

DIE ERZÄHLVERFAHREN IN *DIE LINKSHÄNDIGE FRAU*

UDC 821.112.2(436).09-32 Handke P.

Andelka Krstanović

*Universität in Banja Luka, Philologische Fakultät, Lehrstuhl für Germanistik
Bosnien und Herzegowina*

Abstract. *Die linkshändige Frau ist eine Erzählung von Peter Handke, die zugleich die zweite Phase in der Entwicklung der Poetik des Autors abschließt. Während man in den ersten Werken traditionelle narrative Formen dekonstruierte und nach neuen Verfahren suchte, um authentische Erlebnisse zu vermitteln, ist für die Werke der zweiten Phase kennzeichnend, dass sie privaten Geschichten Eingang in die Literatur verschaffen, und zwar durch einen neugewonnenen narrativen Umgang. Dieser spiegelt sich auch in der Linkshändigen Frau wider. Ferner weist diese Erzählung, die 1976 veröffentlicht wurde, eine filmische Struktur auf, was auf die ursprüngliche Form eines Drehbuches zurückzuführen ist. Die Erzählung wurde 1978 unter Mitarbeit von Wim Wenders verfilmt. Durch den Synkretismus mit der filmischen Technik nimmt diese Erzählung eine Sonderstellung in Handkes narrativem Opus der 70er-Jahre ein. Im vorliegenden Beitrag wird eine Analyse der Erzählverfahren im Werk durchgeführt. Sie wird anhand von Genettes Modell auf der Ebene der Geschichte und der Ebene des Diskurses veranschaulicht. Die Ebene der Geschichte soll den thematischen Rahmen, der in den 70er-Jahren vorherrschend war, zum Ausdruck bringen, und die Ebene des Diskurses den Einfluss des Films. Dadurch werden die intermedialen Bezüge verdeutlicht. Schließlich wird versucht, die Stellung dieser Erzählung im Gesamtwerk des Autors näher zu erläutern.*

Schlüsselwörter: *Narration, Peter Handke, Erzählung, Film, Synkretismus, Intermedialität.*

1. DIE ELEMENTE DER GESCHICHTE

Da als eine Erzählung verfasst, ist die Handlung in *Die linkshändige Frau* auf wenige Figuren und Ereignisse reduziert. Das Thema kreist um die Trennung der 30-jährigen Marianne von ihrem Ehemann Bruno, mit dem sie den achtjährigen Sohn Stefan hat. Dabei werden die Zustände der Hauptfigur verfolgt, ohne sie aber näher zu begründen. Die sich daraus ergebende handlungsarme Geschichte würde dem folgenden linearen

Submitted August 7, 20219; Accepted April 30, 2020

Corresponding author: Andelka Krstanović

University of Banja Luka, Faculty of Philology

E-mail: andelka.krstanovic-jankovic@flf.unibl.org

Schema entsprechen: Trennung – Aufarbeitung in der Einsamkeit – ein Sichöffnen gegenüber der Welt. Da diese Stationen ohne nähere Deutung aneinandergereiht werden, ist die ganze Geschichte in eine geheimnisvolle Aura gehüllt. Der Anfang, der *in medias res* die Problematik der Trennung eröffnet, lässt viele Fragen ungeklärt. Bruno, Verkaufsleiter einer Porzellanfirma und Mariannes Ehemann, kommt von einer Geschäftsreise aus Finnland zurück und erfährt dabei, dass sich Marianne von ihm trennen möchte. Eine Einführungsgeschichte über ihre Vergangenheit wird elliptisch ausgelassen, so auch die Gründe dafür, warum sich die Ehepartner auseinandergeliebt haben. Die Vorgeschichte, da nicht explizit genannt, ist aus Andeutungen zu erschließen, vor allem aus den Gesprächen zwischen Bruno und Marianne. Auch der weitere Verlauf der Geschichte – Mariannes Suche nach einem neuen Zusammenhang (Bartmann 1984: 222) – wird durch den Verzicht auf Kommentare und Deutungen vor der Folie des Rätselhaften und Unausgesprochenen entfaltet. Ein offenes Ende unterstreicht abschließend die Absicht, die Geschichte nicht durch kausale Zusammenhänge zu vermitteln. Der Leser ist mit einer Abfolge von selbstständigen Sequenzen konfrontiert, in denen vor allem die Gespräche und das Verhalten der Hauptfigur registriert werden. Hinter diesen handlungsarmen Abschnitten wird ein leidvoller Prozess der Selbstverwirklichung angedeutet, begrifflich aber nicht definiert. Auf das Fehlen der kausalen Zusammenhänge zwischen einzelnen Sequenzen und ihre Funktion verweisen auch Nägele und Voris (1978: 68, 69) in ihrem Beitrag zur Analyse der Erzählung: „Indem auf Motivation verzichtet wird, sollen mechanisch und zwanghaft gebildete Zusammenhänge in Frage gestellt werden [...] Daraus folgt die zweite Funktion: indem der Text Kausalzusammenhänge verweigert, behauptet er das Recht der einzelnen Figur auf ein Sein für sich [...].“

In der Geschichte gibt es keine logischen Verknüpfungen und keine eindeutige Auflösung, was nach Manfred Mixner eine Hermetik des Textes zur Folge hat. Die vorherrschenden Motive, die bearbeitet werden, sind Liebesbeziehung, Trennung, Einsamkeit, Wahrnehmung, Schauen und Identität. Sie kreisen um den thematischen Schwerpunkt der Suche nach Selbstverwirklichung. Eine besondere Stellung gebührt dabei dem Motiv der Einsamkeit. Das Motiv der Einsamkeit, in der Geschichte mehrmals variiert, wird als ein Zustand des Für-sich-Seins zur Voraussetzung dafür, die eigene Identität zu erfassen. Marianne wählt diesen Zustand und entpuppt sich dadurch als oppositionelle Figur zu den restlichen Figuren, die diesen Zustand meiden. Nach der Trennung von Bruno stellt ihre Freundin Franziska die Frage: „*Was willst du tun allein?*“ (Handke 2002: 21). Und an einer weiteren Stelle: „*Hast du allein gelebt?*“ (Handke 2002: 22). Franziska flüchtet vor diesem Zustand und verharrt lieber in falschen Liebesbeziehungen, um nicht allein zu sein. Sie vermeidet dadurch die Auseinandersetzung mit der eigenen Identität und versteckt sich hinter einer feministischen Weltsicht, die ihr eine vordefinierte Identität gewährt. Auch die restlichen Figuren zeigen eine oppositionelle Haltung durch ihre negative Beurteilung der Einsamkeit. Von Bruno heißt es, dass er in einen regressiven Zustand zurückfällt, sobald er allein ist: „*Franziska: [...] Auch Bruno hält es allein nicht aus. Er fällt dabei sofort in die alten Kinderunarten zurück, sagt er.*“ (Handke 2002: 34). Der Verleger, der Marianne eine Übersetzungsarbeit verschafft und sich um eine Liebesbeziehung mit ihr bemüht, droht Marianne mit der Einsamkeit: „*Der Verleger, nach einer Pause: 'Nun beginnt die lange Zeit Ihrer Einsamkeit, Marianne.' Die Frau: 'Seit kurzem drohen mir alle.' Zum Fahrer, der daneben stand: 'Und Sie, drohen Sie mir auch?' Der Fahrer lächelte verwirrt.*“ (Handke 2002: 43).

Bruno prophezeit ihr aus Rache ein fürchterliches Ende in Einsamkeit:

Du läßt es dir also gutgehen, allein mit DEINEM Sohn, in einem schönen warmen Haus mit Garten und Garage, in der guten Luft! Wie alt bist du eigentlich? Bald wirst du einen faltigen Hals haben, und aus deinen Leberflecken werden Haare wachsen. Dünne Froschbeine, und der Körper darüber ein Plundersack. Älter und älter wirst du werden und sagen, daß dir das nichts ausmacht, und eines Tages wirst du dich aufhängen. Du wirst so unbeleckt ins Grab abstinken, wie du gelebt hast. Wie vergeht dir denn die Zeit bis dahin? Wahrscheinlich sitzt du herum und beißt an den Fingernägeln, nicht wahr? (Handke 2002: 57, 58).

Das Motiv der Einsamkeit wird im Falle des Schauspielers zugespitzt, der, im Unterschied zu anderen Figuren, die durch verlogene Beziehungen die Einsamkeit meiden, wegen seiner Ungeschicktheit, eine Rolle zu spielen, in der äußersten Einsamkeit verloren verharrt. Marianne dagegen setzt die Einsamkeit in einen produktiven Zustand um, in dem sie zu einer eigenen Identität und zu einem neuen Verhältnis zwischen Ich und sozialem Umfeld findet, das ihr Selbst nicht mehr bedroht.

Ebenso begleitet das Motiv der Wahrnehmung die Suche nach der eigenen Identität. Marianne perzipiert das private und soziale Umfeld als einen ihr auferlegten Umstand und entwickelt durch ihren Rückzug in die Einsamkeit eine Wahrnehmung, die nicht auf dem Vordefinierten und Eingespielten basiert, sondern auf einem persönlichen aufmerksamen Verhältnis zwischen dem Ich und den Einzelheiten der äußeren Welt. Diese Wandlung wird zum Schluss in der Zeichenszene zum Ausdruck gebracht (Handke 2002: 99). Keine eingespielte, sondern eine spontane und authentische Kommunikation mit der Umwelt wird zu einem neuen Zusammenhang.

Das Motiv der Wahrnehmung ist ferner mit dem Motiv des Schauens eng verknüpft. Nägele und Voris (1978: 68) verweisen auf das motivische Oppositionspaar Schauen/Starren, wobei das Schauen für die Offenheit gegenüber der Welt steht, das Starren jedoch für die Verslossenheit und gesellschaftliche Machtausübung. Die Starre löst sich am Ende in Bewegung auf (ebenda). Diese Wandlung, durch das Motiv des Schauens entwickelt, verweist auf einen bewussten und offenen Umgang mit der Umwelt, was die letzte Szene signalisiert: „Am hellen Tag saß sie auf der Terrasse im Schaukelstuhl. Die Fichtenkronen bewegten sich hinter ihr in der spiegelnden Fensterscheibe. Sie begann zu schaukeln; hob die Arme. Sie war leicht angezogen, ohne Decke auf den Knien.“ (Handke 2002: 99).

Marianne erweist sich als eine Figur, die die Umwelt in ihrer Verlogenheit durchschaut und aus dem Spiel dieser Machtstrukturen scheiden möchte. Die überlegene Stellung wird durch das Strahlen ihrer Augen unterstrichen (Pütz 1982: 90; Thornton 1983: 83). Sie verweisen auf das Geheimnisvolle und Tiefsinnige ihrer Natur. Das Leuchten der Augen als ein authentisches Merkmal ihres Wesens verbindet Renner (1985: 106) in seiner Analyse mit einem geheimnisvollen Geschehen, das sich jeder Beschreibung wie Erklärung entzieht. Das unaussprechbare Anderssein, durch das Leuchten der Augen veranschaulicht, verleiht der Figur der Marianne geheimnisvolle, ja mystische Züge (Durzak 1982: 137).

Die Figurenkonstellation, wie oben erwähnt, fußt auf einer oppositionellen Stellung zwischen der Hauptfigur und den restlichen Figuren. Die einzige Figur, die Marianne als einen selbstverständlichen Teil ihres Lebens akzeptiert, ist ihr Kind, das sein Bewusstsein und seine Identität erst zu entwickeln hat.

Das Motiv der Identität enthüllt alle Widersprüche zwischen Marianne und den restlichen Figuren. Sowohl ihr Ehemann Bruno als auch der Verleger als potenzieller Liebhaber finden keinen Zugang zu Marianne, da sie ihre Existenz vor dem gesellschaftlich Vorprogrammierten entwickeln, das vor allem auf eingespielten Machtstrukturen beruht. So versteht Bruno die Ehe als ein Rollenspiel, das zugleich alle Sphären seines Lebens bestimmt. Er bevorzugt diese Determination als eine historisch bedingte und positive, während sich Marianne diesem Spiel entzieht:

Bruno aß nicht nur seinen Teller leer, sondern wischte ihn auch noch mit einem Stück Weißbrot ganz sauber. Nachher sagte er, indem er ein Glas Calvados, das in dem Licht der Deckenlüster leuchtete, in der Hand hielt und es betrachtete: 'Heute hatte ich es nötig, so bedient zu werden. Welch eine Geborgenheit! Welch eine kleine Ewigkeit' [...] 'Im Flugzeug habe ich einen englischen Roman gelesen. Da gibt es eine Szene mit einem Diener, an dessen würdevoller Dienstbereitschaft der Held des Buches die reife Schönheit jahrhundertalten Feudaldienstes bewundert. Das Objekt dieser stolzen, respektvollen Dienerarbeit zu sein, das bedeutet ihm, wenn auch nur für die kurze Stunde des Teetrinkens, nicht allein die Versöhnung mit sich selber, sondern, auf eine seltsame Weise, auch die Versöhnung mit der gesamten menschlichen Rasse.' Die Frau wendete sich ab; [...] (Handke 2002: 16).

Bruno rechtfertigt die historisch bedingten Machtstrukturen, während die Frau durch ihr Verhalten ihren Protest demonstriert. Sie wendet sich ab. In diesem Zusammenhang wird zum Beispiel im Beitrag von Gudrun Brokoph-Mauch (1989: 71) festgehalten, dass Mariannes Erleuchtung, sich von Bruno zu trennen, als eine Befreiung vom „jahrhundertalten Feudaldienst der Frau am Mann“ betrachtet werden könnte.

Marianne durchschaut Brunos Selbstfixiertheit, die er durch den gesellschaftlichen Rollenmechanismus als einen natürlichen Zustand rechtfertigt. Dieser kommt in der Szene zum Ausdruck, in der er nach seiner Reise seine Frau erneut in die Schranken ihrer Rolle als Geliebte weisen möchte:

Im Wohnraum, während die Frau und Bruno gemeinsam die verstreuten Kindersachen von den verschiedenen Spielen des Tages aufräumten, richtete Bruno sich auf und sagte: 'Mir summen noch die Ohren von dem Flugzeug. Laß uns ganz feierlich essen gehen. Mir ist es heute abend zu privat hier, zu – verwünschen. Zieh dir das Kleid mit dem Ausschnitt an, bitte.' Die Frau, die noch hockte und weiter aufräumte, fragte: 'Und was ziehst du an?' Bruno: 'Ich gehe, wie ich bin; das war doch immer so [...]' (Handke 2002: 15).

Marianne stört die Kommunikation, in der sie als Person gar nicht wahrgenommen wird. Auch nach der Trennung wird sie Bruno darauf aufmerksam machen, dass sie seine Selbstfixiertheit nicht akzeptieren will:

Er spuckte zur Seite: 'Du und dein neues Leben! Ich habe noch nie eine Frau gesehen, die ihr Leben auf die Dauer geändert hat. Nichts als Seitensprünge – danach wieder die alte Leier. Weißt du was? Das, was du jetzt tust, wirst du später als vergilbte Zeitungsausschnitte durchblättern, als einziges Ereignis in deinem Leben! Und dabei wird dir klar werden, daß du nur der Mode nachgelaufen bist: Mariannes Wintermode!' Die Frau: 'Das hast du dir vorher ausgedacht, nicht wahr? Du willst gar nicht mit mir reden, gar nicht mit mir sein.' Bruno schrie: 'Lieber spräche ich mit einem Gespenst!' Die Frau: 'Du siehst furchtbar traurig aus, Bruno.' (Handke 2002: 58, 59).

Da Bruno in seiner vorgetäuschten Identität eingekapselt ist, kann er auch nach der Trennung die überlegene Wahrnehmung seiner Frau nicht verstehen. Die vorgetäuschte Identität, die nur ein Schauspiel ist, demonstriert Bruno noch einmal in seinem Büro:

Bruno sagte zu dem Kind: 'Stefan, ich werde dir jetzt zeigen, wie ich die Leute einschüchtere, die zu mir ins Büro kommen.' [...] 'Erst einmal zwänge ich mein Opfer mit seinem Stuhl auf einen sehr engen Raum, wo es sich machtlos fühlt. Ich spreche ganz nah vor seinem Gesicht [...] und das wichtigste dabei ist das Einschüchterungsgesicht.' Er setzte sich vor die Frau hin und fing zu starren an; [...] 'Ich habe mir auch eine bestimmte Salbe aus Amerika kommen lassen: die tue ich mir um die Augen, sie hindert mich am Blinzeln; oder um den Mund, da verhindert sie ein Mundzucken.' Er rieb sich tatsächlich eine Salbe um die Augen: 'Und das ist nun also mein Macht-Starren, mit dem ich hoffe, bald Vorstandsmitglied zu sein.' (Handke 2002: 47, 48).

Marianne ist fest entschlossen, sich seinem rollengesteuerten Umfeld zu entziehen, wenn sie sich auch dessen bewusst ist, dass die Alternative bleibt, sich einer ungewissen Einsamkeit auszuliefern. Sie lässt nicht mehr zu, ihre Person von anderen bestimmen zu lassen. So sagt sie vor dem Spiegel: „Meint, was ihr wollt. Je mehr ihr glaubt, über mich sagen zu können, desto freier werde ich von euch.“ (Handke 2002: 29). Sie will ihre authentische Persönlichkeit kennenlernen, die sie gegen alle Sprachfallen mit Deutungsspielraum scharf verteidigt. Deswegen geht sie auch mit der Sprache anders um, da sie die Sprache der Umgebung als einen Zwangsmechanismus und als Bedrohung der persönlichen Artikulation erlebt (vgl. Blattner 1982: 73). Das oppositionelle Verhältnis zur Sprache wird an der Figur der Franziska veranschaulicht. Franziska löst alle Lebensfragen durch feministische Begriffe, während das Leben selbst an ihr vorbeigeht. Im Kommentar zu ihrer Persönlichkeit wird deutlich, dass sie sich in ihrem tiefsten Inneren dessen bewusst ist, das pure Menschliche nie erreichen zu können, so wie sie es in Mariannes Umgang mit dem Kind erlebt hat: „(Manchmal passierte es Franziska, daß sie plötzlich, über gar nichts Bestimmtes, in eine sprachlose Gerührtheit ausbrach, wobei ihr Gesicht in der Entspannung eine Ähnlichkeit mit vielen anderen, und sehr verschiedenen, Gesichtern bekam – als entdeckte sie in dieser unbestimmten Rührung sich selber.)“ (Handke 2002: 23).

Franziska lebt nach dem Motto der vordefinierten Vorstellungen, statt nach einer authentischen Erfahrung und den Vorstellungen aus persönlicher Überzeugtheit, wie es ihre Erfahrung mit dem Krämerladen belegt (Handke 2002: 33) oder ihre Einstellung zu Kindern, die sie als Last und Bedrohung erlebt.

Im Verhältnis zu anderen Figuren ist in Bezug auf Mariannes Sprache symptomatisch, dass alle nach dem Muster des Vorbestimmten die Gründe für ihre Trennung und ihre neue Zukunft nennen, nur sie selbst nicht. Während die anderen vortäuschen, ihr Leben im Griff zu haben, ist Marianne die einzige Figur, die sich selbst offen gesteht, dass sie auf der Suche nach ihrer wahren Identität herumirrt und ihre Selbstverwirklichung erst zu erkämpfen hat. Die Sprachverlogenheit und Sprachstarre der restlichen Figuren zeigen, wie die Sprache ein mächtiges Instrument dafür wird, ein Schauspiel von Identität für die wahre Identität auszugeben. Dies kommt in zahlreichen Dialogen zum Ausdruck, in denen Marianne im Umgang mit den Gesprächspartnern anders erscheint, da sie auf alle Fragen spontane und ehrliche Antworten bietet. So antwortet sie immer ehrlich auf die Fragen von Bruno, obwohl sie zerstritten sind, sie spielt also nichts vor. Im Gespräch mit dem Verleger beantwortet sie seine eindringlichen Fragen offen und schafft damit eine

unüberbrückbare Kluft zwischen ihrem spontanen menschlichen Umgang und seiner eingespielten Überlegenheit:

Der Verleger: 'Sind sie allein?' Die Frau: 'Das Kind ist bei mir, wie immer. Es schläft.'
Der Verleger: 'Ich bin auch allein. Es ist eine klare Nacht heute. Ich sehe bis zu den Hügeln hinauf, wo sie wohnen.'
Die Frau: 'Ich würde sie gern am hellen Tag sehen.'
Der Verleger: 'Sind sie auch fleißig, Marianne? Oder sitzen sie nur herum, da draußen in der Einöde?'
Die Frau: 'Ich bin mit Stefan heute in der Stadt gewesen. Er versteht mich nicht: die Bankhochhäuser, die Tankstellen, die U-Bahnstationen findet er nämlich wunderbar.'
Der Verleger: 'Vielleicht gibt es da wirklich eine neue Schönheit, die wir nur noch nicht sehen können. Ich liebe die Stadt auch. Von der Dachterrasse des Verlagshauses sehe ich bis zum Flughafen hin, wo in der Ferne die Flugzeuge landen und aufsteigen, ohne daß man sie hört. Das gibt ein zartes Bild, das mich im Innersten belebt.'
Und nach einer Pause: 'Und was werden sie jetzt tun?'
Die Frau: 'Mich schön anziehen.'
Der Verleger: 'Also wollen wir uns doch treffen?'
Die Frau: 'Ich werde mich schön anziehen zum Weiterarbeiten. Ich habe plötzlich Lust dazu.'
Der Verleger: 'Nehmen Sie Tabletten?'
Die Frau: 'Manchmal – um wach zu bleiben.' (Handke 2002: 52, 53).

Aus dieser anders gesteuerten Kommunikation ziehen sowohl Bruno als auch der Verleger den Schluss, dass Marianne anders ist (Handke 2002: 14, 38), sind aber nicht in der Lage, dieses Anderssein zu formulieren. Der Verleger, der sich hinter seinem sprachlichen Machtmechanismus versteckt, wird von Marianne immer wieder durchschaut. Sein unmenschlicher Umgang mit dem Fahrer oder dem jungen Mädchen zeigen, wie das Schauspiel von Überlegenheit und Macht dem Menschlichen entgegengestellt wird. Die Erniedrigung von anderen oder die Aggressivität entpuppen sich als eine Ohnmacht des vorgetäuschten Ichs. Ähnlich verhält es sich bei Bruno, der aufgrund von regressiven Angstanfällen Marianne gegenüber aggressiv wird. Dabei geht Marianne im Gegensatz zu anderen Figuren sehr behutsam mit der Sprache um. Während die anderen alles auf den Punkt zu bringen versuchen, wie Bruno, Franziska oder der Verleger, wird bei Marianne deutlich, dass sie jede vordefinierte sprachliche Formulierung a priori ablehnt, und die Autonomie der Persönlichkeit hoch schätzt. Die Persönlichkeit als Phänomen, das durch Sprache nicht zu erfassen ist, kommt in ihrem Dialog mit der Verkäuferin zum Ausdruck:

Die Verkäuferin deutete auf die leere Kasse, und die Frau sagte in dem gleichen leisen Ton, sie würde wegen des Wechselgeldes morgen vorbeikommen. 'Oder besuchen Sie mich. Ja, besuchen Sie mich!'
Sie schrieb schnell ihre Adresse auf. 'Sie sind doch allein mit dem Säugling, nicht wahr? Es tut gut, in einer Boutique einmal jemand andern als ein geschminktes Gespenst zu sehen. Verzeihen Sie, daß ich von Ihnen rede, als dürfte ich das; als könnte ich das.' (Handke 2002: 83, 84).

Das Ich und sein Verhältnis zur Welt bleiben für Marianne keine vorbestimmten Phänomene. Ihre sprachliche Artikulation soll auf authentischen Erlebnissen und Überzeugungen, die sinnlich erfahrbar sind, fußen, und deswegen nicht als selbstverständlich hingenommen werden. Diese Einstellung wird im Fall des schweigenden Schriftstellers noch einmal zugespitzt, der von dem auf eingespielte Kommunikation ausgerichteten Verleger scharf kritisiert wird. Macht und Geld als gesellschaftliche Normen bestimmen auch den Sprachschatz, der keine authentische menschliche Artikulation außerhalb dieses Rahmens duldet. Der Schriftsteller ist gleichzeitig auch Mariannes Vater, der aus demselben Grund – die durch Normen verseuchte Sprache - keine großen Werke mehr schreibt. Die authentische Schöpfung als ein von der Gesellschaft abgetanes anachrones Übel steht im scharfen

Gegensatz zu montierten literarischen Werken, die sich im gesellschaftlich vorbestimmten Sprachduktus erschöpfen.

Marianne besteht auf ihrer Suche nach der eigenen Identität, trotz aller sprachlichen Zergliederungen ihrer Lage. Diese Suche wird immer wieder durch die zitierten Texte reflektiert. Ihre Übersetzungstexte widerspiegeln die eigene Lebenssituation. Das Zitieren des Schulaufsatzes hat die gleiche Funktion, nämlich die Sehnsucht nach einer neuen Welt zu artikulieren. Der Text der Single-Platte, der die Symbolik des Titels aufgreift, reflektiert ihre unerkannte Stellung in der Umgebung, und die Sehnsucht nach einem anderen Raum, wo sich ihre Authentizität offen wahrnehmen ließe. So wird die Schrift zu einem Spiegel und einer Veräußerlichung der Innerlichkeit – eine programmatische Schlussfolgerung, welche die Umsetzung der persönlichen Erfahrung in die Schrift als möglich propagiert.

Das Besondere, das schon im Titel als Linkshändigkeit angedeutet wird, ist ein Leitfaden, der die Autonomie und Einmaligkeit der Figur der Marianne durch die unaussprechbaren inneren Wandlungen zu bewahren versucht.

2. DAS VERHÄLTNIS VON DISKURS UND GESCHICHTE

Das Unaussprechbare und das Geheimnisvolle als Attribute der Innerlichkeit werden durch den Diskurs und den sich daraus ergebenden narrativen Umgang mit der Geschichte bis zum Ende bewahrt. Der Erzähler ist ein distanzierter Betrachter, ein heterodiegetischer Erzähler, der die externe Fokalisierung die ganze Geschichte hindurch beibehält. Durch die Distanz des Erzählers wird erreicht, dass das Innere außerhalb des sprachlich Definierten konsequent bleibt. Er verzichtet auf Erläuterungen und Kommentare, mit wenigen Ausnahmen, wie es die Charakterisierungen der Figur der Franziska und der Figur des Verlegers zeigen. Er lässt die Figuren sprechen, ohne die Gespräche zusätzlich zu begründen. So herrscht der dramatische Modus vor, der die Dialog-Passagen nur festhält. Der Bericht, der als Begleiter der zahlreichen Dialoge auftritt, registriert nur die Handlungen, ohne in das Innere der Figuren vorzudringen. Eine solche Erzählstrategie, wie aus der Äußerung von Peter Handke hervorgeht, war vorgeplante Absicht des Autors:

[...] nach einigen Büchern, in denen das 'Er dachte', 'er fühlte', 'er empfand' viele Sätze eingeleitet hatte, wollte ich eine Prosa ausprobieren, in der das Denken und Fühlen der Figuren nie beschrieben würde: wo also statt: 'Sie hatte Angst' stünde: 'Sie ging', 'sie schaute aus dem Fenster', 'sie legte sich neben das Bett des Kindes' usw. – Und diese Art Beschränkung empfand ich, was meine literarische Arbeit betrifft, als befreiend (zit. nach Thornton 1983: 76).

Durch die bloßen Registrierungen der Gespräche und Handlungen gewinnen die einzelnen Sequenzen an Selbstständigkeit und entziehen sich jeglichem kausalen Zusammenhang. Ein solches narratives Verfahren distanziert diese Erzählung von den vorigen Werken, in denen, obwohl sie mit der Trennung vom Lebenspartner eine thematische Gemeinsamkeit aufweisen, der Erzähler das Innere der Figuren beleuchtet, wie im *Kurzen Brief zum langen Abschied* oder in der *Stunde der wahren Empfindung*. In *Wunschloses Unglück* ist auch eine distanzierte Erzählweise präsent, da man nicht in das Innere der Hauptfigur eindringt. Dies aber wird in dieser Erzählung durch viele Kommentare und Begründungen im Bericht kompensiert. In diesem Sinne ist die *Linkshändige Frau* eine

Zuspitzung der distanzierten Haltung, da sich der Erzähler wie ein Objektiv bewegt, das die äußeren Vorkommnisse lediglich registriert. Bartmann (1984: 220) bezeichnet eine solche Strategie als asketische Außensicht. Durch dieses Verfahren wird die Innerlichkeit der Figur der Marianne bis zum Ende im Geheimnisvollen bewahrt. Ihre wenigen Selbstgespräche, die als Monologe vermittelt werden, registrieren nur die ausgesprochenen Gedanken, ohne sie näher zu kommentieren. Das Geheimnisvolle an der Figur der Marianne wird auch dadurch bewahrt, dass sie, im Gegensatz zu anderen Figuren, vom Erzähler konsequent als „die Frau“ angesprochen wird, was signalisiert, dass sie durch eine namentliche Nennung als bekannt und definiert erscheinen würde. Nicht zuletzt wird dieses geheimnisvolle Element auch durch Gespräche aufrechterhalten. Alle Figuren bieten Begründungen an, während Marianne nichts erklärt und nur die äußeren Tatsachen festhält. Dem Erzähler gelingt es ferner, durch die Beibehaltung der externen Fokalisierung die Handlungen der Frau zu verfolgen. Dadurch werden aber die inneren Wandlungen, wenn auch nicht explizit dargestellt, so doch angedeutet. In der Analyse von Manfred Mixner (1977: 229) wird dieser Punkt zum Ausdruck gebracht:

Der Erzähler weiß nicht, was seine Figuren denken, er hält nur fest, was sie sprechen, was sie erleben (d.h. was ihnen widerfährt), was sie sehen, wie sie sich in bestimmten Situationen verhalten, aber er beschreibt nicht explizit ihre Empfindungen, Gefühle, Gedanken. Diese Distanz ist jedoch nur eine scheinbare. Sieht man den Text genau an, erkennt man, daß die Beschreibung wiederum 'nur' eine Projektion von Bewusstseinszuständen ist, eine Veräußerlichung von extremer Innerlichkeit, erfahrbar gemacht in einem poetischen Akt.

Die innere Verfassung nach der Trennung von Bruno wird beispielsweise durch Tanzen und Hüpfen veranschaulicht:

Die Frau antwortete ohne Boshaftigkeit, eher fürsorglich: 'Für die ersten Tage kannst du sicher zu Franziska ziehen. Ihr Lehrerkollege hat sie gerade verlassen.' Bruno: 'Ich werde es mir beim Kaffee überlegen.' Er ging zum Hotel zurück, und sie verließ den Park. In der langen Allee, die zu der Siedlung hinausführte, machte sie einen Hüpfschritt; fing auf einmal zu laufen an. Zuhause zog sie die Vorhänge auf, schaltete den Plattenspieler an und bewegte sich wie tanzend, bevor noch die Musik einsetzte (Handke 2002: 19).

Ihre Nervosität in der Wohnung wird durch aggressives Verhalten gegenüber dem Kind dargestellt:

Das dasitzende Kind schaute zu, wie sie sich ruckhaft um es herumbewegte. Sie bürstete den Sessel ab, auf dem es saß, und bedeutete ihm stumm, aufzustehen. Kaum aufgestanden wurde es von ihr mit dem Ellbogen weggestoßen, wobei sie schon seinen Sitz säuberte, der gar nicht schmutzig war. Das Kind zog sich ein wenig zurück und blieb still, wo es war. Plötzlich warf sie mit aller Kraft die Bürste nach ihm, traf aber nur ein Glas, das zerbrach. Sie ging mit geballten Fäusten auf das Kind zu, das nur schaute (Handke 2002: 54).

Ihre Ängste widerspiegeln die äußeren Vorkommnisse in der Stadt, die für eine alleinerziehende Mutter als bedrohlich erscheint:

Zwei Burschen gingen ganz nah an ihr vorbei und rülpsten ihr ins Gesicht. Sie gingen in eine öffentliche Toilette am Fluß, wo sie mit dem Kind, das sich nicht allein hineinwagte, in das Männerpissoir mußte. Sie schlossen sich in eine Kabine ein; die Frau machte die Augen zu und lehnte sich mit dem Rücken an die Tür. Über der Trennwand zur Nachbarkabine – die Wand reichte nicht bis zur Decke – erschien plötzlich der Kopf eines Mannes, der nebenan hochsprang; dann noch einmal. Dann zeigte sich das grinsende Gesicht des Mannes zu ihren Füßen, da die Trennungswand auch nicht ganz zum Boden ging. Sie flüchtete mit dem Kind aus der Toilette und rannte weg, stolpernd wegen des kaputten Schuhs [...] (Handke 2002: 50).

An keiner Stelle aber werden diese Zustände aus der Sicht von Marianne begründet oder aus der Sicht des Erzählers kommentiert und beurteilt. So wird die Erzählstrategie, wie in der Analyse von Pompe (2009: 168) verdeutlicht wird, ein „montierendes Zeigen statt vermittelndes Deuten, Aufzählen und Beschreiben, statt Erklären und Erläutern“.

Dass die ganze Geschichte auf Bestandsaufnahmen von zusammenhanglosen einzelnen Sequenzen basiert, beeinflusst ferner auch die Gestaltung der Zeit, da eine lineare Abfolge von selbstständigen Bildern ohne Analepsen und Prolepsen vor sich herschreitet. Winkelmann (1990: 163) erläutert eine solche Zeitstrategie auf folgende Weise: „Wir sehen oder hören nichts von ihren Gedanken, wir erfahren nichts von ihrer Vergangenheit oder ihrer Zukunft: jedes Bild strahlt fast absolute Gegenwartigkeit aus [...] Es ‚geschieht‘ kaum etwas, die Zeit tröpfelt, die Dinge nehmen nur langsam ihren (eigenen) Lauf.“

Aus der Gestaltung der Zeit ergeben sich selbstständige zeitliche Sequenzen, in denen in erster Linie eine Deckung zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit zu beobachten ist. Die Deckung ergibt sich vor allem aus zahlreichen Dialogen, die der Geschichte eine dramatische Struktur verleihen. In den Berichtspassagen sind außerdem Raffungen und elliptische Stellen präsent. Da es immer wieder zu Schnittsequenzen kommt, sind die Ellipsen eine natürliche Konsequenz einer solchen Verfahrensweise. Die folgende Stelle ist ein Beispiel für diese Zeitstrategie:

Allein, hockte die Frau in der Küche vor dem offenen Fach, in dem der Abfalleimer stand, den nicht leergegessenen Teller des Kindes in der Hand, den Fuß schon auf den Tritt des Eimers gestellt, so daß der Deckel aufstand [...]

In der Nacht, auf dem Rücken im Bett liegend, öffnete die Frau einmal ganz weit die Augen. Völlige Geräuschlosigkeit; sie lief zum Fenster und machte es auf; aber die Stille wich nur einem leisen Geraune. Sie ging ins Zimmer des Kindes, ihre Decke im Arm, und legte sich neben dessen Bett auf den Boden.

An einem folgenden Morgen saß die Frau im Wohnraum tippend vor einer Schreibmaschine (Handke 2002: 26, 27).

Die Übergänge zwischen Schnittsequenzen als elliptische Punkte führen dazu, dass sich daraus ein monotoner Duktus ergibt, der die einzelnen Zeitsequenzen bloß festhält, ohne sie miteinander in Bezug zu setzen. Die parataktischen Sätze, die an solchen Stellen dominieren, verstärken zusätzlich den Eindruck von bloßen Registrierungen der Außenwelt. Einen solchen Umgang mit der Zeit deutet Thornton (1983: 82) als Zerstörung des Zeitkontinuums zwischen einzelnen Satzgliedern. Sie würde die Kontinuität auf Einzelmomente reduzieren.

Die Zeit wird in der Erzählung auch thematisch aufgegriffen. Ein oppositionelles Verhältnis in der Auffassung der Zeit zwischen Marianne und den restlichen Figuren ist eindeutig. Während die anderen Figuren ein Zerfließen der physischen Zeit bei alltäglichen

Tätigkeiten ohne Reflexion als selbstverständlich hinnehmen, besteht Marianne auf einem Innehalten und Durchdenken der Zeit. Sie verinnerlicht die Zeit als eine geistige Größe, indem sie außerhalb der äußerlichen Abläufe eine Kontemplation in der Gegenwart anstrebt. Ein Gegenpol ist beispielsweise der Verleger, der Zeit mit Leistung gleichsetzt und seinen Fahrer skrupellos stundenlang im Auto sitzen lässt. Die Problematik des gesellschaftlich determinierten Umgangs mit der Zeit, die auf ein pures Erleiden der Menschen im physischen Zerfließen reduziert wird, wird am Beispiel der Schule zu einem Höhepunkt gebracht:

Beim Essen erzählte das Kind: 'Es gibt was Neues in der Schule. Unsere Klasse braucht jetzt nur noch vier Minuten, um Mäntel und Schuhe auszuziehen – Pantoffel und Schulkittel anzuziehen. Der Direktor hat heute die Zeit gestoppt, mit einer echten Stoppuhr. Und am Anfang des Schuljahrs waren wir noch bei zehn Minuten! Der Direktor sagte, bis zum Schuljahrsende könnten wir leicht den Rekord auf drei Minuten drücken. Wir wären auch heute schon so schnell gewesen, wenn nicht der dicke Jürgen sich mit den Mantelknöpfen so verheddert hätte. Und dann hat er den ganzen Vormittag geweint [...] Weißt du, wie wir die drei Minuten schaffen werden? Wir fangen gleich im Treppenhaus zu laufen an und ziehen uns schon im Laufen alles aus!' (Handke 2002: 31).

Marianne dagegen besteht auf einer Verinnerlichung der Zeit, in der sie jede Einzelheit durch einen bewussten Kontakt vergegenwärtigen kann, ohne Anspruch auf den physischen Ablauf und die veräußerlichte Leistung. Sie verharrt in einer verinnerlichten Zeit, in welcher jeder Moment aufmerksam durchdacht wird. Aus diesem Grunde erscheinen die einzelnen Sequenzen nach Bartmann als stehende Bilder. Bartmann (1984: 222) notiert dazu: „Durch die Bewegungslosigkeit des Bildes wird die Alltäglichkeit aus der sozialen Zeit herausgehoben und ästhetisch-kontemplativer Zeit übergeben“. Der innere Umgang mit der Zeit wird paradoxerweise durch die Registrierungen des Äußeren veranschaulicht. Dies zeigt aber, wie die Zeichenszene verdeutlicht, dass sich die quantitative und qualitative Zeit nicht ausschließen, sondern in ein produktives Verhältnis umgesetzt werden. Marianne hält inne und zeichnet ihre neue Lebensform, in der jede Einzelheit des Äußeren in ihrem Inneren eine Reflexion verursacht. Signifikant dabei bleibt, dass sich dieser Austausch durch Bilder, nicht aber durch sprachliche Begriffe präsentieren lässt.

3. FILMISCHE ELEMENTE IN *DIE LINKSHÄNDIGE FRAU*

Die linkshändige Frau wurde 1975 zunächst in Form eines Drehbuches verfasst, ein Jahr später jedoch zu einer Erzählung umgearbeitet. Sie wurde 1978 unter Regie von Peter Handke und Produktion von Wim Wenders verfilmt. Die Entstehungsgeschichte verdeutlicht die filmische Struktur, die das Werk aufweist (vgl. <https://handkeonline.onb.ac.at>).

Die Erzählung wird, wie in der Analyse hervorgehoben, aus Dialogen und Berichtspassagen konstruiert. Allein die zahlreichen Dialoge verweisen auf die filmische Struktur. Hinzu kommt, dass viele Berichtspassagen als Regieanweisungen präsentiert werden:

Sie stieg zuerst ins Auto und öffnete ihm die Tür zum Nebensitz. Er blieb noch draußen stehen, schaute vor sich hin. Er schlug sich mit der Faust an die Stirn; hielt sich dann mit den Fingern die Nase zu und blies sich die Luft aus den Ohren, als seien ihm diese von dem langen Flug noch verstopft (Handke 2002: 11).

Ebenso an einer weiteren Stelle: „*Franziska hob ihr leeres Glas zum Mund; machte daran Trinkbewegungen. Sie setzte das Glas ab und schaute zwischen der Frau und dem Kind hin und her, wobei ihr Gesicht allmählich weich wurde*“ (Handke 2002: 23).

Auch die Stimme und die Fokalisierung in der Geschichte sind der filmischen Technik angepasst. Der Erzähler registriert nur die äußeren Vorkommnisse, die Gedanken und Gefühle der Figuren werden dabei ausgespart. Diese „objektive“ Art der Vermittlung von Wirklichkeit ähnelt einem camera-eye. Die externe Sicht entspricht der filmischen Technik.

Da die kausalen Zusammenhänge ausgefallen sind, wird der Leser mit selbstständig „stehenden Bildern“ (Bartmann 1984: 219) konfrontiert. So wechseln die Bilder, indem sie sich handlungsarm beispielsweise in der Wohnung, im Büro oder anderswo abspielen. Durzak (1982: 139) bezeichnet die einzelnen Sequenzen als „stationäre Situationen“. In Bezug auf diese Bilderfolge verweist Bleicher (1982: 124) auf die mediale Vermittlung des Lebens. Er bezeichnet *Die linkshändige Frau* als einen neuen Literaturtyp, nämlich als filmische Literatur. Außer der Bilderfolge zählt er weitere Textkonstituenten für die neue Gattung auf, wie die Reduktion des Sprechens, die Kraft des Imaginierten oder den Realitätsrekurs.

Die für die filmische Technik typischen parallelen Szenen kommen auch in der Erzählung vor:

Die Verkäuferin löste sich vom Verleger und beugte sich herab, um mitzuwürfeln [...] Der Verleger und Franziska, ihre gefüllten Gläser in der Hand, gingen im Kreis umeinander herum. Bruno schnitt dem Kind im Badezimmer die Fußnägel. Der Verleger und Franziska gingen im Flur lächelnd langsam aneinander vorbei. Bruno stand neben dem Kind, das im Bett lag (Handke 2002: 89, 90).

Die oft vorkommenden Schnittsequenzen, durch Ellipse und Raffung gekennzeichnet, ähneln filmischen Schnitten. Durzak (1982: 140) bezeichnet diese Stellen als Montage von einzelnen Textblöcken. Sie trennen die einzelnen Bilder und raffen dabei die erzählte Zeit, wobei die Übergänge als elliptische Punkte immer wieder die Handlung unterbrechen. Die filmischen Elemente in der Erzählung behandelte auch Pompe (2009: 166, 167) in ihrer Monografie, in der sie auf die Bedeutung der Zeit verweist, deren Gestaltung filmische Merkmale aufweist:

Im Vordergrund des diskursstrukturell bedeutsamen Elements der *Zeitgestaltung* steht dagegen das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit, wobei neben der filmtypischen Form des zeitdeckenden Erzählens und des elliptischen Übergangs zwischen einzelnen Szenen nicht nur die technischen Tricks der Zeitlupe und des Zeitraffers realisiert werden, sondern auch die Erscheinung der filmspezifischen Rückblende [...] Wird der verlangsamte Zeitfluss hier wie dort durch die Konzentration auf belanglose aktionsarme Augenblicke hervorgerufen, manifestiert sich das zeittraffende Erzählen in Aussparungen oder Zeitsprüngen, die die Erzählzeit gegenüber der erzählten Zeit verkürzen und aufeinander folgende Momentaufnahmen trennen, Filmschnitte mithin nachahmen.

Die linkshändige Frau lässt sich somit als eine Erzählung lesen, die sich durch Anpassung der Zeit, des Modus und der Erzählinstanz den filmischen Techniken angenähert hat. Die Überschneidung und Annäherung von verschiedenen Medien machte es möglich, sie als „einen neuen Literaturtyp“ (Bleicher 1982: 124) auch verfilmen zu können.

4. SCHLUSSFOLGERUNG

Die linkshändige Frau nimmt mit ihren spezifischen Erzählverfahren eine Sonderstellung im Gesamtwerk des Autors ein. Sie verweist auf drei wichtige Aspekte in Handkes Leben und literarischem Schaffen.

Der erste Aspekt enthüllt Handkes Vorliebe für das Medium Film. Anfang der 1960er-Jahre, während seiner Studienzeit, war Handke ein begeisterter Kinogehrer. Um der Enge und Kälte seiner schmalen Studentenstube zu entkommen, hat er das Kino sogar mehrmals am Tag besucht. Wie Handkes Biograf Malte Herwig (vgl. Herwig 2010: 113) festhält, hat Handke seinen eigenen Aussagen nach jeden Vorgang im Kino klarer und deutlicher erlebt. Stundenlang beobachtete er verschiedene Filmtechniken, studierte Filmsequenzen und Regiearbeit. In dieser Zeit der Begeisterung fürs Kino liegen die Ursprünge für die spätere Filmarbeit. Seinen ersten zehnminütigen Film *Drei amerikanische LPs* drehte er 1969 mit Wim Wenders, mit dem ihn eine langjährige Zusammenarbeit und Freundschaft verband. 1971 schrieb Handke sein Drehbuch *Chronik der laufenden Ereignisse*, 1972 folgte die Verfilmung der Erzählung *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. Das Drehbuch für diesen Film schrieb Handke mit Wim Wenders, der Regie führte. Die Erzählung *Wunschloses Unglück* erschien 1974 als Film. 1975 folgte das Drehbuch *Falsche Bewegung* (1975 verfilmt) und ein Jahr danach *Die linkshändige Frau*, in ihrer ersten Fassung auch als Drehbuch konzipiert. *Die linkshändige Frau* wurde 1977 unter Handkes Regie und mit Edith Clever in der Rolle der Marianne verfilmt. Die Uraufführung fand 1978 in Cannes beim *Film Festival Cannes* statt. 1978 wurde auch die Erzählung *Ein kurzer Brief zum langen Abschied* verfilmt. Die 1970er-Jahre zeigen sich somit als sehr fruchtbare Jahre im Kontext einer intensiven Auseinandersetzung mit der Filmarbeit. Die Erfahrung aus den 1970er-Jahren war prägend für Handkes spätere Film- und Regiearbeit, so zum Beispiel für *Das Mal des Todes* (1986), der Film, für den Handke das Drehbuch verfasste und Regie führte, Wim Wenders erfolgreicher Film *Der Himmel über Berlin* (1987), für den Handke Teile des Drehbuches schrieb, oder das 2016 verfilmte Stück *Die schönen Tage von Aranjuez*.

Der zweite Aspekt bezieht sich auf Handkes programmatische Vorsätze, die seine spätere Poetik wesentlich bestimmt haben. Handkes anfängliche Position in den 1960er-Jahren fußt auf der Ablehnung von fiktiven Geschichten und verbrauchten Schreibmanieren, mittels deren das Fiktive entworfen wird. Diese Position brachte er in seinem programmatischen Essay *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (Handke 1972: 23) deutlich zum Ausdruck. Er besteht auf der Vermittlung von authentischen Erfahrungen und versucht in den 1960er-Jahren zu passenden Erzählmodellen zu finden, die eine solche wirklichkeitsgetreue Geschichte abbilden könnten. Am Anfang der 1970er-Jahre ist eine Wende in Handkes Poetik zu beobachten. Er entfernt sich von der bloßen Dekonstruktion der formellen Erzählformen und präsentiert dem Leser autobiografische Geschichten, die durch einen neugewonnenen narrativen Umgang erzählt werden. Die Werke aus den 1970er-Jahren sind in diesem Kontext ausnahmslos autobiografisch gefärbt, so auch *Die linkshändige Frau*, die diese Phase abschließt. Der autobiografische Hintergrund basiert in den 1970er-Jahren auf einer wesentlichen Einsicht, die literarisch verarbeitet wird – die Trennung des Individuums von dem ihm auferlegten Rollenmechanismus ist die Voraussetzung für die Suche nach der eigenen Identität. Die Trennung ist durch zwei thematische Fäden zu verfolgen: den Ehebruch und die Trennung von der Kindheit. Sowohl die Erzählung *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972) als auch die Werke *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975) und *Die linkshändige Frau* (1976) folgen diesem Schema.

Die Erzählung *Wunschloses Unglück* (1972) ist die Kehrseite dieses thematischen Fokus, die belegt, dass die Unfähigkeit, sich von dem vorbestimmten Rollenleben zu trennen, zu einer fatalen Vernichtung des Individuums führe (vgl. Krstanović 2020: 89). Lebensgeschichtlich betrachtet sind die 1970er-Jahre für Handke die Jahre der großen Versuchungen. Er trennt sich Anfang der 1970er-Jahre von seiner Ehefrau, der Schauspielerin Libgart Schwarz, seine Mutter Maria begeht nach jahrelangen Depressionen 1971 Selbstmord und er setzt sich mit der Vaterrolle auseinander, nachdem er mit der Betreuung seiner Tochter Amina (1969 geboren) auf sich allein gestellt war. Die Erzählung *Wunschloses Unglück* thematisiert das Leben seiner Mutter Maria, ihre Ehe mit Handkes Stiefvater Bruno und fatale gesellschaftliche Zwangsmechanismen, die zur Vernichtung des Frauenlebens führen. Diese Geschichte wird in *Die linkshändige Frau* in eine positive umgewandelt – Marianne trennt sich von ihrem Ehemann Bruno und es gelingt ihr, ihr Leben selbstständig weiterzuführen. Nicht zuletzt tragen auch die Namen Marianne und Bruno eine symbolische Bedeutung.

Die Suche nach der eigenen Identität bzw. die Selbstentwicklung, die auf einem authentischen Bezug zur Welt fußt, wird in den 1970er-Jahren mit der *Linkshändigen Frau* abschließend apostrophiert und bleibt prägend auch für Handkes spätere Werke.

So entfaltet sich dieses autobiografische Moment zu einem andauernden Thema, das durch die Anpassung von Erzählstrategien eine philosophisch-ästhetische Universalisierung erfährt. Die Ansätze dieses dritten Aspekts, nämlich dass Handke durch die Universalisierung des Autobiografischen eine grundsätzliche und maßgebliche poetologische Position in Bezug auf das Authentische bezieht, sind in den 1970er-Jahren, und somit auch in der angewandten Erzählstrategie in *Die linkshändige Frau*, erkennbar.

Der thematische Fokus, der um die Selbstentwicklung kreist, deutet auf die Verlegung der Handlung auf die Bewusstseinszustände hin. Die neugewonnenen Lebenseinsichten werden durch die Öffnung der Sinne und eine aufmerksame Wahrnehmung im Hier und Jetzt erlangt und sind sprachlich annähernd artikulierbar. Dabei wird auf jegliche Psychologisierung verzichtet. Die Auslassung von Erläuterungen, Kommentaren und essayistischen Passagen unterstreicht noch einmal die Unantastbarkeit der Individualität. Eine authentische Positionierung in der Welt, so wie sie in der *Linkshändigen Frau* entfaltet wird, ist ferner mit der Wahrnehmung der Zeit und des Raumes eng verknüpft. Ein anderer Raum und eine andere Zeit werden als qualitative Größen erfasst, sie werden verinnerlicht und sie bedeuten, innezuhalten und aufmerksam gegenüber der Umwelt zu werden. Schließlich wird die Selbstentwicklung als ein andauernder Prozess markiert, was durch das offene Ende der Geschichte signalisiert wird.

Diese sowohl in der *Linkshändigen Frau* als auch in anderen Erzählungen aus den 1970er-Jahren fest verankerten Lebens- und Erzählpositionen werden in Handkes späteren Werken stets präsent gehalten, sie werden zugleich variiert und universalisiert. In der nach der *Linkshändigen Frau* folgenden Tetralogie wird Sorger in der Erzählung *Langsame Heimkehr* eine neue Bewusstseinsperspektive entwickeln, die die chronologische Zeit abwirft, und vor den aufmerksamen Wahrnehmungen der ursprünglichen Natur in einer ewigen Gegenwart eine neue Positionierung des Ichs gewinnen. Die Rolle der Natur als Vorbild und das Ermahnende wird von diesem Werk an immer deutlicher. In der *Kindergeschichte* wird ein kreatives, an der Natur orientiertes Tätigsein noch einmal unterstrichen. Die Figur des Erwachsenen findet in dieser Erzählung zugleich eine Balance zwischen Ich und Welt. Eine solche Positionierung, die auch in der *Linkshändigen Frau* apostrophiert wird, verweist darauf, dass der Prozess der Selbstentwicklung als ein Prozess innerhalb des sozialen Umfelds

begriffen wird, der nicht die Lösung oder gar Entfremdung von der Umwelt anstrebt, sondern die Behauptung der neugewonnenen Lebensform in der dargegebenen Umwelt. Die neugewonnenen Einsichten treiben die Selbstentwicklung voran und sie werden durch eine ästhetische Form artikuliert. Die Selbstgespräche in der *Linkshändigen Frau* sind in diesem Sinne als Vorwegnahme einer ästhetisch geformten Sprache zu erfassen, die die Veräußerlichung der wesentlichen Erkenntnisse als das ästhetisch Umformte artikuliert. Die Erzählung *Die Lehre der Sainte-Victoire* stellt gerade diese ästhetische Form in den thematischen Fokus, bzw. wird die erzählende Vermittlung von Lebenseinsichten als ein Schlüsselerlebnis apostrophiert.

Durch die Verlegung der Handlung in die Bewusstseinsvorgänge behalten Handkes Werke, so die Tetralogie, *Der Chinese des Schmerzes*, *Der Bildverlust*, *Die Morawische Nacht* oder *Die Obstdiebin*, um nur einige zu nennen, eine statische Struktur. Die Handlung wird als chronologischer Ablauf von Bewusstseinszuständen präsentiert, die sich in episodenhaften reflexiven Stillständen entfalten und auf der Ebene des Diskurses eine extreme Dehnung der Erzählzeit verursachen. Handkes Protagonisten sind immer in einem Selbstentwicklungsprozess begriffen. In der *Langsamen Heimkehr* ist dies der Protagonist Sorger, in *Der Chinese des Schmerzes* Loser, in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* bemüht sich der Ich-Erzähler, ein Schriftsteller, um seine authentische Positionierung in der Welt, in *Der Bildverlust* spielt diese Rolle die Bankfrau, in *Die Obstdiebin* die junge Tochter, die die Trennung vom Elternhaus initiiert, um einem Selbstentwicklungsprozess zu verfallen, usf. Alle Protagonisten sind auf der Suche nach der wahren Identität und die Progression der Geschichte basiert auf der Entwicklung ihrer Bewusstseinsvorgänge. Diese wird durch eine konzentrierte aufmerksame Wahrnehmung und Sinnesöffnung erreicht. Trotz der Statik der äußeren Handlung zeigen sich die Protagonisten als dynamische Figuren, die entwicklungsfähig sind. Sie führen parallele Existenzen, befreit von den Zwangsmechanismen der Gesellschaft. Ihre Suche nach der wahren Identität und deren Bewahrung wird dadurch ergänzt, dass sie auch eine Balance zwischen Ich und Welt zu erhalten versuchen. Dieser Umgang mit der Umwelt wird allmählich zu einem spontanen und flexiblen Wechselbezug zwischen der Welt und dem Ich, das der Leserschaft als autobiografisches Ich stets die ursprünglichen Naturformen als archaischen, aber authentischen und wahren Wegweiser präsentiert. Durch eine solche Erzählstrategie, die sich im ganzen Opus bewahrt hat, vermittelt Handke die Botschaft einer anderen potenziellen Möglichkeit des Daseins, das auf Freiheit, Traum, Einbildungskraft, Bewusstseinsöffnung und Authentizität fußt. Er will dem Leser „eine noch nicht gedachte, noch nicht bewußte Möglichkeit der Wirklichkeit bewußt“ (Handke 1972: 19) machen.

LITERATUR

- Bartmann, Christoph. 1984. *Suche nach Zusammenhang*. Wien: Wilhelm Braumüller.
- Blattner, Kurt. 1982. *Zu Peter Handkes Sprachverständnis*. Bern: Schweizer Buchagentur.
- Bleicher, Thomas. 1982. "Filmische Literatur und literarischer Film – Peter Handkes Erzählung 'Die linkshändige Frau' und Sembene Ousmanes Film 'Xala' als Paradigmata neuer Kunstformen". *Komparatistische Hefte*, Heft 5-6, Universität Bayreuth: 119–137.
- Brokoph-Mauch, Gudrun. 1989. „Fiktion und Wirklichkeit in Peter Handkes *Wunschloses Unglück* und *Die linkshändige Frau*“. *Search of the Poetic real*. Hg. J. F. Fetzer, R. Hoermann, W. McConnell, 67–79. Stuttgart: Heinz.
- Durzak, Manfred. 1982. *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer.

- Handke, Peter. 1972. *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Handke, Peter. 2002. *Die linkshändige Frau*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Herwig, Malte. 2010. *Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie*. München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Krstanović, Andjelka. 2020. „Authentizität und Fiktionalisierung. Narrative Überlegungen zu Peter Handkes Erzählung ‚Wunschloses Unglück‘“. *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*. 2019/2 Halbband: 67–90. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Mixner, Manfred. 1977. *Peter Handke*. Kronberg: Athenäum Verlag.
- Nägele, Rainer., Voris, Renate. 1978. *Peter Handke*. München: Beck.
- Pompe, Anja. 2009. *Peter Handke. Pop als poetisches Prinzip*. Hg. Amann Klaus, Lengauer H., Wagner K., Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Band 15. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Pütz, Peter. 1982. *Peter Handke*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Renner, Rolf Günter. 1985. *Peter Handke*. Stuttgart: Metzler.
- Thornton, Thomas K. 1983. *Die Thematik von Selbstausslöschung und Selbstbewahrung in den Werken von Peter Handke*. Frankfurt am Main, Bern, New York: Peter Lang.
- Winkelmann, Christine. 1990. *Die Suche nach dem „großen Gefühl“*. Wahrnehmung und Weltbezug bei Botho Strauß und Peter Handke. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang.

INTERNET-QUELLE

<https://handkeonline.onb.ac.at>

PRIPOVIJEDNI POSTUPCI U LJEVORUKOJ ŽENI

Pripovijetka Petera Handkea Ljevoruka žena objavljena je 1976. godine. U radu su analizirani narativni postupci u djelu. U središtu analize je tematski fokus napuštanja partnera kao inicijalnog momenta oslobađanja od društveno normiranog života i potrage za vlastitim identitetom, čime završava tematski kompleks 70-ih godina. Potom, u radu se analizira i specifičnost diskursa u odnosu na primijenjene filmske tehnike. U okviru cjelokupnog književnog opusa pisca Ljevoruka žena zauzima zasebno mjesto po svojoj filmskoj strukturi. Handke se 60-ih godina intenzivno zanima za film, proučava primijenjene tehnike i režiju, te 70-ih godina piše scenarije i snima prve filmove. Ljevoruka žena je prvobitno napisana u formi scenarija a ekranizovana je 1978. godine. Filmska iskustva iz prve dvije decenije umjetničkog stasavanja Petera Handkea pokazuju interesovanje pisca za medij filma i biće od presudnog značaja za njegove kasnije filmske projekte. Drugo, Ljevoruka žena kao posljednja u nizu pripovijedaka iz 70-ih godina sa istom tematskom strukturom, potvrđuje programsko načelo da su samo autentična iskustva vrijedna literarne obrade, što istovremeno isključuje fikciju. Literarizacija autentičnog obilježice nadalje cjelokupni opus pisca. Konačno, programskim utemeljenjem autentičnog kao ključne komponente književnog djela, ova pripovijetka kao dio ciklusa iz 70-ih godina otvoriće put ka filozofsko-estetskoj univerzalizaciji autobiografskog u Handkeovim kasnijim djelima.

Ključne riječi: *naracija, Peter Handke, pripovijetka, film, sinkretizam, intermedijalnost.*