

nents. It may be his undeniable difficulty that makes his readers want to corner and topple him. But if we are to do justice to Hegel's philosophy we should approach his works without guile. John Stuart Mill once wrote that »a doctrine is not judged until it is judged in its best form« (Mill, 52). Vieweg has given us Hegel in his best possible form, and with it has elevated the philosophical debate – which cannot but continue – to a sophisticated new level.

Adrian Wilding  
(Friedrich Schiller University Jena)

### Works cited

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Gesammelte Werke*. Vol. XII. Eds. Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970 [1830].
- Mill, John Stuart. *Essays on Ethics, Religion, and Society. The Collected Works of John Stuart Mill*. Vol. X. Ed. John M. Robson. Toronto: University of Toronto Press/London: Routledge and Kegan Paul, 1985 [1833].
- Renner, Rolf G. *Peter Handke. Erzählwelten – Bilderordnungen*. Berlin: J.B. Metzler, 2020, 542 Seiten.  
ISBN: 978-3-476-04906-3 (Print),  
ISBN: 978-3-476-04907-0 (E-Book).
- Renner, Rolf G. *Peter Handke. Narrative Worlds – Pictorial Orders*. Stuttgart: Palgrave Macmillan, 2023, 501 Seiten.  
ISBN: 978-3-476-05931-4 (Print),  
ISBN: 978-3-476-05932-1 (E-Book).
- 2020 ist das Buch von Rolf G. Renner zu Peter Handke auf Deutsch erschienen, und jetzt liegt diese umfassende Studie auch in englischer Übersetzung vor. *Peter Handke. Erzählwelten und Bilderwelten* ist in vielerlei Hinsicht das ultimative Nachschlagewerk zu Handke, schließlich wird hier über 15 Kapitel die ganze Breite des Handke'schen Schreibens analytisch ausgeschöpft, von den frühen Formexperimenten, den kürzeren Prosaarbeiten und Hörspielen, über die Lyrik, die Rückkehr zum Erzählen in den Texten aus den 1970er-Jahren, Neuformulierungen des Erzählens in Bezug auf das Ich und auf die Tradition ab den 1980er-Jahren, weiter zur Selbstreflexion in den Journalen sowie einer neuen Anverwandlung und Verwertung von Autobiografie und Erinnerung in Texten ab den 1990ern; dann zur Jahrtausendwende auch

die kontroversen Texte über Serbien, dieser Einbruch des Politischen im Verhältnis zum »Grundanderen der Poesie«, wie Renner das Kapitel betitelt, und im letzten Teil des Buches noch ein Blick auf die Theaterstücke und filmischen Arbeiten. Abgeschlossen wird der Band mit den jüngsten Texten von Handke, verstanden als eine »Revokation der Moderne« (439) und zu guter Letzt ein Überblick über die Handke-Rezeption. Diese Tour de Force durch das Werk Handkes lässt sich in einzelnen Kapiteln lesen, da jedes Kapitel und Unterkapitel verhältnismäßig unabhängig und in sich abgeschlossen ist, beruhen die Kapitel und Unterkapitel doch zum Teil auf Überarbeitungen schon publizierter Texte. In dieser Hinsicht ist Renners Buch durchaus, wie zuvor erwähnt, als Nachschlagewerk zu benutzen. Für passionierte Handke-Leser jedoch erschließt sich aus dem Ganzen eine faszinierende Tiefenschärfe. Renner verliert den großen Zusammenhang nie aus den Augen, und die Analysen der einzelnen Texte verweisen immer wieder auf die Knotenpunkte, Weiterentwicklungen und Neubewertungen von Erzählung und Bild, von Sagen und Sehen, von Form und Subjekt, von Fiktion und Autobiografie. In vielerlei Hinsicht scheint Handke, folgt man Renner, nur *einen* quasi allumfassenden Text zu schreiben, in dem die einzelnen Erzählungen,

Hörspiele, Dramen, Gedichte und Journale Bruchstücke sind, die immer wieder auf den Autor selbst und seine Lebens- bzw. Kindheitsgeschichte rekurrieren, bzw. auf die sie umgebenden Erzählungen und Erzählfiguren. Der Leser findet sich hier in einer Endlosschleife oder in einem Möbiusband, bei dem Inneres und Äußeres unendlich ineinander übergehen. Handkes Kosmos erweist sich in dieser Studie zum Gesamtwerk als überraschend geschlossen.

Der Fülle des Materials kann diese Rezension kaum gerecht werden, daher möchte ich nur einige Aspekte genauer ins Auge fassen, und die komplexe Argumentationslinie Renners zumindest in Ansätzen nachzeichnen. Renner erklärt gleich zu Beginn, dass Handkes Schreiben – »zunehmend autoreflexiv[ ]« – »Erzählwelten oder Erzählwirklichkeiten« (1) entwirft, die einen Metatext aufscheinen lassen, bei dem es immer wieder um das Erzählen selbst geht. Geprägt ist dieses Erzählen durch die Funktionalisierung der Bilder, d.h. textunabhängige Bilder, wie z.B. Gemälde und Kinobilder, die ekphrastisch wiedergegeben und nacherzählt werden, aber auch »Inbilder« (2), hier Erinnerungsbilder, phantasierte Bilder oder Traumbilder. Diese Spannung zwischen Text und Bild verfolgt Renner durch das Gesamtwerk Handkes, das er in sechs Phasen unterteilt, von den

Formexperimenten der ersten Phase, zur ›Neuen Innerlichkeit‹ der zweiten Phase, gefolgt von autobiografischer Selbstreflexion und philosophisch grundierter Poetologie in der dritten Phase. In der vierten Phase werden die Texte im Sinne einer Existenzialontologie weiter konturiert. Die dritte und vierte Phase legen die Überschreitung der Moderne an, die später weiter ausgebildet und umgedeutet wird. Heidegger wird hier zur Gewährsperson, verweisen die Texte doch auf eine dem Subjekt entzogene Wirklichkeit, auf »Sprache und Natur als dem Menschen vorgängige Ordnungen« (5). In der fünften Phase wird diese Erzählordnung weiterverfolgt, hier aber im Sinne einer Hinwendung zur literarischen Tradition. Als sechste Phase versteht Renner dann Handkes Auseinandersetzung mit der modernen Lebenswelt und ihren politischen Bedingungen, die sich jedoch bei Handke durchaus anders ausnimmt, als die schon früh in Bezug auf die Gruppe 47 kritisierte engagierte Literatur oder ›Beschreibungsliteratur‹.

Schon im Text *Die Hornissen* von 1966 konstatiert Renner eine produktiv gemachte Spannung zwischen Sprache und Bild, ist doch der blinde Erzähler darauf angewiesen, Erinnerung und Erfahrenes in Sprache zu fassen. Der Abwesenheit einer visuell erlebten Wirklichkeit stehe hier eine sprachliche Bildima-

gination gegenüber, die das erzählende Ich begründe. In *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, ein Text, der drei Jahre nach den Hornissen erscheint, findet Renner eine »psychologische Zuspitzung und Entfaltung der Sprachproblematik« (37) entwickelt, die sprachtheoretisch Fragen nach dem Verhältnis von »signifiant« und »signifié« stelle, auch wenn Handke hier, wie Renner meint, diese sprachphilosophischen Bedeutungen noch »nicht völlig erfasst« (38) habe.

Anhand von Handkes Lyrik arbeitet Renner die schon angesprochene Doppelstruktur von Sprachexperiment und autoreferenziellem Schreiben heraus. Besonders in den frühen Gedichten dominierten Experiment und Formalismus, aber auch eine »Rückbiegung auf traditionelle Formen« (76), in denen die Instanz des lyrischen Ichs anklinge. Mit dem »Gedicht an die Dauer« von 1986 wird der Rückgriff auf die eigene Lebensgeschichte evident. Hier werde das Eigene in Bezug auf die Kindheitserfahrungen und besonders die Orte der Kindheit in eine Überlegung zur Zeit transformiert, oder besser mit Verweis auf Henri Bergson zur Erfahrung der Dauer formuliert. Renner konstatiert hier, dass die »pathetisch erscheinende« (84) Schlussformel des Gedichts, die von den »Rucke[n] der Dauer« spricht, die zum Gedicht »gefügt« worden sind, die »Abbre-

viatur des Handkeschen Schreibprogramms« (84) sei, kein Bild könne die Intuition der Dauer ersetzen, sondern diese ergebe sich nur aus dem Zusammenwirken vieler verschiedener Bilder aus den unterschiedlichsten Ordnungen. Für Renner ist es »die Rolle der Bilderordnungen« und »das textübergreifende Netz von Bedeutungen« (84), das hier als Grundkonstante des Handke'schen Schreibens klar ablesbar werde.

Mit *Der kurze Brief zum langen Abschied* von 1972 verzeichnet Renner eine Rückkehr zum Erzählen und die Formulierung einer neuen Subjektivität. Hier werde die literarische Tradition des psychologischen Romans aufgegriffen. Die intertextuellen Verweise reichen von Hölderlin, Karl Philipp Moritz und Gottfried Keller zu Charles Sealsfield, Scott Fitzgerald, Raymond Chandler und John Ford. Doch Renner konstatiert hier eine Durchbrechung des konventionellen Schemas des Entwicklungsromans. Bei Handke führe die Phantasie nicht in die Wirklichkeit, sondern umgekehrt. Die ästhetische Wahrnehmung bringe uns, laut Renner, nicht in die Praxis zurück, sondern trete »vielmehr neben eine Erfahrung, die nichts anderes als mögliche Anschauungsformen der Wirklichkeit« (93) produziere. Dies führe zu einer Korrektur des Ichs, wobei Phantasie und Wirklichkeit gleichrangig nebeneinander

stünden (94). Renner sieht in diesem erzählten Erinnern das Fundament eines neuen Schreibens bzw. den »Entwurf einer umfassenden Poetologie« (94).

Das Erlebnis des Neuen unter den Vorzeichen des Vergangenen, besonders aber in Erinnerung an das Verhältnis zur Mutter, leiten vom *Brief* zur Erzählung *Wunschloses Unglück* aus dem gleichen Jahr über. Diese Erzählung ließe sich nach Renner psychogenetisch oder autoanalytisch lesen (95). Die Erzählung, die nach dem Selbstmord der Mutter deren Geschichte nachgeht und zugleich als eine Art »Heranschreiben« an die Mutter und ein »Beiseiteschieben[ ]« (96) zu verstehen sei, lässt radikaler als zuvor das autobiographische Anliegen zum Angelpunkt des Erzählens werden. Es rücke ab hier ganz entschieden ins »Zentrum des Schreibens« und erweise sich als »Inschrift« eines poetischen Verfahrens, bei dem, so folgert Renner mit Verweis auf Nägele, das Neue aus den Ruinen des Alten entstehe (102).

In Kapitel 6 wendet sich Renner der sogenannten Tetralogie zu: *Langsame Heimkehr*, *Die Lehre der Sainte-Victoire* und die *Kindergeschichte*. Sie »präzisieren«, laut Renner, »den Begriff des Mythos, indem sie ihn lebensgeschichtlich und psychogenetisch auf die Biografie ihres Autors beziehen und ihn zugleich als ein allgemeines Gesetz des Psychismus beschreiben« (118). Auch in die-

sen Texten würden Raumbilder entwickelt, die Natur- und Phantasieräume, Raum und Erinnerung, miteinander verschränken. Während zum Beispiel in *Langsame Heimkehr* zentrale Raumtheoreme Heideggers verhandelt würden, werde besonders in *Die Lehre der Sainte-Victoire* Cézanne zum Referenzpunkt für die Auffassung der Landschaft. Die Überschreibung der Raumerfahrung durch den Mythos führe aber, nach Renner, nicht weg vom Autor, sondern sei wieder autobiografisch konnotiert. Hier sieht Renner Handke auch in der Tradition Schillers, der die Landschaftsdarstellung als zurückbezogen auf den Menschen, als Ausdruck einer »symbolisierenden Einbildungskraft« (122) denke. In *Die Lehre der Sainte-Victoire* behaupte sich das autobiografische Ich, so Renner, gegenüber den »sozialen Einschreibsystemen« (127), d.h. hier rekurriere Handke auf die Schnittstelle zwischen Symbolischem und Sprachlichem an der das Unbewusste sichtbar werde, aber der entworfen »Persönlichkeitsmythos« (127) werde dabei im Sinne einer Bewältigung und Überwindung psychischer Konflikte konstituiert (128). Diese neu geschaffene »Ordnung der Dinge«, hier unter Bezug auf das Symbolische und die Sprache des Unbewussten (129), lasse die Landschaften als Zeichensysteme lesbar werden, als eine, wie Handke schreibt, »Ding-Bild-Schrift« (129). Die Bil-

der, die evoziert werden, sind neben denen von Cézanne auch die von Courbet, Stifter (einer der wichtigsten Dialogpartner für das Handke'sche Werk), Pirosmanni und Jacob van Ruisdael, entstammen also einer Tradition der Landschaftsmalerei und -betrachtung, die auch seine späteren Arbeiten prägen wird.

In dem Text *Der Chinese des Schmerzes* von 1983 fließen das Erzählen einer »psychologischen Konstellation« und die »philosophisch geprägte Selbstreflexion« (149) ineinander. Die Entfremdungserfahrung durch einen Gewaltakt werde zu einer ontologischen Entfremdung, die es gelte zu überwinden (150); auch hier wieder als Anverwandlung der Landschaft, allerdings vor dem Hintergrund, dass die Zivilisation mit ihren Eingriffen unhintergebar geworden sei (151). Die Idee der Schwelle werde hier, laut Renner, produktiv gemacht. Sie werde sowohl architektonisch als auch archäologisch gedacht, d.h. im Sinne der Raum- als auch der Zeiterfahrung. Renner bemerkt in diesem Handke-Text ebenfalls die Nähe zu Heidegger, evozierte doch das »Lauschen« des Protagonisten Heideggers »Hören« und »Entsprechen«, dort, wo »das Sein endgültig zum eigentlichen Subjekt geworden ist« (153). Hier, so Renner, verschränkten sich »Ich und Welt im Sprechen und Hören« (153). Das Heidegger'sche Denken, so kann

man mit Renner folgern, überforme das Handke'sche Erzählen, die ontologische Dimension werde bei Handke eine poetologische, welche allerdings wiederum auf dem Psychologischen aufsitze (156). Auch in dem letzten in Kapitel 7 besprochenen Werk, *Der Bildverlust oder durch die Sierra des Gredos*, wird das Erzählen noch einmal neu und anders gedacht. Renner versteht die Durchquerung der Landschaft, die Reise der Protagonistin nach La Mancha als »Psychogeschichte« (200), wobei Schrift und Bild-Werden im Moment der Erfahrung untergingen. Allerdings sei hier der Bildverlust nicht als Abwesenheit der Bilder gedacht, doch die »Erinnerungsbilder und Inbilder« (212) büßten gegenüber den von außen kommenden Bildern der modernen Mediengesellschaft ihre Wirkung teilweise ein.

Mit Bezug auf *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten* (1994) erkundet Renner in Kapitel 9 die Doppelstrategie von Fiktion und »authentischen Aufzeichnungen des Autors« (257). Das erzählende Ich der *Niemandsbucht* lasse an den Erzähler von Prousts *Recherche* denken (257), verbänden sich hier doch Lebensgeschichte, Werkgeschichte und Fiktion auf »komplizierte Weise« (258). Der Text fokussiere eine Schreibkrise, ein, wie Handke es nennt, »Aus-der-Zeit-Fallen« (258). Im Hintergrund werde auch die politi-

sche Auseinandersetzung mit Serbien sichtbar und die Außenseiterposition, in die sich Handke mit seinen Kommentaren zum Jugoslawienkonflikt begeben hätte. Zugleich sei es aber auch eine Auseinandersetzung mit dem Vater und dem eigenen Sohn, wobei diese beiden Beziehungen in eine Slowenienreise, also wieder eine Reise zu den Ursprüngen, konvergierten.

Handkes kontroverse Auseinandersetzung mit dem Jugoslawienkonflikt beleuchtet Renner in einem separaten Kapitel. Hier holt er weit aus, um die Position Handkes auch vor dem Hintergrund der deutschen Nachkriegsliteratur bzw. dem Ende der Nachkriegszeit, was er mit Sloterdijk auf das Jahr des Mauerfalls legt, verständlich zu machen (328). Renner hebt in diesem Kapitel vor allem auf Handkes Medienkritik ab, sein zum Teil berechtigtes Misstrauen gegenüber den Bildern des Krieges, die in der modernen Mediengesellschaft unhinterfragt ideologisch gebraucht und missbraucht würden. Diese scheinbare »Unwiderlegbarkeit der Bilder« (331) lässt Handkes Serbientexte im politischen Diskurs der Zeit anachronistisch erscheinen. Man könnte, wie Renner hier vorschlägt, Handkes Serbientexte nicht nur als politisch problematische Parteinahme verstehen, sondern auch als einen Versuch, die Berichterstattung des Balkankriegs und die morali-

sche Bewertung der kriegsführenden Parteien einer genaueren Analyse zu unterziehen, d.h. Handkes Forderung nach »Gerechtigkeit für Serbien« als eine »Bedenklichkeit« und ein »Zu-bedenken-Geben« (cit. 346). Renner liest Handkes Texte aber nicht nur als politisch programmatisch und medienkritisch, sondern verzeichnet auch die immer wieder von Handke bemühte autobiografische Sicht. Die Reise auf den Balkan sei bei Handke immer auch eine Reise zurück, eine Heimkehr in die Landschaften der Kindheit. Renner rettet hier Handkes Serbientexte, indem er sie »in letzter Konsequenz« als »ein poetisches Programm« versteht, als eine Vorstellung einer von Handke so häufig formulierten »anderen Zeit« (343). Im Umkehrschluss jedoch sieht Renner in der ästhetischen Utopie auch eine politische Utopie »die den Verhältnissen zwar nicht angemessen sein mag, aber nichts von ihrer Herausforderung verliert« (344).

Spricht man von Bilderordnungen bei Handke, dürfen natürlich Handkes Kinoerfahrungen und seine filmische Zusammenarbeit mit Wim Wenders nicht fehlen. Besonders beeindruckend lässt sich die letztere an *Der Himmel über Berlin* von 1987 ablesen. Renner beschränkt seine Analyse des Films auf einen sehr spezifischen Aspekt, nämlich das Verhältnis von Bild und Schrift. Er hebt hier Wenders Verwendung der wei-

ßen Aufblende hervor, die, anders als die schwarze Aufblende, vom Zuschauer bewusst wahrgenommen wird, hier assoziiert mit dem weißen Blatt Papier, das die Schrift antizipiert. Diese Aufblende gibt der Stimme aus dem Off Raum, den Text Handkes zu lesen. Der Film, so Renner, lasse Wenders statische Filmbilder mit Handkes mythischen Erzählbildern konvergieren. Er fahre somit eine »doppelte semiotische Strategie«, die sich der »postmoderne[n] Infragestellung des Mediums Schrift« verweigere, aber zugleich auch dem »modernen Glauben an die Allmacht des Bildes« (420). Renner spricht hier von einer »Dekonstruktion des Mediums Film durch den Film selbst«, da sich die Handke'schen Texte als Sprache und Schrift im Film in Bezug zum Filmbild setzten und dieses sinnstiftend erschlossen (421).

Renner liefert in seiner großangelegten Studie zum Handke'schen Werk eine sehr dichte Analyse, die dem Leser nicht nur Handkes komplexe Verzahnung von Erzähl- anordnungen und Bilderordnungen erschließt, sondern auch im Detail die medien-, kunst- und sprachphilosophischen Voraussetzungen seines Schreibens, sein Geschichtsverständnis und die autobiografischen Bezüge offenlegt. Renners ausnehmend kluge Erkundung des Handke'schen Kosmos wird zweifellos zum Standardwerk der Handke-For-