art kollektives Bildgedächtnis anzulegen und dieses zugänglich und verwertbar, also fruchtbar zu machen.

Wie die Bilderbank der Protagonistin sich konkret gestalten könnte, darüber gibt der Roman keine weiteren Auskünfte. Einige Fragen treten mit diesem Konzept auf, wie zum Beispiel: Welche Art der Bilder würden dort gehandelt? Wären es ‚nur‘ Bilderschnuppen oder auch andere Bilder? Wie könnten die Funkenbilder überhaupt in Umlauf gebracht werden? Würde dies in materieller oder immaterieller Form geschehen?²⁸⁸ Wie könnte man im Bilderhandel das

²⁸² Ebda.

²⁸³ BV, S. 631.

²⁸⁴ BV, S. 45.

²⁸⁵ Ebda.

²⁸⁶ Ebda.

²⁸⁷ BV, S. 447.

²⁸⁸ Eine Form, immaterielle Bilder in Umlauf zu bringen, stellt etwa das Internet dar sowie andere Überträger und Speicher elektronischer und digitaler Information. Da das Konzept des Fruchtbarmachens der Bankfrau jedoch zur Informationsverbreitung, so auch der Bildverbreitung, mittels Neuer Medien in mehrererlei Hinsicht als oppositionell zu verstehen ist, liegt die

Erleben gewähren? Ist Handkes Konzept einer Bilderbank bzw. die Idee der Bankfrau als ein ausschließlich metaphorisches Konzept zu verstehen? Diese und etwaige weitere Fragestellungen zu beantworten, bleibt letztlich den Leserinnen und Lesern sowie deren Phantasie überlassen. Es kann jedoch auch mit einem Konzept gearbeitet werden, welches einige Parallelen zu der Idee der Bankfrau aufweist: dem Mnemosyne-Atlas Aby Warburgs²⁸⁹.

Geht man hinsichtlich der Bilderbank von einem nicht rein metaphorischen Programm, sondern von einem in der Buchwelt der Protagonistin realisierbaren aus, so lässt sich die Idee der Bankfrau als Gedächtnisspeicher ansehen, welcher ein Bildgut konserviert, das der Roman als bedroht charakterisiert, und dieses gleichzeitig in Umlauf bringt. Zwar ist damit noch nicht die Frage nach der authentischen Wahrnehmung (Wahrnehmung vor Ort und Wahrnehmung geöffneter Sinne) geklärt und es besteht außerdem eine Diskrepanz zwischen der Hinwendung zur Welt, welche Handke propagiert, und dem Erleben aus zweiter Hand, welches sich auch im Falle der Bilderbank ergeben würde. Dies sei jedoch hier zugunsten des rettenden Aspekts ausgeklammert, welchen das Konzept der Bilderbank impliziert: die Funktion des Gedächtnisspeichers.

„Der Bilderatlas als Summe und Ausdruck Warburgschen Denkens“²⁹⁰ spiegelt ebenfalls eine Form des Gedächtnisspeichers wider, dessen Funktion und Aufbau Warburg folgendermaßen beschreibt: Es ist

mir gelungen, das Material für einen Bilder-Atlas zusammenzubringen, in dem man an seinen Bilderreihen die Funktion der vorgeprägten antikisierenden Ausdruckswerte bei der Darstellung inneren und äußeren bewegten Lebens ausgebreitet sieht und der zugleich die Grundlage sein soll für die Entwicklung einer neuen Theorie der Funktion des menschlichen Bildgedächtnisses.²⁹¹

Schlussfolgerung nahe, dass die jeweiligen Bilder in materieller Form gehandelt werden oder zumindest an irgendeine Form eines realen Wertes gebunden sind. Als ein solcher ließe sich beispielsweise auch Erzähltes verstehen, z.B. die Beschreibung eines Bildes und somit das Wort bzw. die Schrift. Diese Form ‚materialisierter‘ Bilder liegt auch im *Bildverlust* vor, die erzählten Bilder und die Erzählungen von den Bilderschnuppen könnten in diesem Sinne als materielle, weil in schriftlicher Substanz vorhandene, Bilder angesehen werden (bewahren und vermehren!).

²⁸⁹ Vgl. Warburg, Aby: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Berlin: Akademie Verlag 1998.

²⁹⁰ Rösch, Perdita: Aby Warburg. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2010, S. 95.

²⁹¹ Warburg, Aby: Brief an Karl Vossler, 12.10.1929. Zitiert nach: Rösch, S. 96.

Warburg zielte mit diesem Konzept darauf ab, Spuren des kulturellen Gedächtnisses zu verfolgen und „das Nachleben der Antike visuell anschaulich und nachvollziehbar zu machen.“²⁹² Handke wie auch seine Protagonistin versuchen ihrerseits, das Überleben einer bestimmten Art der Bilder zu ermöglichen, um ein potentielles ‚Nachleben‘ überhaupt gewährleisten zu können. Sowie Warburg antike Kunstwerke als „Vor-Bilder“²⁹³ bezeichnet, deren ‚Nachleben‘ im menschlichen Bildgedächtnis besteht, beschreibt Handke die Bilderschnuppen als „Weltbilder“²⁹⁴, deren ‚Weiter-Leben‘ angesichts der Bedrohung durch technisch gemachte Bilder, welche bloße Abbilder von der Welt und keine Inbilder darstellen, gesichert werden müsse, etwa in Form einer Bilderbank. In einer zunehmend digitalisierten Welt erweist sich die Frage nach dem Überleben ‚natürlicher‘ Bilder als wichtiges Thema, da sich die Rolle dieser und ihrer Implikate (z.B. Emotionen, Wissen etc.) zunehmend verändert. Die Idee der Bilderbank, um nun wieder in den Buchkosmos zurückzuspringen, erweist sich folglich als eine der Bankfrau und ihrer Lebensform entsprechende Maßnahme zum Erhalt einer Bilderform, welche mehr birgt als eine bloße Abbildfunktion. Ihr Konzept lässt sich somit als Beitrag zur Konservierung und gleichzeitig Anreicherung eines Teils des menschlichen Bildgedächtnisses verstehen, dessen Qualitäten die Welt der technisch gemachten, künstlichen Bilder nicht zu vermitteln fähig ist.

Die Frage nach den Bildern bzw. wie die Bilderschnuppen, die ‚Welt-Bilder‘, denn überhaupt gehandelt werden könnten, dazu liefert Warburgs Bildatlas ebenfalls einen Impuls. Denn die flexiblen Tafeln des Mnemosyne-Atlas fordern ein „offenes, bewegliches Denken“²⁹⁵, sowie das Konzept der Bankfrau einen beweglichen Bildverkehr impliziert und ein „betrachtendes Bedenken und Nachdenken“²⁹⁶. Das Projekt Warburgs lässt sich somit gewissermaßen als „exposition imaginaire“²⁹⁷ begreifen, der Erkenntnisgewinn liegt in der kreativen Denkleistung der Betrachterin und des Betrachters, denn „das Ausgestellte

²⁹² Rösch, S. 97.

²⁹³ Rösch, S. 53.

²⁹⁴ BV, S. 259.

²⁹⁵ Rösch, S. 99.

²⁹⁶ BV, S. 555.

²⁹⁷ Heesen, Anke te: Exposition Imaginaire. Über die Stellwand bei Aby Warburg. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Heft 112 (2009), S. 55-64.

bleibt ‚imaginär‘, ist nur im nachvollziehenden Schauen und Denken enthalten“²⁹⁸. So verhält es sich auch mit den Welt-Bildern, ihre Wirkung entfaltet sich beim Betrachter, bei demjenigen, der wahrnimmt, der Ertrag in der Vernetzung solcher Bilder wäre ein imaginärer. Das Wertschaffen der Bilderbank läge in der Tradierung der Welt-Bilder, welche im *Bildverlust* von den elektronischen, aber vor allem digitalen und virtuellen Bildern bedroht sind. Das Weitergeben, die Überlieferung eines essentiellen Teils des kollektiven Bildgedächtnisses, welchen die Bilder aus authentischer Wahrnehmung ausmachen, erweist sich als potentielle Leistung der Bilderbank, sie würde einen imaginären Wert generieren.

4.6. Voraussetzungen der Bilderschnuppen – authentische Wahrnehmung

Um den Wert in den Welt-Bildern zu erkennen, braucht es einen besonderen Blick, der langsam und sorgsam den Erscheinungen nachgeht, gefordert sind aber auch die anderen Sinne, wenn es darum geht, die „Weltlandschaften“²⁹⁹ zu erkunden. Eine umfassende Wahrnehmung, welche sich nicht nur auf das Sehen beschränkt, sondern auch das Hören, das Riechen, das Schmecken und das Tasten mit einbezieht, ermöglicht das Sammeln von ‚wahrhaftigen‘ Bildern. Erst mit geöffneten und geschärften Sinnen gelingt es, die Welt in sich aufzunehmen, sie „sich Blick für Blick und auf Schritt und Tritt einzuverleiben“³⁰⁰. Auf diesem Weg wird ein Erleben realisiert, welches nicht bloße Abbilder produziert, sondern sich in Form von Inbildern manifestiert. Hier wird das Äußere durch „die Erfahrung eines ‚wahren Seins der Dinge“³⁰¹ verinnerlicht, das Erfahren erweist sich als körperlicher und geistiger Akt der Internalisierung. Der Begriff

²⁹⁸ Rösch, S. 99.

²⁹⁹ BV, S. 369.

³⁰⁰ BV, S. 455.

³⁰¹ Bartmann, S. 53.

des „Bildersinns“³⁰² lässt sich nun in zweierlei Hinsicht verstehen: einerseits in der Bedeutung, einen Sinn für die Welt-Bilder zu besitzen, empfänglich für sie zu sein oder, in anderen Worten, über besondere Fühler für wahrhaftige Bilder zu verfügen. Andererseits kann der Bildersinn auch als eigener, sechster Sinn begriffen werden, welcher aus einer Synthese der anderen Sinne hervorgeht, oder auch als synästhetischer Sinn, welcher aus der variablen Überlagerung und Verschmelzung verschiedenerer Sinneswahrnehmungen resultiert (zum Beispiel ‚ganz Auge und Ohr sein‘³⁰³).

Das Erleben der „Orte, Stellen und Winkel“³⁰⁴, der „Welt-Schauplätze“³⁰⁵, welche den Inhalt der Funkenbilder darstellen, impliziert also eine bestimmte Form der Wahrnehmung, welche eben mehrere Sinne bzw. die Empfänglichkeit für diverse Reize erfordert und somit ein Vor-Ort-Sein einschließt, ja sogar zugrunde legt, welches das Einwirken verschiedener Sinneseindrücke erst ermöglicht. Denn, und hierin liegt ein gravierender Unterschied zwischen den Welt-Bildern und den technisch gemachten sowie übertragenen, elektronischen und digitalen Bildern: Letztere vermögen höchstens zwei Sinne zu bedienen, in jedem Falle das Sehen und gegebenenfalls noch das Hören. Weiters muss man die Steuerung dessen, was an Reizen einwirkt, abgeben, die Selektion liegt, ganz im Gegensatz zum ‚erlebten Bild‘, nicht bei der oder dem Wahrnehmenden, sondern wird durch ein Medium gefiltert und gebündelt. An das ‚eigene‘ Erleben knüpft sich hingegen das Vermögen, die Dauer des Vor-Ort-Seins und damit des Einwirkenlassens bzw. Wahrnehmens selbst bestimmen zu können.

Die zeitliche Komponente erweist sich neben der räumlichen Präsenz als essentielle Kategorie in Handkes Wahrnehmungskonzept. Er spricht mit dem *Bildverlust* ein „Lob der Langsamkeit“³⁰⁶ aus, welches die Lebensform der Bankfrau widerspiegelt und letztlich Handkes eigene Lebenshaltung und künstlerische Einstellung zum Ausdruck bringt. Die Langsamkeit erweist sich bei Handke als

³⁰² BV, S. 32.

³⁰³ Vgl. Kapitel 4.4., Abschnitt ‚Gehen und Wahrnehmen‘.

³⁰⁴ BV, S. 702.

³⁰⁵ BV, S. 713.

³⁰⁶ BV, S. 338.

ästhetisches und poetologisches Prinzip: Zu Handkes Ästhetik der Langsamkeit, Verzögerung, Kontemplation, Sanftheit [...] gehören die Zuschauer-, Betrachter- und Beobachter-Perspektivik, die Motive des „Schauens“ bzw. „Zuschauens“ oder „Anschauens“, des „Blicks“ [...]. Hierher gehört auch das für Handkes wahrnehmungsästhetisches und poetologisches Programm konstitutive Moment des „Zeit-Habens“, das eine besonders konzentrierte und zugleich unverkrampfte, gelockerte, hingebungsvolle Form der Wahrnehmung kennzeichnet.³⁰⁷

Um sich Bilder von der Welt zu machen, braucht es somit die Präsenz vor Ort und ein ‚Zeit-Haben‘, zwei Elemente, die einer ‚hingebungsvollen Wahrnehmung‘ zugrunde liegen. Die Langsamkeit, welche die Sinne erst zu öffnen oder zumindest zu schärfen vermag, ist tief in die Lebensform der Bankfrau eingeschrieben. „Ihr Prinzip, Ihr Ideal, ihr Projekt: das Zeithaben. Ja, wie fast immer in ihrem bisherigen Leben hatte sie Zeit.“³⁰⁸

Mit diesen beiden grundlegenden Zügen des Vor-Ort-Seins und des ‚Zeit-Habens‘ sind zwei Elemente in Handkes Wahrnehmungskonzept enthalten, welche sich völlig konträr zu den immer kleiner werdenden Raum-Zeit-Intervallen in den Neuen Medien gestalten. Die sich ständig weiterentwickelnde Medienlandschaft ist geprägt von einer grundlegend anderen „Medien-Zeit“³⁰⁹ und einem eigenen „Medien-Raum“, welche sich von den „traditionellen kulturellen Raum- und Zeit-Ordnungen“³¹⁰ abheben. Die immense Verkürzung in der spatialen und temporalen Medienstruktur bzw. die komprimierte Räumlichkeit und Zeitlichkeit der Medien greift in die verschiedenen (Lebens-)Bereiche, zum Beispiel Kommunikation, Information, Transport, Geldwesen (Spekulation!) oder Kriegsführung – Stichwort ‚Cyber War‘. Die „Medien selbst treten ihrerseits zwischen das Subjekt und seine Lebenswelt, indem sie [...] neue Wahrnehmungsmuster hervorrufen.“³¹¹ Handkes ‚Ästhetik der Langsamkeit‘ und die ihr implizite Präsenz vor Ort erweisen sich als divergentes Konzept zu den Tendenzen „medialer Raum-/Zeitkonfigurationen“³¹². Einmaligkeit und Dauer werden der

³⁰⁷ Gottwald; Freinschlag, S. 109.

³⁰⁸ BV, S. 190.

³⁰⁹ Großklaus, Götz: Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

³¹⁰ Großklaus, S. 9.

³¹¹ Köster, Ingo; Schubert, Kai: Einleitung. In: dies. (Hg.): Medien in Raum und Zeit. Maßverhältnisse des Medialen. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 7.

³¹² Ebda.

Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit gegenübergestellt, zwei Oppositionspaare, welche sich bereits in Walter Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz finden.³¹³ Auch die Frage nach Kohäsion, einem Ganzen, die ‚Suche nach Zusammenhang‘ prägen Handkes Werk und seine poetologischen Überlegungen, dem gegenüber steht die fragmentarische Realität der Medien, die sich eng an den Komplex der ‚Manipulationen medialer Zeitlichkeit‘³¹⁴ knüpft. Der ‚Wunsch, sich eine kohärente Welt zu schaffen, deren Verknüpfung ästhetisch erfahrbar ist‘³¹⁵, lässt sich in Handkes Medienkritik fassen, die das Bildkonzept prägt, welches Handke im *Bildverlust* propagiert.

4.7. Die Hinwendung zur Welt – Universalität und Aura der Funkenbilder

Der *Bildverlust* lässt sich folglich als Plädoyer für eine ‚Neue Langsamkeit‘³¹⁶ lesen, der sich beispielsweise auch Sten Nadolny oder Botho Strauß verschrieben haben. Peter Handkes Roman plädiert jedoch ebenso leidenschaftlich für die Hinwendung zur Welt, die bereits im ‚Vor-Ort-Sein‘ thematisiert wurde. Diese grundlegende Komponente in Handkes Wahrnehmungskonzept, welche sich auch für die Funkenbilder als konstitutiv darstellt, erweist sich als ein ‚Näher-

³¹³ Vgl. Benjamin, *Kunstwerk*, S. 15.

³¹⁴ Volmar, Axel: Die Mikrotemporalität der Medien. Manipulationen medialer Zeitlichkeit in der Geschichte von Film und Video. In: Köster, Ingo; Schubert, Kai (Hg.): *Medien in Raum und Zeit. Maßverhältnisse des Medialen*. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 117 – 143.

³¹⁵ Bartmann, S. 1.

³¹⁶ Hörisch, S. 124. ‚Neue Langsamkeit‘, „wie sie etwa Sten Nadolny und Peter Handke vertreten und praktizieren“ (ebda.), ist „heute nicht eine unter anderen poetischen Programmatiken, sondern die genuine zeitliche Verfassung des Buches unter Bedingungen der entfalteten Medienkonkurrenz“ (ebda.), schreibt Jochen Hörisch über diesen poetologischen Zugang. Es wird hier nicht nur in dem Bewusstsein gearbeitet bzw. geschrieben, dass das alte Medium „Buch“ in der heutigen Medienlandschaft als anachronistisch auftritt, die ‚Neue Langsamkeit‘ macht sich darüber hinaus diesen Anachronismus zunutze und greift ihn als Mittel der Positionierung in der schnelllebigen Welt der Neuen Medien auf. Sie macht sich die Potentiale des alten und ‚langsamen‘ Mediums „Buch“ produktiv zu eigen und reflektiert damit die eigene Medialität sowie die Verfasstheit der Medien, die neben dem Buch bestehen. Vgl. hierzu neben zahlreichen Werken Handkes auch: Nadolny, Sten: *Die Entdeckung der Langsamkeit*. München: Piper 1983.

Kommen', ein ‚Näher-Herantreten' an den „cuerpo del mundo“³¹⁷ – den „Körper der Welt“³¹⁸ und seine Glieder, die Erscheinungen. Ein intensives, hingebungsvolles Wahrnehmen bedeutet, dass sich kein Medium zwischen die Lebenswelt und das wahrnehmende Subjekt schiebt, kein Filter, keine fremde Steuerung, keine Selektion von außen, es impliziert die Präsenz der oder des Wahrnehmenden an Ort und Stelle und die damit verbundene Eigenmächtigkeit in der Gestaltung des Wahrnehmungsprozesses. Daran knüpft sich u.a. das Bestimmen der Dauer, aber eben auch die Einmaligkeit bzw. Einzigartigkeit des Erlebens. Schließlich wird die Konnotation eines Bildes erst im Erleben des Ortes realisiert. Diese Konnotation ist dafür verantwortlich, dass der Eindruck des jeweiligen Bildes in einer anderen, intensiven Wahrnehmungssituation durch einen Schlüsselreiz, eine Assoziation, welche im Konnotat des Bilderfunktens enthalten ist, wiederkehrt. Hierin entsteht die Überlagerung von Orten und Zeiten, es wird auf diesem Weg die Verschmelzung der Bilder gewährleistet, welches sie zu Epiphanien des Profanen „im Fluß der Wiederkehr“³¹⁹ macht, zu Epiphanien eines weltlichen Zusammenhangs.

Zwar spricht Handke den gesamten Roman hindurch nicht explizit von einer Aura der Orte, welche die Bilderschnuppen abbilden, sie ist jedoch greifbar im Erzählen davon und in ihrer Stellung als ‚epiphanische' Elemente eines größeren Zusammenhangs, welche ein technisch gemachtes oder übertragenes Bild nicht erreichen kann, da ein umfassendes Erleben im Sinne des *Bildverlusts* und von Handkes Wahrnehmungskonzept aufgrund ihres ‚künstlichen' Wesens nicht gegeben sein kann.³²⁰ Die ‚natürlichen' Bilder bringen jedoch ei-

³¹⁷ BV, S. 746.

³¹⁸ Ebda.

³¹⁹ BV, S. 758.

³²⁰ Hierin zeigt sich deutlich die Bezugnahme auf Walter Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz, wo es heißt: „Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt *eines* aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“ (Benjamin, *Kunstwerk*, S. 11). Zwar spricht Benjamin vom Kunstwerk, welches in der technischen Reproduktion das Hier und Jetzt einbüßt, und bei Handke sind es die künstlichen, technisch gemachten Bilder von der Welt - ein anderer Bildbegriff liegt den beiden Konzepten zugrunde - es lassen sich jedoch das Vor-Ort-Sein und das Jetzt-Erlebnis in beiden Fällen als Kernpunkt erkennen. „An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es [das Kunstwerk, J.R.] im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist“ (Benjamin, *Kunstwerk*, S. 11). Diese Geschichte, der ‚Zusatz anderer Zeiten', wie Handke es formuliert, ist eine maßgebliche Komponente der Aura eines Kunstwerks wie auch der verschiedenen (Welt-)Landschaften. Das Vor-Ort-Sein erweist sich als wesentliche Komponente im Erleben dieses und auch anderer Zusätze, welche letztlich die Aura eines Ortes oder Kunstwerks erzeugen.

nen Zusatz mit, den Zusatz des Universellen, welcher den Schauplätzen und „Ortsbildern“³²¹ eine auratische und an mancher Stelle sogar mythische Dimension verleiht. Betrachtet man den Inhalt der Bilderfunken, so lässt sich ihr universeller Charakter fassen: in der Tatsache etwa, dass sie menschenleer sind und verschiedene Landschaften und deren Erscheinungen zeigen. Egal ob die Bilder nun eine Natur- oder eine Stadtlandschaft enthalten, das, worauf sie fokussieren, scheint überzeitlich zu sein³²² und auch an anderen Orten in ähnlicher Form auffindbar zu sein³²³ (Flüsse, Berge/Gebirge, Bäume, Sand etc.). In manchen Bilderschnuppen erweist sich das Gezeigte per se als universelle Erscheinung, wie etwa der Mayatempel in Yucatán. In dieser Eigenschaft des Universellen, in den weltumfassenden und weltumspannenden Formen der Erscheinungen liegt die Voraussetzung für die Erfahrung von Zusammenhang, Rhythmus, Harmonie und Geborgenheit. So erzählt die Bankfrau: „Im Bild habe ich die Welt umarmt. [...] Nichts ging mir über das Bild.“³²⁴

Weiters heißt es:

Wohl gehörte das jeweilige Bildobjekt zu eines jeden persönlicher Welt. Aber das Bild, als Bild, war universell. Es ging über ihn, sie, es hinaus. Kraft des offenen und öffnenden Bildes gehörten die Leute zusammen.

³²¹ BV, S.703.

³²² In Bezug auf die ‚universelle Zeitlichkeit‘ bzw. die ‚Aura anderer Zeiten‘, welche in den Bilderschnuppen mitschwingt und eine mythische Stimmung evoziert, heißt es: „Doch, das war jetzt; es war, mit dem Wind in den Zweigruten, die Gegenwart, nur eben mit dem Zusatz anderer Zeiten; die Gegenwart, wie sie immer gewesen war. In dem Schlagen der Züge jetzt auf den Schwellen taten auch der Kanonendonner vor hundert Jahren und das Holterdiepolter der an der steilsten Wegstelle im Wald regelmäßig ein Stück zurückrutschenden Pferdewagenräder mit, ein Zurückrutschen trotz des am Bergfuß, unten beim Relais, hinzugefügten Gespanns. Und die Wurzelkrater vom Orkan jetzt würden bald eine Einheit bilden mit den engbenachbarten Bombentrümmern aus dem vergangenen Jahrhundert, in demselben Wald hier“ (BV, S. 72). Bartmann schreibt zu diesem „größeren Jetzt“ (ebda.), dieser „größeren Zeit“ (ebda.), zu „jener Gegenwart, jenem ganz-Jetzt“ (BV, S. 72 f.): „Zeitlich wird das Bild zum ‚Stehenden Jetzt‘ eines kontinuierlichen Augenblicks isoliert“ (Bartmann, S. 167). Dieser ‚kontinuierliche Augenblick‘ lässt sich wiederum als ‚Augenblick der Ewigkeit‘ verstehen, wie Handke ihn in *Die Lehre der Sainte-Victoire* einschreibt: „Naturwelt und Menschenwerk, eins durch das andere, bereitet mir einen Beseligungsmoment, den ich aus den Halbschlafbildern kenne [...], und der *Nunc stans* genannt worden ist: Augenblick der Ewigkeit“ (LSV, S. 9). Hier wird ebenfalls die Verknüpfung von Ort und Zeit bzw. dem ‚Stehenden Jetzt‘, dem ‚Nunc stans‘, deutlich: ‚Naturwelt und Menschenwerk‘, welche sich in ihren Mustern durchdringen, können mit den Natur- und Stadtlandschaften der Blitzbilder kurzgeschlossen werden, welche die jeweilige Örtlichkeit als ‚Augenblick der Ewigkeit‘ abbilden.

Handke, Peter: *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.

³²³ Man könnte dies als Zusatz anderer Orte bezeichnen.

³²⁴ BV, S. 746.

Und die Bilder waren zwanglos, anders als jede Religion oder irdische Heilslehre.³²⁵

Hierin wird der universelle Charakter der Bilderblitze explizit formuliert, trotzdem gehören die ‚Bildobjekte‘ zur persönlichen Welt des wahrnehmenden Subjekts, da sie schließlich auf Erleben basieren. Das Zitat impliziert weiters, dass die Bilderschnuppen eben keine Erinnerungen sind, sondern „Universal-Pictures“³²⁶, welche über das einzelne Individuum hinausgehen und auf kollektiver Ebene für Zusammenhalt sorgen. Die Menschen sind über die Bilder verbunden, sie stiften einen größeren Zusammenhang – ein Aspekt, in dem sich das kollektive (Bild-)Gedächtnis widerspiegelt. Die Hinwendung zur Welt, die Handkes Wahrnehmungskonzept zugrunde liegt und auf welche dieses gleichzeitig hinausläuft, lässt sich wohl in folgender rhetorischer Frage am besten fassen: „Was aber sind Handkes Raumvisionen [...] anderes als universale Bilder?“³²⁷

So lässt sich zu der Wahrnehmungsform, welche Handke der Bankfrau, aber auch vielen seiner vorherigen Helden eingeschrieben hat, feststellen: Es „entzündet sich an Wahrnehmungen Visionen, die das wahrgenommene Objekt ästhetisch transzendieren.“³²⁸ Die Welt und ihre Objekte brechen aus dem Mikrokosmos ihres Wirkens aus, indem sich beim wahrnehmenden Subjekt ein größerer Zusammenhang in den Bildern auftut, ihre Universalität macht sie zu Visionen, im Falle der Bilderschnuppen zu ‚Raumvisionen‘, welche Handke bereits in der *Langsamen Heimkehr* beschreibt. „Indem Handkes Texte Wirklichkeit als Wirkung erzählen, betreiben sie eine poetische Erkenntnistheorie des Schauens.“³²⁹ Das Erkennen von Zusammenhang wird in der Verschmelzung der Welt-Bilder erfahren, wobei „das Moment der Form [...] aus der Epiphanie der plötzlichen Einheit entwickelt [...]“³³⁰ wird. In diesem Sinne lassen die Bil-

³²⁵ BV, S. 23.

³²⁶ Handke, Peter: Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 – März 1977). Salzburg: Residenz Verlag 1977, S. 34.

³²⁷ Bartmann, S. 164.

³²⁸ Bartmann, S. 167.

³²⁹ Ebda.

³³⁰ Bartmann, S. 168.

derschnuppen als „synthetische Vision eines globalen Zusammenhangs“³³¹ fassen.

4.8. Exkurs: „Langsame Heimkehr“

Da das Konzept, welches den Bilderschnuppen zugrunde liegt, bereits in der 1979 erschienenen Erzählung *Langsame Heimkehr* angelegt ist, sei hier abschließend noch eine Zusammenschau unternommen, welche verschiedene Merkmale der Funkenbilder anhand ihrer Wurzel in der *Langsamen Heimkehr* illustrieren soll. Diese zusammenfassende Einbettung und Ergänzung orientiert sich an dem Kriterium des Zusammenhangs.

Die ‚Begierde nach Zusammenhang‘, welche Handke bereits in *Die Lehre der Sainte-Victoire* einschreibt, erweist sich als Triebmotor seiner Wahrnehmungskonzeption. So heißt es in seiner erzählten Poetologie:

In Grillparzers *Armem Spielmann* las ich dann: „Ich zitterte vor Begierde nach dem Zusammenhange.“ Und so kam wieder die Lust auf das Eine in Allem. Ich wußte ja: Der Zusammenhang ist möglich.³³²

Dass die Erkenntnis eines größeren Zusammenhangs möglich ist, zeigen nicht nur der *Bildverlust* und seine Bilderschnuppen sowie *Die Lehre der Sainte-Victoire*, sondern eben auch die *Langsame Heimkehr*, Vorgänger dieser und erster Teil der gleichnamigen Tetralogie³³³. Schon hier ist zu lesen:

„Der Zusammenhang ist möglich“, schrieb er [Sorger, der Protagonist, J.R.] unter die Zeichnung. „Jeder einzelne Augenblick meines Lebens geht mit jedem anderen zusammen – ohne Hilfsglieder. Es existiert eine unmittelbare Verbindung [...]“³³⁴

³³¹ Ebda.

³³² LSV, S. 78 f.

³³³ Die Tetralogie *Langsame Heimkehr* umfasst die gleichnamige Erzählung (1979), *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980), *Über die Dörfer* (1981) und *Kindergeschichte* (1981).

³³⁴ Handke, Peter: *Langsame Heimkehr*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 117.

Sorger, der sich „beim Erfassen der Landschaft als Friedensforscher“³³⁵ fühlt, erkennt diese Verbindung etwa in folgender Szene in New York (Stadtlandschaft), wo er sich vor seiner Heimkehr nach Europa und nach seiner Forschungsarbeit in Alaska (Naturlandschaft) aufhält: Er bog

langsam in den Park ab und blieb vor einem der Granitblöcke stehen, die wie Flügelenden vergrabener Flugzeuge aus der Grasfläche ragten. Aufschauend sah er dann in einer weiten, noch schattigen Mulde zwischen zwei Hügeln die Leute vorbeigehen wie die Indianer im Hohen Norden: und in dieser unablässigen Prozession zeigten sich jetzt sprunghaft die Inbilder seiner Verstorbenen. Diese ergaben sich nicht aus Ähnlichkeiten, sondern es genügte, sich in die kreuz und quer gehenden Weltstadtmassen zu versenken, und hier und da, in einer kleinen Geste, einer Wangenlinie, einem schnellen Blick, einem Stirnband, erweiterte sich das Bild ganz selbstverständlich [...].³³⁶

Das Bild von der Welt erweitert sich beim wahrnehmenden Subjekt, hier Sorger, zu einer Vision des größeren Zusammenhangs. In der Wiedererkennung kleiner Details und Formen, welche im persönlichen ‚Bildinventar‘ vorhanden sind, erschließt sich für Sorger eine Verbindung zwischen der äußeren Welt und seinen Inbildern, äußere Bilder und innere Bilder verschmelzen zu etwas Drittem, fusionieren zu einem größeren Zusammenhang. Hier treffen sich universelle Bilder bzw. kollektive Prägungen und individuelle Bilder, was in ein Erleuchtungserlebnis mündet, in einem Moment der Epiphanie kulminiert. Eine solche Offenbarung ereignet sich auch wenig später in einem Coffee Shop:

Der Augenzeuge [Sorger, J.R.] hatte dafür nur die Worte „Jahrhundert“ und „Friedenszeit“ und sah, wie in einem stummen Film, Kalenderblätter fallen. Die „Göttin Zeit“ nahm den unversehens, mitsamt den Blechschalenbechern und Zuckergläsern (die zu Prunkgefäßen wurden), saalartig glitzernden Coffee Shop aber nicht aus dem Datum des Tages heraus, sondern verband ihn umgekehrt mit den vergangenen Tagen, bis der Raum (statt fremd nur immer heimeliger werdend) in sich alle zu einer Menschenmöglichkeit weiterhelfenden Erfindungen, Entdeckungen, Töne, Bilder und Formen der Jahrhunderte trug.³³⁷

³³⁵ LH, S. 115.

³³⁶ LH, S. 172 f.

³³⁷ LH, S. 176.

Diesen Moment des Zusammenhangs reflektiert der Protagonist und hält ihn schriftlich fest als Erlebnis einer „seit jeher, [...] von jedermann (auch von mir) fortsetzbaren, friedensstiftenden *Form*. [...] Ich glaube diesem Augenblick: indem ich ihn aufschreibe, *soll er mein Gesetz sein*.“³³⁸

Hier zeigen sich bereits einige Überschneidungen zwischen den Bilderschnuppen und den Offenbarungsmomenten Sorgers: Sie resultieren aus der Wahrnehmung von Landschaft (hier Stadtlandschaft – New York, zuvor Naturlandschaft – Alaska), sie implizieren die Überlagerung von gegenwärtigen und vergangenen Wahrnehmungen (beispielsweise die Menschen in New York und die Ureinwohner Alaskas) sowie die Verschmelzung von äußeren Bildern und Inbildern (Wiederkehr bzw. Wiedererkennen von Details, zum Beispiel Geste, Wangenlinie, Stirnband). Im zweiten Zitat wird schließlich das Erleben von Zeit zum Thema, die Verschmelzung der Gegenwart mit anderen Zeiten, der ‚Augenblick der Ewigkeit‘ stellt sowohl Kennzeichen der Bilderschnuppen als auch von Sorgers Epiphanien dar (Stichwort ‚Friedenszeit‘, der Moment, der vergangene Jahrhunderte in sich trägt, der ‚Zusatz anderer Zeiten‘, die Verbindung der ‚Jetzt-Zeit‘ mit der Vergangenheit, welche den erlebten Raum erweitert, ihn mit zusätzlichem Leben erfüllt³³⁹). Der räumliche Aspekt ist ebenfalls in die Erleuchtungserlebnisse Sorgers und somit in die *Langsame Heimkehr*, „die Räume als Raum-Ereignisse erzählt“³⁴⁰, eingeschrieben:

In dem Coffee Shop war es auch, daß Sorger beim Gewährwerden der zerkratzten Tischplatte beiläufig zum Bewußtsein „seiner“ Erdformen zurückfand: während er hier in dem niedrigen, ebenerdigen, dunklen Raum saß, wie eingemauert von der allseits aufragenden Weltstadt, dämmerte ein Schimmer des zugefrorenen Stroms aus der Winternacht; fuhren die Pendlerebusse über die neuerstandene Paßhöhe der Westküstenstadt ins östliche Morgenlicht wie über eine kontinentale Wasserscheide, und hinter ihnen überschlugen sich, deutlich werdend im aufsteigenden Nebel, die Wellen des Ozeans. Nicht nur die Schrammen der Tischplatte, auch der Boden des Coffee Shop ahmte die Oberflächengestalt der Erde nach.³⁴¹

³³⁸ LH, S. 177 f.

³³⁹ Hier lässt sich eine Verbindung schlagen zu Walter Benjamins These, dass sich die Geschichte, welche ein Kunstwerk transportiert, im Original fassen lässt und den wesentlichen Bestandteil von dessen Aura darstellt. Die „geschichtliche Zeugenschaft“ (Benjamin, Kunstwerk, S. 13) schwingt in den Kunstwerken mit. Vgl. Benjamin, Kunstwerk, S. 11.

³⁴⁰ Bartmann, S. 231.

³⁴¹ LH, S. 179.

Hier wird ein übergreifender Zusammenhang in der Überlagerung der Form illustriert: Es überschneiden sich die Kratzer in der Tischplatte mit den Erdformen, mit einem Fluss, einer Passhöhe, den Wellen des Ozeans. In der Form, dem Schwung, dem Muster der Erscheinungen und deren Wiederkehr entsteht Zusammenhang. Es vollzieht sich ein weiterer Schritt der Erkenntnis von Verbundenheit, zur Erweiterung des Bildes und der Zeit kommt nun die Erweiterung des Raumes hinzu. Sorger gewinnt seine zuvor in San Francisco³⁴² verlorenen Räume und Formen wieder, was als „Raumeroberung“³⁴³ beschrieben wird. Die Verschmelzung der Orte und ihrer Erscheinungen über ihre universellen Muster löst beim Protagonisten das Erlebnis bzw. die Erfahrung von Verbundenheit aus, seine ‚Raumvisionen‘ lassen sich als Epiphanien eines weltlichen Zusammenhangs fassen.

³⁴² Es ist zwar nicht explizit von San Francisco die Rede, wenn die Episode nach dem Aufenthalt in Alaska erzählt wird, aus den Beschreibungen Handkes lässt sich jedoch die „Universitätsstadt an der Westküste des Kontinents“ (LH, S. 92) als San Francisco interpretieren.

³⁴³ LH, S. 180.

5. Resümee

Die Bilderschnuppen, um hier wieder zu diesen zurückzukommen, offenbaren ebenso eine Welt im Zusammenhang, einen ‚globalen Zusammenhang‘, welcher jedoch fernab eines kapitalistischen oder medialen Verständnisses liegt, ja sogar gegenläufig zur „Geld- und Computerdiktatur“³⁴⁴ des späten 20. und noch jungen 21. Jahrhunderts auftritt und diese anprangert. Der ‚globale Zusammenhang‘, welchen die Funkenbilder erzeugen, entsteht über das kollektive Bildgedächtnis und die darin bestehenden Welt-Bilder, er lässt sich auch als universaler Zusammenhang beschreiben. Die Hinwendung zur Welt und die ungefilterte Wahrnehmung ihrer Erscheinungen generieren authentische Bilder, aus denen die Blitzbilder hervorgehen. Diese erweisen sich aufgrund ihrer Universalität als kollektives ‚Gut‘, sie lassen sich als Teil des kollektiven Bildgedächtnisses verstehen.

Die Bilderfunken als ‚synthetische Vision eines globalen Zusammenhangs‘ knüpfen sich an Peter Handkes Wahrnehmungsideale des ‚Zeit-Habens‘ und ‚Vor-Ort-Seins‘, welche im „Universum der technischen Bilder“³⁴⁵ keine Kategorien von Relevanz darstellen. Die ‚natürlichen‘ Bilder bzw. die Blitzbilder verkörpern eine „Utopie der Wahrnehmung“³⁴⁶ in einer zunehmend digitalisierten Welt, sie generieren Kohärenz und Zusammenhalt, besitzen eine friedensstiftende Wirkung. Ihr Rhythmus, ihr Muster, ihre Form gehen mit Harmonie einher, im „Fluß der Wiederkehr“³⁴⁷ endet die ‚Suche nach Zusammenhang‘.

Die Bilder, welche Handke im *Bildverlust* inszeniert, können aus seiner poetologischen Positionierung, welche gleichzeitig seine Lebenshaltung verkörpert, und dementsprechend aus seinem Werk heraus besser verstanden werden. Sein ‚Lob der Langsamkeit, sein Konzept der „Weltorte“³⁴⁸ und ‚Raumvisi-

³⁴⁴ BV, S. 96.

³⁴⁵ Flusser, Vilém: *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen: European Photography 1989.

³⁴⁶ Bartmann, S. 164.

³⁴⁷ BV, S. 758.

³⁴⁸ Handke, Peter: *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982 – 1987)*. Salzburg: Residenz-Verlag 1998, S. 13. Zu den ‚Weltorten‘: „Wie das Kleine, Randständige und wenig Beachtete gehören in den mystisch-mythischen Weltzusammenhang genauso die großen Landschaften schottischer Inseln, des Yukongebiets in Alaska, des slowenischen Karsts und

onen', seine Idee einer intensiven, hingebungsvollen Wahrnehmung, die Kontemplation im Weltlichen und die in den *Elfenbeinturm*-Aufsatz eingeschriebene Überzeugung, dass Literatur das „Bewußtsein von der Welt“³⁴⁹ verändern kann und muss, dies führt Handke im *Bildverlust* zusammen und blickt kritisch auf die heutige Situation der Bilder. Hierbei verwendet er medial übertragene und generierte Bilder, um in der Abgrenzung zu diesen ein Ideal zu illustrieren, welches die Bilderschnuppen verkörpern. Handkes Standpunkt, dass sich die authentischen Welt-Bilder in einer prekären Situation befänden und von technisch gemachten Bildern zunehmend bedroht und verdrängt würden, wird in der Metapher des Bildverlusts kommuniziert.

Die Dichotomie aus bedrohten und bedrohenden Bildern, aus Bildverlust und Bilderflut prägt den gesamten Roman, macht Handkes Haltung bezüglich der Neuen Medien fassbar und enthält darüber hinaus zahlreiche Elemente seiner Wahrnehmungskonzeption, welche sich oppositionell zu der Wahrnehmungsweise und –steuerung technisch gemachter Bilder gestaltet. Daher soll hier in einer zusammenfassenden Gegenüberstellung, welche von dieser Dichotomie ausgeht, nochmals illustriert werden, was an bipolaren Elementen und Merkmalen aus dem Roman herauspräpariert wurde.

Bildverlust	Bilderflut
bedrohte Bilder	bedrohende Bilder
‚natürliche‘ Bilder	‚künstliche‘ Bilder
Welt-Bilder	Medien-Bilder
vom wahrnehmenden Subjekt generierte Bilder	technisch gemachte Bilder
Wahrnehmungsprozess wird vom Subjekt gesteuert	von außen gesteuerte und gelenkte Bilder (‚medial bzw. fremdgesteuert‘)
Wahrnehmung mit allen Sinnen möglich	Wahrnehmung mit maximal zwei Sinnen möglich

spanischer Sierras. Gemeinsam sind den großen und kleinen Landstrichen ihre Abgelegenheit und ihr Deutungspotential“ (Gottwald; Freinschlag, S. 111). Die ‚Weltorte‘ sind solche aufgrund ihrer Universalität, sind das „Allerweltlichste“ (Goldschmidt, S. 75), sie lassen sich deuten als Elemente eines größeren Zusammenhangs.

³⁴⁹ EBT, S. 20.

hingebungsvolle, eingehende Wahrnehmung	oberflächliche, sprunghafte Wahrnehmung
Inbilder	Abbilder, äußere Bilder, kurzlebige Bilder
Bilderschnuppen, authentische Wahrnehmung	mediale (Irrlichts-)Bilder, Möglichkeit der Manipulation
Hinwendung zur Welt	Abkehr von der Welt, verlorene Wirklichkeiten
Vor-Ort-Sein	Raum-Verkürzung, Medien-Raum
Zeit-Haben, Dauer	Zeit-Verkürzung, Medien-Zeit
universaler Zusammenhang	fragmentarische Realität der Medien

Dieses Schema macht Handkes Anspruch eines „nicht-instrumentellen Zugangs zur Wirklichkeit“³⁵⁰ auf der einen Seite sowie seine Kritik an den uniformierten Medienbildern auf der anderen Seite deutlich. Der „Naturschatz“³⁵¹, der „letzte Schatz der Menschheit“³⁵² müsse gerettet werden, die „technischen Bilder des 20. Jahrhunderts erscheinen demgegenüber als Angriff“³⁵³. Der individuelle Zugang zur Welt scheint bedroht durch die Bildbeschallung der Medien und die Wahrnehmungsweise, welche sie implizieren.

Die Wahrnehmung, eine Konstante in Handkes Werk – schon in den *Hornissen* erweist sich dieser weitreichende Themenbereich als grundlegende Komponente³⁵⁴ – stellt auch im *Bildverlust* das zentrale Anliegen dar, Handke greift jedoch, um dieses aufzuarbeiten, nicht nur sein eigenes Werk, sondern auch verschiedene Theoretiker und andere Literaten intertextuell auf. Er kon-

³⁵⁰ Stocker, S. 324.

³⁵¹ BV, S. 744.

³⁵² BV, S. 745.

³⁵³ Stocker, S. 325.

³⁵⁴ Raum und Wahrnehmung sind auch hier verbunden, indem Handke den ‚Innenraum‘ des blinden Protagonisten und Erzählers Gregor Benedikt mit dem Außenraum und dessen Reizen verknüpft: „Komplementär zur [...] Wahrnehmung im natürlichen Raum entfaltet sich auch für Handke die Imagination im psychischen Raum, ein Beispiel gibt der blinde Erzähler der *Hornissen* [...]. Anders als ein Sehender kann er wahrnehmen, „was er will“. Erzählte, erinnerte und phantasierte Bilder überblenden sich für ihn [...] und verknüpfen Erinnerung und Gegenwart.“ Renner, Rolf: Der Kinogeher: Peter Handke und der Film. In: Amann, Klaus; Hafner, Fabjan; Wagner, Karl (Hg.): Peter Handke. Poesie der Ränder. Wien: Böhlau 2006, S. 205.

zentriert sich in seiner Erzählung auf die Veränderung der individuellen Wahrnehmung und des kollektiven (Bild-)Gedächtnisses in Zeiten medialer Umbrüche mit dem konkreten Fokus auf die Implikationen der Visualisierung der Kultur bzw. des Iconic Turns und auf die Rolle der Neuen Medien in diesem Veränderungsprozess. Verdrängung und Vereinheitlichung sind zwei wesentliche Punkte, welche Handke mit seinem Roman anspricht, die Bilderflut und die Uniformität medialer Bilder inszeniert er als Bedrohung für die persönlichen Bilder, die Inbilder, die ‚natürlichen‘ und ‚wahrhaftigen‘ Bilder. Diese und der mit ihnen einhergehende nicht-instrumentelle, individuelle Zugang zur Wirklichkeit würde zunehmend ersetzt durch die künstlichen Bildwelten und deren Schablonen, was den „Weltverlust“³⁵⁵ bedeute.³⁵⁶

Die Einheitsbilder, die Schablonen, die leeren Bildhüllen, die den authentischen Welt-Bildern in einer zunehmend digitalisierten oder, allgemeiner gefasst, einer zunehmend medialisierten Welt gegenüberstehen, lassen sich mit zwei Aspekten des Bild-Erlebens bzw. der Wahrnehmungsform, die den Bilderschnuppen zugrunde liegt, verknüpfen: der Aura und der Einzigartigkeit. Technisch erzeugte oder übertragene Bilder besitzen diese beiden Komponenten nicht, schließen sie sogar aufgrund ihres Wesens aus. Was Walter Benjamin bereits in den dreißiger Jahren des vergangenen Jahrhunderts in Bezug auf das Kunstwerk formuliert, erweist sich auch für mediale Bilder als gültig:

Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus.³⁵⁷

Wenig später illustriert der Aufsatz den Verlust der Aura dann an ‚natürlichen Gegenständen‘:

Diese letztere definieren wir als einmalige Erscheinungen einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgend, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura der Berge, dieses Zweiges atmen. An der Hand dieser Beschreibung ist es ein Leichtes, die gesell-

³⁵⁵ BV, S. 746.

³⁵⁶ Vgl. Stocker, S. 325.

³⁵⁷ Benjamin, Kunstwerk, S. 13.

schaftliche Bedingtheit des gegenwärtigen Verfalls der Aura einzusehen.³⁵⁸

Hierin scheint bereits vorweggenommen, was sich im Zuge der Wahrnehmung medialer Bilder als obsolet erweist und was Handke an den „serienmäßig fabrizierten, künstlichen Bildern“³⁵⁹ kritisiert: Das Vor-Ort-Sein stellt sich nicht mehr als Notwendigkeit dar, um die Welt und ihre Erscheinungen wahrzunehmen, wodurch der Wahrnehmungsprozess selbst beschnitten wird. Daraus resultiert, dass die Aura eines Ortes, Gegenstandes oder Kunstwerks nicht mehr erfahren werden kann. Die Einmaligkeit sowie der Zusatz anderer Zeiten gehen in den technisch reproduzierten oder generierten Bildern verloren.

Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren „Sinn für das Gleichartige in der Welt“ so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.³⁶⁰

Der ‚Sinn für das Gleichartige in der Welt‘ werde demnach durch jede Reproduktion gefördert, was sich als ‚Signatur einer Wahrnehmung‘ charakterisieren lässt, die sich vielmehr als Abwendung von der Welt gestaltet denn als Form der Hinwendung. Diesem Ansatz geht Handke im Kontext der heutigen Medienlandschaft nach, wenn er die Gefahren der Bilderflut illustriert sowie die „realitätsverzerrende Wirkung der Massenmedien und die mit den industriell gefertigten Bildern“³⁶¹ einhergehende „Reproduktion des Immergleichen“³⁶² kritisiert.

Diese Reproduktionen lassen sich als Schablonen vorgefertigter Wirklichkeiten verstehen, sie erweisen sich als Bedrohung für jeglichen nicht-instrumentellen Zugang zur Welt und stehen somit den authentischen, individuellen Bildern von der Welt bzw. dem eigenen Weltbild gegenüber. Die Wirkung solcher Schablonen beschreibt Handke dementsprechend als ‚Weltverlust‘. Die Bilderhüllen würden die „weltbedeutenden“³⁶³ Bilder zunehmend verdrängen

³⁵⁸ Benjamin, Kunstwerk, S. 15.

³⁵⁹ BV, S. 744.

³⁶⁰ Benjamin, Kunstwerk, S. 16.

³⁶¹ Stocker, S. 326.

³⁶² Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main: Fischer 1988, S. 142.

³⁶³ BV, S. 23.

und mit ihnen den individuellen Zugang zur Wirklichkeit. Die ‚künstlichen‘ Bilder würden die Weltbilder ersetzen, indem sie Wirklichkeiten vortäuschen.³⁶⁴ Die technisch gemachten Bilder erweisen sich in Handkes Bildverständnis als bloße Abbilder der Welt, als Hüllen, welche den Weg zu allen Zusätzen versperren. Die Aura ginge mit ihnen verloren und ebenso die Empfindungen, die Assoziationen und Konnotationen, welche mit dem Erleben eines Ortes, eines Kunstwerks oder schlichtweg der Welt selbst einhergehen. Dies, so lässt sich schlussfolgern, resultiere darin, dass der ‚Bildersinn‘ auf individueller wie auf kollektiver Ebene schrumpft und im Gegenzug dazu der ‚Sinn für das Gleichartige‘ stetig wächst. Diesen Gedankengang führt Handke im *Bildverlust* weiter und beschreibt drastisch: „Es bedeutet: es gibt keine Anschauung mehr. Es bedeutet: die Wahrnehmung gleitet ab von jeder möglichen Konstellation. Es bedeutet: Es gibt keine Konstellationen mehr.“³⁶⁵ Und das impliziert letzten Endes den Verlust jeglichen Zusammenhangs.

Der Verlust der Weltbilder lässt sich somit in doppelter Hinsicht begreifen: Einerseits bezieht er sich auf die Welt-Bilder, welche durch authentische Wahrnehmung entstehen und eine Hinwendung zur Welt wie ihren Erscheinungen implizieren (Inbilder, Eindrücke, ‚natürliche‘ Bilder). Andererseits kann das Weltbild auch in seiner konventionellen Bedeutung verstanden werden. Dann bezieht sich der Verlust auf die Weltanschauung, um es mit einem anderen Wort auszudrücken. Der Begriff der Schablonen bezieht sich diesem Verständnis nach nicht nur auf technische Bilder bzw. Wahrnehmungsmuster, sondern auch auf Denkmuster. Der *Bildverlust* prangert folglich nicht nur Bildschablonen an, sondern auch Denkschablonen.

Dies eröffnet einen Aspekt, welcher sein Medienverständnis an den Inhalten orientiert. Das, was die Medien und ihre Bilder transportieren, neben ‚neutralen‘ Inhalten sind das u.a. Meinungen, manipulative oder gefärbte Inhalte, Werbung etc., beeinflusst die Rezipientinnen und Rezipienten und manifestiert sich sowohl im kollektiven Gedächtnis als auch im individuellen. Über die Wahrnehmungsweise hinaus beeinflussen die Medien auch das persönliche Gedankengut, die eigene Meinung und somit das individuelle Weltbild. In dop-

³⁶⁴ BV, S. 744.

³⁶⁵ BV, S. 746.

pelter Hinsicht kann folglich festgestellt werden: Es ist „unmöglich geworden, so die hier [im Bildverlust, J.R.] gestellte Diagnose, sich ein eigenes Bild von der Welt zu machen“³⁶⁶, dies stellt jedoch kein Problem Einzelner dar, sondern ein „Epochenproblem“³⁶⁷. Daher ist der im Roman entworfene Bildverlust auch als kollektiver zu verstehen, obwohl er sich an den einzelnen Individuen vollzieht. Der Verlust des eigenen (Welt-)Bildes wird als „allgemeiner universeller Bildverlust“³⁶⁸ erzählt.

Zwar verkörpert Handkes Roman eine Metapher für die Entwicklungen der heutigen Zeit und weniger eine exakte Prognose – mit einem totalen Verlust des ‚natürlichen‘ Bildes und der individuellen Weltanschauung ist wohl kaum zu rechnen – trotzdem stellt er den ernstgemeinten Anspruch, auf die Bild- und Denkschablonen der Medien und die Implikationen einer zunehmend medialisierten Welt aufmerksam zu machen. Sein didaktisches Anliegen weist er sogar in Form seiner Protagonistin und deren Mission sowie der Geschichte selbst aus. Handkes Anspruch, den Leserinnen und Lesern ein Problem oder einen Sachverhalt näher zu bringen sowie der Rezipientin und dem Rezipienten zu einer neuen Erkenntnis oder einer neuen Sichtweise auf ein altes Thema zu verhelfen, ist bereits in seinem frühen poetologischen Aufsatz *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* enthalten. Darin erklärt der junge Schriftsteller:

Seitdem ich erkannt habe, daß ich selber mich durch die Literatur habe ändern können, daß mich die Literatur zu einem andern gemacht hat, erwarte ich immer wieder von der Literatur eine neue Möglichkeit, mich zu ändern, weil ich mich nicht für schon endgültig halte. Ich erwarte von der Literatur ein Zerschneiden aller endgültig scheinenden Weltbilder. Und weil ich erkannt habe, daß ich selber mich durch die Literatur ändern konnte, daß ich durch die Literatur erst bewußter *leben* konnte, bin ich auch überzeugt, durch meine Literatur andere ändern zu können.³⁶⁹

Aus der Erkenntnis heraus, dass die Literatur sein „Bewußtsein von der Welt“³⁷⁰ und somit sein Weltbild verändert hat, formuliert Handke diesen Anspruch auch an seine eigene Literatur: Sie solle „eine neue Möglichkeit zu sehen, zu spre-

³⁶⁶ Stocker, S. 325.

³⁶⁷ BV, S. 715.

³⁶⁸ Ebda.

³⁶⁹ EBT, S. 20.

³⁷⁰ Ebda.

chen, zu denken, zu existieren“³⁷¹ eröffnen. Das, was der junge Literat hier in großen Worten und mit stürmischem Pathos postuliert, versucht er bis heute in seinen Werken umzusetzen. Zu beurteilen, ob dies gelingt, bleibt den Leserinnen und Lesern überlassen.

Handkes Anliegen, das Lesepublikum durch seine Literatur zu verändern, wurzelt, wie aus obigem Zitat bereits hervorgeht, in der Erfahrung, selbst eine Entwicklung durch seine Lektüren erlebt zu haben. Literatur birgt für den Schriftsteller ein Erkenntnispotential, das ihn schon als Jugendlicher geformt hat: „So bin ich eigentlich nie von den offiziellen Erziehern *erzogen* worden, sondern habe mich immer von der Literatur verändern lassen.“³⁷² „Die Literatur als seine Erziehungsinstanz“³⁷³ hatte enormen Einfluss auf Handke und prägt sein Schreiben bis heute, wie etwa der didaktische Anspruch des *Bildverlusts* zeigt. „Die Wirklichkeit der Literatur hat mich aufmerksam und kritisch für die wirkliche Wirklichkeit gemacht. Sie hat mich aufgeklärt über mich selber und über das, was um mich vorging“³⁷⁴, so Handke im *Elfenbeinturm*-Aufsatz. Aufmerksam und kritisch zu machen für die Wirklichkeit und für bestimmte Vorgänge in der Welt, Bewusstsein zu schaffen oder eine neue Sichtweise zu einbringen, hier hinsichtlich der Wahrnehmungsveränderungen durch neue Medien, dieses Anliegen verfolgen der *Bildverlust* und seine Protagonistin leidenschaftlich. Sie kommen der Forderung nach, ein Problem zu kommunizieren und somit auch Handkes Anspruch, die Leserinnen und Leser verändern zu wollen.

Um in das Bewusstsein des Lesepublikums eingreifen zu können, so erklärt der Aufsatz weiters, dürfe sich die Literatur keiner Schablonen bedienen. Diese widersprüchen per se einer neuen Erkenntnis.

Jetzt, als Autor wie als Leser, genügen mir die bekannten Möglichkeiten, die Welt darzustellen, nicht mehr. Eine Möglichkeit besteht für mich jeweils nur einmal. [...] Ein Modell der Darstellung, ein zweites Mal angewandt, ergibt keine Neuigkeit mehr, höchstens eine Variation.³⁷⁵

³⁷¹ EBT, S. 19 f.

³⁷² EBT, S. 19.

³⁷³ Höller, S. 25.

³⁷⁴ EBT, S. 19.

³⁷⁵ EBT, S. 20.

Eine Darstellungsweise zu wiederholen, ein literarisches Schema zu übernehmen könne keine Erkenntnis über die Welt generieren, keine Bewusstmachung leisten. Schon hier erteilt Handke den Schablonen eine Absage. Der Kontext ist zwar ein anderer als der im *Bildverlust*, die Haltung gegenüber der bloßen Reproduktion ist jedoch bereits in diese frühen poetologischen Gedanken eingeschrieben und begleitet Handkes Werk von Beginn an. Mit dieser Absage geht auch die Prämisse eines reflexiven Zugangs einher, die Sprach- und Gattungsreflexion beispielsweise stellen zwei Eckpfeiler der literarischen Verfahrensweisen Handkes dar.

Im *Bildverlust* trifft man über das gattungs-, sprach- und formenbewusste Schreiben hinaus sogar ein Erzählen an, welches die eigene Medialität reflektiert. Ganz im Sinne des zentralen Problems der prekären Situation ‚natürlicher‘ Bilder in Zeiten medialer Dominanz greift Handkes Roman die eigene Medialität auf und macht sich im Bewusstsein des Anachronismus des Mediums ‚Buch‘ dessen Stärken zu eigen und gliedert sie in die von der Erzählung propagierte Wahrnehmungsweise ein.³⁷⁶ Die vielschichtige Reflexion des Romans, das Ablehnen sämtlicher Schablonen und Schemata (sowohl in Bezug auf die Literatur als auch die Bilder), welches sich im Erzählen selbst vollzieht, und allem voran der didaktische Anspruch des Werkes weisen auf eine Verflochtenheit und Geschlossenheit in Handkes Werk und Denken hin, welche einen übergeordneten Zusammenhang zu schaffen vermögen.³⁷⁷

³⁷⁶ Vgl. etwa die Leseszenen des Romans, welche eine Hinwendung zur Welt implizieren. Der Akt des Lesens stellt gleichzeitig eine Schärfung der Sinne dar.

³⁷⁷ Handkes ‚Suche nach Zusammenhang‘ und der Versuch, einen solchen mittels seiner Werke zu erzeugen, manifestieren sich in der Kohärenz und den Mechanismen seines Schreibens. Was im *Bildverlust* aufgrund dieses Wunsches nach Zusammenhang leidet, ist die Differenziertheit in Bezug auf die medialen Aspekte, welche sich an das Thema der Wahrnehmungsveränderung knüpfen. Handke spricht beispielsweise nie konkret ein Medium an, er differenziert nicht zwischen den verschiedenen visuellen Medien sondern greift lediglich Tendenzen auf. Handke fasst seine Medienkritik sehr allgemein und bleibt dabei zumeist auf dem Diskussionsstand der 80er Jahre (Vgl. auch Stocker, S. 326). Zwar spricht er viele wesentliche Aspekte der medialen Veränderungen der heutigen Zeit an, er hält sich in seinen Äußerungen jedoch oft vage und allgemein. Differenzierungen und Präzisierungen, welche sich auch in den Roman einbauen ließen, ohne die poetologischen Grundsätze und literarischen Verfahrensweisen zu vernachlässigen, fehlen an mehreren Stellen (zum Beispiel Unterscheidung zwischen den verschiedenen Medien und ihren Potentialen und Gefahren, Nutzerorientierung – kompetente und nicht-kompetente Mediennutzerinnen und –nutzer, Präzision in Bezug auf Begrifflichkeiten – etwa äußere und innere Bilder, etc.).

Handkes Wunsch nach Zusammenhang manifestiert sich auch in dem thematischen Fokus der Erzählung. Die Erfahrung von Kohärenz und die daran gebundene Form der Wahrnehmung dürfe nicht durch den Einfluss und das stete Einwirken der heutigen Medien zerstört werden. Das Bilder-Bombardement in Zeiten der Bilderflut berge die Gefahr, den Sinn für die Zusätze zu verlieren und damit die besonderen Erfahrungen, welche sich daran knüpfen einzubüßen – ein Aspekt, welchen auch schon Walter Benjamin in seinem *Kunstwerk*-Aufsatz angesprochen hat. Handkes Roman propagiert, sich Sensibilität zu bewahren, eine Sensibilität für Wahrnehmungen und Bilder und letztlich die Welt selbst. Die Erzählung lässt sich als Plädoyer dafür lesen, in einer bildüberfluteten Gegenwart die „Schönheit wieder wahrzunehmen“³⁷⁸, die Schönheit der Welt, sowie „sie selbst zu schaffen“³⁷⁹, durch die eigenen Wahrnehmungserlebnisse und ihr Potential ästhetischer Transzendierung. Handke möchte seinen Leserinnen und Lesern ‚neue Augen und Ohren einsetzen‘, um sie „aufmerksam zu machen: sensibler, empfindlicher, genauer zu machen“³⁸⁰ für die Wirklichkeit und die „Bilder des Lebens“³⁸¹. Die Bilderschnuppen erweisen sich dabei als Metapher für die „Möglichkeiten in der Jetztzeit“³⁸², sie stellen bekräftigende Epiphanien des Zusammenhangs dar, mit denen Handke die Schönheit der Welt feiert.

³⁷⁸ Hamm, Peter: Die (wieder) einleuchtende Welt. Peter Handkes Buch *Der Chinese des Schmerzes*. In: Melzer, Gerhard; Tükel, Jale (Hg.): Peter Handke. Die Arbeit am Glück. Königstein: Athenäum 1985, S. 104.

³⁷⁹ Ebda.

³⁸⁰ EBT, S. 26.

³⁸¹ Reulecke, Anne-Kathrin: Die Lehre der Sainte-Victoire. Poetologie in einer medialen Welt. In: Text und Kritik 24 (Neufassung 1999), S. 63.

³⁸² LSV, S. 35.

6. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Primärliteratur von Peter Handke

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

Handke, Peter: Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 – März 1977). Salzburg: Residenz Verlag 1977.

Handke, Peter: Die Hornissen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

Handke, Peter: Die Lehre der Sainte-Victoire. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.

Handke, Peter: Phantasien der Wiederholung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

Handke, Peter: Langsame Heimkehr. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.

Handke, Peter: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamber. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Handke, Peter: Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

Handke, Peter: Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982 – 1987). Salzburg: Residenz-Verlag 1998.

Handke, Peter: Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Weitere Primärliteratur

Cervantes, Miguel de: Don Quijote de la Mancha. In: ders.: Obras completas I. Hg. von Stephens, Manuel Arroyo. Madrid: Turner 1993.

Cervantes Saavedra, Miguel de: Don Quijote de la Mancha. Erster und zweiter Teil. In: ders.: Gesamtausgabe in vier Bänden. Band 2. Hg. von Rothbauer, Anton. Stuttgart: Henry Goverts Verlag 1964.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main: Fischer 1988.

Arnheim, Rudolf: Film als Kunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

Bartmann, Christoph: Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß. Wien: Braumüller Verlag 1984.

Belting, Hans (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch. München: Wilhelm Fink Verlag 2007.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963.

Benjamin, Walter: Schmöker. In: ders.: Gesammelte Schriften IV. Hg. von Tiedemann, Rolf; Schweppenhäuser, Hermann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.

Boehm, Gottfried: Was ist ein Bild? München: Wilhelm Fink Verlag 1994.

Campe, Joachim Heinrich: Wörterbuch der deutschen Sprache. Dritter Theil. L bis R. Braunschweig 1809.

Chatman, Seymour: Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Films. New York: Cornell University Press 1990.

Flusser, Vilém: Ins Universum der technischen Bilder. Göttingen: European Photography 1989.

Frietsch, Wolfram: Die Symbolik der Epiphanien in Peter Handkes Texten. Strukturmomente eines neuen Zusammenhanges. Sinzheim: Pro Universitate 1995.

Gethmann-Seifert, Annemarie: Einführung in Hegels Ästhetik. München: Wilhelm Fink Verlag 2005.

Giesecke, Michael: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Goetsch, Paul: Zur Bewertung von Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert. In: ders. (Hg.): Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert. Studien zu ihrer Bewertung in Deutschland, England, Frankreich. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1994.

Goldschmidt, Georges-Arthur: Raumglück? In: Gerhard Melzer, Jale Tükel (Hg.): Peter Handke. Die Arbeit am Glück. Königstein: Athenäum 1985.

Gottwald, Herwig; Freinschlag, Andreas: Peter Handke. UTB Profile. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2009.

Großklaus, Götz: Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

Hamm, Peter: Die (wieder) einleuchtende Welt. Peter Handkes Buch *Der Chinese des Schmerzes*. In: Melzer, Gerhard; Tükel, Jale (Hg.): Peter Handke. Die Arbeit am Glück. Königstein: Athenäum 1985.

Heesen, Anke te: Exposition Imaginaire. Über die Stellwand bei Aby Warburg. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Heft 112 (2009).

Heidenreich, Stefan: Neue Medien. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Hickethier, Knut: Einführung in die Medienwissenschaft. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2003.

Hickethier, Knut: Film und Fernsehanalyse. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2007.

Höller, Hans: Peter Handke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007.

Hörisch, Jochen: Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

Hummel, Volker Georg: Die narrative Performanz des Gehens. Peter Handkes ‚Mein Jahr in der Niemandsbucht‘ und ‚Der Bildverlust‘ als Spaziergängertexte. Bielefeld: transcript Verlag 2007.

Jäger, Georg: Medien. In: Berg, Christa; Hermann, Ulrich (Hg.): Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte. Band 4. München: Beck 1991.

Kastberger, Klaus (Hg.): Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift. Profile, Band 16. Wien: Zsolnay Verlag 2009.

Kedveš, Alexandra: Sie erzählten einander namenlos. Peter Handkes Erzählen als präsentische Allegorie. In: Text und Kritik 24 (Neufassung 1999).

Klein, Wolfgang (Hg.): Nach der Aufklärung? Beiträge zum Diskurs der Kulturwissenschaften. Berlin: Akademie-Verlag 1995.

Köster, Ingo; Schubert, Kai (Hg.): Medien in Raum und Zeit. Maßverhältnisse des Medialen. Bielefeld: transcript Verlag 2009.

Luhmann, Niklas: Veränderungen im System gesellschaftlicher Kommunikation und die Massenmedien. In: Schatz, Oskar (Hg.): Die elektronische Revolution. Wie gefährlich sind die Massenmedien? Graz: Verlag Styria 1975.

Messerli, Alfred: Lesen und Schreiben 1700 bis 1900. Untersuchung zur Durchsetzung der Literarität in der Schweiz. Tübingen: Niemeyer 2002.

Meyer-Minnemann, Klaus: Zur Entstehung, Konzeption und Wirkung des *Don Quijote* in der europäischen Literatur. In: Altenberg, Tilmann; Meyer-Minnemann, Klaus (Hg.): Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik. Hamburg: Hamburg University Press 2007.

Mitchell, W. J. T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press 1994.

Nadolny, Sten: *Die Entdeckung der Langsamkeit*. München: Piper 1983.

Neubauer, Martin: *Indikation und Katalyse. Funktionsanalytische Studien zum Lesen in der deutschen Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz 1991.

Neuschäfer, Hans-Jörg (Hg.): *Spanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2011.

Paech, Joachim: *Der Bewegung einer Linie folgen ... Notizen zum Bewegungsbild*. In: ders. (Hg.): *Der Bewegung einer Linie folgen ... Schriften zum Film*. Berlin: Vorwerk 8 Verlag 2002.

Polt-Heinzl, Evelyne: *Peter Handke. In Gegenwelten unterwegs*. Wien: Sonderzahl 2011.

Renner, Rolf: *Der Kinogeher: Peter Handke und der Film*. In: Amann, Klaus; Hafner, Fabjan; Wagner, Karl (Hg.): *Peter Handke. Poesie der Ränder*. Wien: Böhlau 2006.

Reulecke, Anne-Kathrin: *Die Lehre der Sainte-Victoire. Poetologie in einer medialen Welt*. In: *Text und Kritik* 24 (Neufassung 1999).

Rösch, Perdita: *Aby Warburg*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2010.

Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. Berlin: De Gruyter 2008.

Schön, Erich: *Kein Ende von Buch und Lesen. Entwicklungstendenzen des Leseverhaltens in Deutschland. Eine Langzeitbetrachtung*. In: Stiftung Lesen (Hg.): *Lesen im Umbruch. Forschungsperspektiven im Zeitalter von Multimedia*. Baden-Baden: Nomos 1988.

Schulz, Martin: *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag 2009.

Stiftung Lesen (Hg.): *Leseverhalten in Deutschland im neuen Jahrtausend*. Hamburg: Spiegel Verlag 2001.

Stocker, Günther: *Vom Bücherlesen. Zur Darstellung des Lesens in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Heidelberg: Winter 2007.

Volmar, Axel: *Die Mikrotemporalität der Medien. Manipulationen medialer Zeitlichkeit in der Geschichte von Film und Video*. In: Köster, Ingo; Schubert, Kai (Hg.): *Medien in Raum und Zeit. Maßverhältnisse des Medialen*. Bielefeld: transcript Verlag 2009.

Warburg, Aby: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Berlin: Akademie Verlag 1998.

Wersig, Gernot: Die kommunikative Revolution. Strategien zur Bewältigung der Krise der Moderne. Opladen: Westdeutscher Verlag 1985.

Winkels, Hubert: Leselust und Bildermacht. Über Literatur, Fernsehen und Neue Medien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

Wolpers, Theodor (Hg.): Gelebte Literatur in der Literatur. Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1986.

Zschokke, Heinrich: Eine Warnung vor den Gefahren der Lesesucht. In: ders.: Stunden der Andacht zur Beförderung wahren Christenthums und häuslicher Gottesverehrung. Für katholische Christen. Band 5. Aarau: Sauerländer Verlag 1828.

Weitere Materialien

Zeitungsartikel

Gilli, Sebastian: Kein Kuschneln mit dem E-Book. In: Der Standard (Wien), 17./18. November 2012.

Tagungsbeiträge

Herwig, Malte: Frischfleisch und Archiv: Die Biographie am lebendigen Leib. Vortrag gehalten auf der Tagung „Stationen, Orte, Positionen: Peter Handke“ am 17. Februar 2012 im Deutschen Literaturarchiv Marbach.

Luckscheiter, Christian: Der Ursprung der Erzählung aus der Faszination für den Ort. Vortrag gehalten auf der Tagung „Stationen, Orte, Positionen: Peter Handke“ am 17. Februar 2012 im Deutschen Literaturarchiv Marbach.

Diese und weitere Beiträge der Tagung werden laut Literaturarchiv Marbach in einem Sammelband veröffentlicht, welcher 2013 bei De Gruyter erscheinen wird.

Skriptum

Schmidt-Dengler, Wendelin: Deutsche Gegenwartsliteratur nach 2000. Skriptum zur Vorlesung, Universität Wien, SoSe 2005.

Internetquellen

<http://www.iconicturn.de/>

<http://www.perlentaucher.de/buch/9098.html>

Rezensionsnotizen zu *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*

http://www.zeit.de/2002/05/200205_I-handke.xml/

Greiner, Ulrich: Herr der Fragezeichen. Der Schriftsteller Peter Handke wandert in die Sierra de Gredos und verirrt sich. Rezension vom 24.1.2002.

http://www.zeit.de/2006/06/L-Handke-Interv_

Greiner, Ulrich; Handke, Peter: Ich komme aus dem Traum. Interview vom 1.2.2006.

Siglenliste

BV = *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*

EBT = *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*

LH = *Langsame Heimkehr*

LSV = *Die Lehre der Sainte Victoire*

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: *Don Quijote* aus Peter Handkes Besitz (Buchinneres). Vorlass Peter Handke, Literaturarchiv Marbach, Februar 2012.

Abbildung 2: *Don Quijote* aus Peter Handke Besitz (Buchcover). Vorlass Peter Handke, Literaturarchiv Marbach, Februar 2012.

7. Anhang

Abstract

In der vorliegenden Arbeit wird das spezifische Wissen fiktionaler Literatur, welches diese hinsichtlich medienwissenschaftlicher Fragestellungen bereit hält, fruchtbar gemacht. Peter Handkes Roman *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* stellt dabei gleichzeitig Werkzeug wie auch Fokus der Analyse dar, welche sich in einem ersten Kernabschnitt (Abschnitt 3) medialen Umwälzungen und in einem zweiten Kernabschnitt (Abschnitt 4) dem Text selbst widmet.

In Abschnitt 3 wird untersucht, was das fiktionale Phänomen des Bildverlusts bedeutet und worauf der Autor damit hinweisen möchte. Hier wird Literatur zum Werkzeug der Untersuchung, sie wird auf ihre medientheoretischen und medienhistorischen Einsichten hin befragt. Es wird ihre spezifische Perspektive sowie ihre Funktion als Speicher kulturellen Wissen genutzt, um die Thematik des Medienwechsels zu beleuchten. Zunächst wird dabei auf Miguel de Cervantes *Don Quijote de la Mancha* und auf den Eintritt in die Gutenberg-Galaxis zurückgegriffen, um einen Kontext zu schaffen. Anschließend wird die Visualisierung der Kultur thematisiert und so die Brücke zur Medienlandschaft des 20. und 21. Jahrhunderts geschlagen, welche den Ausgangspunkt der vieldiskutierten Bilderflut darstellt. Zu Ende dieses Abschnitts wird schließlich der Bildverlust als metaphorisches Konzept erhell.

Dies liefert die Folie für Abschnitt 4, welcher verstärkt mit dem Roman selbst arbeitet und untersucht, welche Formen von Bildlichkeit Handke in seinem Roman inszeniert und was diese implizieren. Als negativ charakterisiert er das mediale, künstliche Bild, demgegenüber entfaltet er eine Form der Bildlichkeit, die sich als ‚natürlich‘ und ‚authentisch‘ beschreiben lässt. Deren Sinnbild, die sogenannten Bilderschnuppen oder Funkenbilder, werden in Abschnitt 4 analysiert, zentral ist dabei auch die Wahrnehmungsweise, welche ihnen zugrunde liegt. Als signifikant erweist sich in Hinblick auf diese Bildform, dass sie von Handke nicht nur positiv besetzt, sondern darüber hinaus erhöht wird, er

erklärt die Bilderschnuppen zu epiphanischen Elementen eines größeren Zusammenhangs in der Welt. Der Autor macht die Bilder seiner Protagonistin, der Bankfrau, zum Symbol eines nicht-instrumentellen Zugangs zur Wirklichkeit und erhebt sie somit zum Signum seiner Medienkritik.

Lebenslauf

Julia Rieger, geboren am 28.4.1988 in Wien.

1994 – 1998: Volksschule Neunkirchen

1998 – 2006: Bundesgymnasium Neunkirchen

seit 2006: Studium der deutschen Philologie, der Romanistik (Spanisch) und der Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien