

**DIE ENTWICKLUNG DER SPRACHKRITIK IM WERK VON
PETER HANDKE UND ELFRIEDE JELINEK**
**Eine Untersuchung anhand ausgewählter Prosatexte und
Theaterstücke**

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der
Neuphilologischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

vorgelegt von:
Volker Schmidt
im November 2007

Erstgutachter: Herr Prof. Dr. Helmuth Kiesel
Zweitgutachterin: Frau Dr. Jutta Schlich

Danksagung

Mein Dank gilt Herrn Prof. Dr. Helmuth Kiesel, der mich nicht nur herausgefordert hat, die vorliegende Arbeit anzugehen, sondern mir auch alle Freiheiten bei der Wahl des Themas eingeräumt und mich mit wichtigen Literaturhinweisen unterstützt hat. Außerdem danke ich Frau Dr. Jutta Schlich für die Übernahme des Zweitgutachtens. Herrn Dr. Markus Mühling gilt mein Dank für die ausführliche Beratung bei theologischen Fragestellungen, welche sich vor allem im ersten Teil der Arbeit zu Peter Handke ergaben. Meiner zukünftigen, liebevollen Frau danke ich für Korrekturhinweise und für kompetente, technische Hilfeleistungen bei allen Fragen, die mit erweiterten Computerkenntnissen verbunden sind. Meinen Eltern bin ich dankbar für ihr lebendiges Interesse, für Korrekturhinweise und ihre weitere Unterstützung in vielfältigster Weise.

Meinem Schöpfer und Erlöser danke ich für die Zuversicht und Sicherheit, dass Er mich unterweist und mich lehrt auf dem Weg, den ich gehen soll, und für die Gewissheit, dass er seine Augen über mir offen hält (in Anlehnung an Psalm 32,8).

I. Einleitung -----	4
II. Peter Handke -----	10
1. Der Aufstand gegen einen begrifflichen Sprachgebrauch -----	10
1.1 Von Hofmannsthals <i>Ein Brief</i> (1902) zu Handkes <i>Die Hornissen</i> (1966) -----	10
1.2 <i>Kaspar</i> (1968) -----	16
2. Peter Handkes Auseinandersetzung mit der Philosophie Martin Heideggers -----	24
2.1 Zum Stand der Forschung -----	24
2.2 Veränderung durch die Sprache der Dichtung erleben -----	25
2.3 <i>Der Chinese des Schmerzes</i> (1983) -----	42
2.4 Vom Gewährenlassen der Sprache -----	56
2.5 <i>Das Spiel vom Fragen oder die Reise zum Sonoren Land</i> (1989) -----	69
3. Augenblickserfahrungen -----	80
3.1 Von der Sprachkritik zur Sprachmystik -----	80
3.2 <i>Mein Jahr in der Niemandsbucht</i> (1994) -----	92
III. Elfriede Jelinek -----	105
1. Sprachkritik und Mythenkritik -----	105
1.1 Die Vorbilder -----	105
1.1.1 Satirische Sprachkritik bei Karl Kraus -----	105
1.1.2 Roland Barthes strukturalistische Mythenkritik -----	111
1.1.3 Neo-avantgardistische Sprachkritik der Wiener Gruppe -----	119
1.2 <i>Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft</i> (1972) -----	127
2. Elfriede Jelinek und der französische Strukturalismus -----	139
2.1 Strukturalistisch geprägte Psychoanalyse -----	139
2.2 <i>Die Klavierspielerin</i> (1983) -----	149
3. Elfriede Jelineks Auseinandersetzung mit der Philosophie Martin Heideggers -	161
3.1 Zum Stand der Forschung -----	161
3.2 <i>Wolken.Heim.</i> (1988) -----	164
3.3 <i>Die Kinder der Toten</i> (1995) -----	182
IV. Zusammenfassung -----	197
V. Siglenverzeichnis -----	198
VI. Literaturverzeichnis -----	200

I. Einleitung

Hans-Martin Gauger stellt in seinem Aufsatz *Sprachkritik – heute* unterschiedliche Richtungen der Sprachkritik vor. Er unterscheidet neben der philosophischen und der literarischen Sprachkritik, welche für die vorliegende Arbeit von Interesse sind, auch eine „sentimentalische“, eine moralisch-politische, eine religiös-theologische und eine philologisch-sprachpflegerisch orientierte Sprachkritik.¹ Die früheste Richtung der Sprachkritik ist nach Gauger die philosophische, welche sich schon in der griechischen Antike bei den Sophisten und bei Sokrates und Platon findet.² Im Zentrum der Überlegungen steht bereits hier das Verhältnis von Sprache und Erkenntnis. Die Wahrheitserkenntnis als Grundproblem der abendländischen Philosophie ist auf das Medium der Sprache angewiesen. Die philosophische Sprachkritik stellt hier die Frage, ob Sprache aufgrund ihrer Beschaffenheit überhaupt eine angemessene Bearbeitung dieses Problems leisten kann. Fortgesetzt in der mittelalterlichen Scholastik findet sich diese Art der Sprachkritik auch bei Francis Bacon, „der gerade mit ihr signifikant am Beginn der Neuzeit steht“.³ Sprachkritik stellt somit zwar ein stets präsentenes Thema philosophischen Denkens dar, doch bleibt sie zugleich ein „Randthema der Philosophie“.⁴ Dies ändert sich erst mit dem Denken Friedrich Nietzsches, und im 20. Jahrhundert schließlich rückt die Sprachkritik ins Zentrum der Philosophie vor, wird gar zur „Philosophie überhaupt“.⁵ Als besonders ausgeprägt zeigt sich hier das Misstrauen gegenüber der Sprache als Mittel nicht nur der Erkenntnis, sondern auch der Mitteilung. Erst „beim späten Heidegger“ schlägt dieses Misstrauen um in ein „Vertrauen in die Sprache, ein die-Sprache-für-sich-sprechen-lassen“.⁶

Zum ersten Mal in der Geschichte der Dichtung wird die „Frage nach der Sprache“ für die Dichtung selbst in der modernen Dichtung gestellt.⁷ Helmuth Kiesel unterscheidet in seiner *Geschichte der literarischen Moderne* für diese literarische Sprachkritik noch einmal eine „metaphysisch motivierte Sprachkritik“ und eine „pragmatische Art der Sprachkritik“, welche gleichzeitig entstanden und jeweils in Hugo von Hofmannsthal und Karl Kraus ihre prominentesten Vertreter hatten.⁸ Bei ersterer steht „die Frage nach der Adäquation von Wort und Sache“ im Mittelpunkt.⁹ Geprägt durch eine starke Sprachskepsis richtet sich diese „gegen die Sprache als Artikulationsform letzter Wahrheiten“.¹⁰ Während Hofmannsthals Sprachkritik somit auf eine durch die Spra-

¹ Hans-Martin Gauger: *Sprachkritik – heute*, 36.

² Ebd. 32.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.f.

⁷ Ebd., 34.

⁸ Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, 227.

⁹ Ebd., 226.

¹⁰ Ebd., 227.

che bedingte Entfremdung von der Welt hinweist, ist die Sprachkritik von Karl Kraus „gegen den gesellschaftlichen und näherhin ideologischen Gebrauch der Sprache“ gerichtet.¹¹ Diese pragmatische Sprachkritik hat folglich einen ausgeprägten sozialen und politischen Fokus. Angestoßen durch diese Entwicklungen in der Dichtung findet die Sprachkritik schließlich mit Ferdinand de Saussure auch in der Sprachwissenschaft ihren Platz.¹²

Die literarische Sprachkritik, eng verbunden mit der philosophischen Sprachkritik als Impulsgeber, erweist sich in dem Werk von Peter Handke und Elfriede Jelinek als ein für das Verständnis der Einzeltexte aufschlussreicher Schwerpunkt. Dabei kann Peter Handke, in der Tradition von Hugo von Hofmannsthal stehend, als Vertreter einer „metaphysisch motivierte[n] Sprachkritik“ benannt werden. Elfriede Jelinek hingegen, welche eng an das Werk des Journalisten und Dichter Karl Kraus anknüpft, ist als Vertreterin einer pragmatischen Sprachkritik zu bezeichnen. Im Folgenden wird, getrennt voneinander, das Werk von Peter Handke und Elfriede Jelinek anhand herausragender Einzeltexte chronologisch vorgestellt. Dabei wird die Entwicklung der Sprachkritik im Werk des österreichischen Autors und der österreichischen Autorin in jeweils drei Kapiteln aufgezeigt und in einen das Einzelwerk übersteigenden Zusammenhang eingebunden. Die unterschiedlichen Ausprägungen der literarischen Sprachkritik und die daraus resultierenden ungleichen Erwartungen an eine Sprache der Dichtung werden hier besonders deutlich in der gegensätzlichen Auseinandersetzung von Peter Handke und Elfriede Jelinek mit der Philosophie Martin Heideggers. Hier wird zu zeigen sein, dass Peter Handke mit seinem Werk eine zunehmende, dichterische Umsetzung von Heideggers Philosophie betreibt, wobei Elfriede Jelinek die Sprache der Dichtung nutzt, um eben diese Philosophie einer schonungslosen Kritik zu unterziehen.

Peter Handkes sprachkritisches Denken zeigt sich bereits in seinem Romanerstling aus dem Jahr 1966 mit dem Titel *Die Hornissen*. Dass sich diese Art der Sprachkritik auf eine ältere Tradition bezieht, macht im ersten Kapitel der Bezug von Handkes *Hornissen* auf Hugo von Hofmannsthals Text *Ein Brief* aus dem Jahr 1902 deutlich. Bereits von Hofmannsthals fiktivem Briefschreiber Lord Chandos werden Augenblickserfahrungen angeführt, welche für ihre Vermittlung nach einer Sprache der Dichtung verlangen und damit den Ausbruch aus einem von abstrakten Begriffen geprägten Sprechen voraussetzen. Auch Handke erweist sich als sensibilisiert für solche augenblickshaften Wahrnehmungen. Damit diese im erdichteten Werk erscheinen können, tritt bei Handke der Erzähler hinter die Sprache der Erzählung zurück. In Handkes Theaterstück *Kaspar* aus dem Jahr 1968 wird die Sprache als Unterdrückungsmedium vorgeführt. An diesem Stück lässt sich Handkes Auseinandersetzung mit der Sprach-

¹¹ Ebd.

¹² Hans-Martin Gauger: Sprachkritik – heute, 34.

philosophie Ludwig Wittgensteins verdeutlichen. Indem die Hauptfigur Kaspar einem Abrichtungsprozess durch Sprache ausgesetzt wird, kann zugleich die begrenzende Macht von Sprache vorgeführt werden. Kaspars Widerstand gegen einen die Individualität unterdrückenden Sprachgebrauch lenkt erneut den Blick auf das Vermögen einer dichterischen Sprache.

Anfang der 70er Jahre beginnt Handkes Auseinandersetzung mit der Sprachphilosophie Martin Heideggers, welche im zweiten Kapitel im Zentrum steht. Aufbauend auf dem bisherigen Stand der literaturwissenschaftlichen Forschung wird zunächst Handkes Erzählung *Wunschloses Unglück* aus dem Jahr 1972 mit Bezug auf Heideggers Frühwerk *Sein und Zeit* gelesen. Das Thema der Fremdbestimmung menschlichen Daseins erweist sich hier als gemeinsamer Bezugspunkt des Dichters und des von ihm rezipierten Denkers. Die Befreiung zu einem eigentlichen Dasein wird von Handke in seinem Text *Die Lehre der Sainte-Victoire* aus dem Jahr 1980 veranschaulicht, welcher in Bezug steht zu Heideggers Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Heideggers Wahrheitsbegriff dient Handke als Vorlage zur sprachlichen Darstellung eines Wahrheitsgeschehens. Das anfängliche Misstrauen Handkes gegenüber der Sprache der Begriffe ist hier bereits verdrängt durch ein Vertrauen in das Vermögen der Sprache der Dichtung. Handkes Roman *Der Chinese des Schmerzes* aus dem Jahr 1983, welcher auf der Basis von Texten Martin Heideggers aus den 50er Jahren gelesen wird, thematisiert dementsprechend das Hören auf die Sprache. Der Zuspruch der Sprache soll in der Dichtung vernommen werden. In Handkes Roman *Die Wiederholung* aus dem Jahr 1986 wird im Zusammenhang mit Heideggers *Brief über den Humanismus* eine grundlegende Veränderung des Verhältnisses des Sprechers zur Sprache dargestellt. Indem die Hauptfigur das Gewährenlassen der Sprache erlernt und sich zugleich von der Sprache ansprechen lässt, wird sie im Sinne Heideggers zum Dichter. Handkes Theaterstück *Das Spiel vom Fragen oder die Reise zum Sonoren Land* aus dem Jahr 1989 wird schließlich nicht nur auf Heideggers *Beiträge zur Philosophie*, sondern auch auf Ludwig Wittgensteins *Tractatus logico philosophicus* bezogen. Die zentrale Figur des Parzival knüpft dabei an die Position des Kaspar an und führt diese weiter. Im Sinne Heideggers ereignet sich im Stück die Ankunft des Seins durch das Hören auf den Ruf der Sprache.

Im dritten Kapitel wird der Übergang Handkes von der literarischen Sprachkritik zu einer Sprachmystik nachvollzogen. Diese Veränderung der literarischen Position erweist sich dabei als bereits angelegt in der Tradition der literarischen Moderne der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Kritik am begrifflichen Denken weicht einer Faszination für den flüchtigen Augenblick, der sich bei Handke als erfüllte Zeit, als Epiphanie und als mystisches Erleben fassen lässt. Anhand den Erzählungen *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1971), *Die Stunde der wahren Empfindung* (1974) und *Die langsame Heimkehr* (1979) sowie dem Märchen *Die Abwesenheit* (1987) werden

Handkes Bemühungen, Augenblickserfahrungen freizuphantasieren, nachvollzogen. Handkes Roman *Mein Jahr in der Niemandsbucht* aus dem Jahr 1994 knüpft schließlich erneut an die Philosophie Ludwig Wittgensteins und Martin Heideggers an. Mit Wittgenstein soll sich das unaussprechliche Mystische zeigen, indem durch ein Überschreiten der Grenzen der Sprache innerhalb der Dichtung auch die Grenzen der Welt überwunden werden. Mit Heidegger kann sich das Sein in Augenblickserfahrungen ereignen. Die Historie tritt dabei in den Hintergrund und ermöglicht so eine Gründung der Geschichte des Seins.

Die konkrete Ausprägung einer pragmatischen Sprachkritik im Werk von Elfriede Jelinek kann auf unterschiedliche Vorbilder zurückgeführt werden. An erster Stelle steht hier im ersten Kapitel die sprachkritische Arbeit von Karl Kraus. Dieser erwies sich als Herausgeber der Zeitschrift *Die Fackel* als einflussreicher Satiriker, durch dessen Arbeit die Satire im 20. Jahrhundert auf Sprachkritik konzentriert wurde. Wichtigstes Mittel dieser pragmatisch-satirischen Sprachkritik stellte bei Kraus das Zitat dar. In seinem monumentalen Theaterstück *Die letzten Tage der Menschheit* zitierte Karl Kraus ausführlichst die Massenpresse während des Ersten Weltkrieges. Auf diese Weise führte der Sprachkritiker den Missbrauch von Sprache als Mittel der Mitteilung vor. Der strukturalistische Mythenkritiker Roland Barthes weitete mit seinem Text *Die Mythen des Alltags* die pragmatische Sprachkritik auf das gesamte Spektrum der Massenmedien der fünfziger Jahre aus. Mit Bezug auf Ferdinand de Saussure fasste dieser den Mythos als eine Sprache. Doch im Gegensatz zu der von Saussure betonten Willkürlichkeit des sprachlichen Zeichens erschien Barthes der Mythos als nicht mehr beliebig, sondern motiviert. Die Aufgabe des Mythenkritikers sah er darin, diese in erster Linie bürgerlichen Mythen zu zerstören, indem deren Künstlichkeit vorgeführt wurde. Gerade auch die avantgardistischen Texte der literarischen Moderne erreichen hier nach Barthes eine Steigerung der Willkürlichkeit der Zeichen und wirken so einer Erstarrung der Sprache entgegen. Die Neo-Avantgardisten der Wiener Gruppe, welche in der Tradition von Futurismus, Expressionismus und Dadaismus standen, experimentieren in diesem Sinne bewusst mit der Sprache, um auf diese Weise automatisierte Zeichenprozesse beim Leser aufzubrechen und gesellschaftliche Veränderungen zu bewirken. Elfriede Jelinek vereint nun in ihrem Text *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* aus dem Jahr 1972 diese unterschiedlichen, sprachkritischen Bestrebungen. So zitiert Jelinek in der Nachfolge von Karl Kraus die Produkte der Massenmedien in einem satirischen Kontext. Zugleich werden im Sinne von Roland Barthes die bürgerlichen Mythen in den Fernsehunterhaltungsserien der späten sechziger Jahre, welche das Mündigwerden ihrer Konsumenten verhindern, entziffert und als künstliche Mythen entlarvt. Schließlich vollzieht die neo-avantgardistische Spracharbeit in Anbindung an die Experimente der Wiener Gruppe

einen Aufstand gegen den missbräuchlichen Gebrauch von Sprache und setzt dem einen bewusst verfremdeten Gebrauch entgegen.

Das zweite Kapitel analysiert, wie sich die pragmatische Sprachkritik in Jelineks Werk fortsetzt. Dazu wird in einem ersten Schritt die strukturalistisch geprägte Psychoanalyse von Jacques Lacan und Julia Kristeva dargestellt. Der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan brachte die Konzepte von Sigmund Freud mit den Begrifflichkeiten von Ferdinand de Saussure in Verbindung. Für ihn ist das Unbewusste wie eine Sprache strukturiert. Der Mensch als Subjekt erweist sich zudem für Lacan als der Sprache unterworfen, welche die grundlegendste symbolische Ordnung darstellt. Lacans Schülerin Julia Kristeva ergänzt in ihrer Schrift *Die Revolution der poetischen Sprache* die Ordnung des Symbolischen noch um den Aspekt des Semiotischen. Das triebhafte Semiotische kann die symbolische Ordnung neu gestalten und das menschliche Subjekt umformen. In der avantgardistischen Literatur findet nach Kristeva der Einbruch des Semiotischen in das Symbolische statt. Die poetische Sprache mündet in die gesellschaftliche Revolution, indem sie Verdrängtes in Gang setzt. Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin* aus dem Jahr 1983 führt in diesem Sinne den Zusammenstoß des triebhaften Semiotischen mit dem Symbolischen sowohl auf der Inhalts- als auch auf der Ausdrucksebene vor. Die pragmatische Sprachkritik, welche auf eine Veränderung der gesellschaftlichen Zustände zielt, wird hier angereichert durch die Erkenntnisse einer strukturalistisch geprägten Psychoanalyse und auf diese Weise weiterentwickelt.

Mitte der achtziger Jahre begann sich Elfriede Jelinek mit der Philosophie Martin Heideggers auseinander zu setzen. Die Ergebnisse der bisherigen literaturwissenschaftlichen Forschung weiterführend, wird im dritten Kapitel Jelineks pragmatische Sprachkritik in Bezug auf Heideggers Texte zur Lyrik Hölderlins anhand des Theaterstücks *Wolken.Heim.* aus dem Jahr 1988 analysiert. Die Vereinnahmung der späten Dichtung Hölderlins durch Heidegger wird hier vorgeführt und zugleich als Missbrauch im Dienst einer fremdenfeindlichen Grundhaltung gekennzeichnet. Diese Haltung wird zudem gebrochen, indem sich die Sprache des Stücks als in sich selbst uneinheitlich und damit fremd erweist. In Jelineks Roman *Die Kinder der Toten* aus dem Jahr 1995 wird das Thema der Fremdenfeindlichkeit erneut aufgegriffen und vertieft. Gemäß Julia Kristevas Essay *Fremde sind wir uns selbst* kann eine Toleranz gegenüber dem Fremden nur gelingen, indem man sich selbst als fremd erfährt. Dazu gilt es bisher im Unterbewusstsein Verdrängtes mittels der Sprache aufzubrechen. Erschien in Heideggers Aufsatz *Platons Lehre von der Wahrheit* der Philosoph noch als Überbringer einer befreienden Wahrheit, so stellt Jelineks sprachkritische Dichtung dem eine in Heideggers Texten verdrängte Wahrheit entgegen: das Schicksal des jüdischen Volkes in der Zeit des Dritten Reiches. Jelineks pragmatische Sprachkritik offenbart hier, wie Sprache als Mittel der Abgrenzung und Vertuschung missbraucht wurde und führt

gleichzeitig vor, wie Sprache als Mittel einer gegenseitigen Annäherung genutzt werden kann.

II. Peter Handke

1. Der Aufstand gegen einen begrifflichen Sprachgebrauch

1.1 Von Hofmannsthals *Ein Brief* (1902) zu Handkes *Die Hornissen* (1966)

Wie bei Elfriede Jelinek steht auch bei Peter Handke zu Beginn seines dichterischen Schaffens die Auseinandersetzung mit der modernen Tradition der literarischen Sprachkritik. So lassen sich in seinem Erstlingsroman *Die Hornissen* (1966) Anklänge an den als *Ein Brief* betitelten Text von Hugo von Hofmannsthal ausmachen,¹³ der im Oktober 1902 erschien und als eindrückliches Beispiel „sprachkritischen Denkens“ gilt.¹⁴ Dem Ich-Erzähler der *Hornissen* ist das Sprechen zutiefst problematisch geworden. Im dritten Kapitel des Romans findet sich die Äußerung:

Die Worte fielen mir jedoch im Gehirn, bevor ich sie aussprach, zu Silben und Buchstaben auseinander, die ich zu fassen nicht mehr imstande war; (H 19)

In Handkes Journal *Die Geschichte des Bleistifts* heißt es:

Wenn du dich [...] von den Wörtern wegführen lässt, ist es ganz natürlich, daß diese dir wie modrige Pilze im Mund zerfallen.¹⁵

In den Worten des fiktiven Briefschreibers Lord Chandos bei Hofmannsthal lautet die Formulierung:

Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. [...] Die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Mund wie modrige Pilze. [...] Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich [...]. Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt. (48.27 bis 49.37)¹⁶

Der Brief des sechszwanzigjährigen Lord Chandos, der auf den 22. August 1603 datiert ist (55), richtet sich an die historische Person Francis Bacon (1561-1626), der als „Repräsentant eines neuen Zeitalters, nämlich der wissenschafts-, rationalitäts- und empirieorientierten Neuzeit“ gelten kann.¹⁷ Der Denker und Staatsmann Bacon dient dem jungen Dichter Chandos als Mentor, demgegenüber er seinen „Fall“ ausbreitet.

¹³ Alexander Huber: Versuch einer Ankunft, 27. Hier verweist Huber auch auf weitere Erwähnungen Hofmannsthals in Handkes Journal *Am Felsenfenster morgens*.

¹⁴ Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne, 188.

¹⁵ Peter Handke: Die Geschichte des Bleistifts, 141.

¹⁶ Im folgenden werden hinter Zitaten aus dem *Chandos-Brief* die Seiten- und gegebenenfalls Zeilenzahlen des von Ellen Ritter herausgegebenen Bandes 31 der *Sämtlichen Werke* angegeben.

¹⁷ Uwe Spörl: Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende, 366.

Zunächst schildert der Schüler rückblickend die literarische Schaffensphase seines Jugendwerkes als „andauernde Trunkenheit“, in der ihm „das ganze Dasein als eine große Einheit“ erschien (47.25). Dem Vorbild seines Lehrers folgend, hielt er zu dieser Zeit eine „enzyklopädische oder holistische Welterkenntnis“ für möglich.¹⁸ Doch die zur Zeit der Abfassung des Briefes herrschende Lebenskrise des Lord Chandos wird einleitend beschrieben mit dem Verlust der „religiösen Auffassungen“ und der „Geheimnisse des Glaubens“, welche über den gegenwärtigen Briefschreiber „keine Kraft“ mehr haben (48.13+16). Mit dem religiösen Erkenntnishorizont zerbricht dem Dichter auch der humanistische Erkenntnisoptimismus der empirischen Wissenschaften und der Philosophie. Die „irdischen Begriffe“ und „abstrakten Worte“ wie „Geist“, „Seele“ und „Körper“ (48.34) zerfallen ihm jetzt im Mund „wie modrige Pilze“. Die mit Hilfe der begrifflichen Sprache abgefassten Urteile in gesellschaftlichen und familiären Gesprächen erscheinen ihm jetzt „so unbeweisbar, so lügenhaft, so löchrig“ (49.25). „[A]lle Dinge, die in einem solchen Gespräch vorkamen“ rücken ihm in eine solch „unheimliche Nähe“ (49.27), dass der Zusammenhang mit dem Ganzen sich auflöst und die ehemals festen Bezugspunkte sich in „Wirbel[n]“ (49.35) verlieren.

Gerald Bartl sieht die Ursachen der „Sprachkrise“ des Lord Chandos darin begründet, dass dieser die „übereingekommenen Bedeutungsgehalte“ seiner Sprachgemeinschaft nicht mehr mittragen kann.¹⁹ Die begriffliche Sprache wird ihm zum Problemfall, da sie auf Konventionen beruht, auf die sich die Sprachgemeinschaft im Allgemeinen geeinigt hat. Im Zerschneiden der Glaubensinhalte wird die Angreifbarkeit solcher Konventionen deutlich. Mit der Bastion der Religion fallen ihm zugleich auch diejenigen der empirischen Wissenschaften und der Philosophie, da sie für den Dichter alle in den „abstrakten Worten“ (48.39) der gemeinsamen begrifflichen Sprache gründen. Diese Sprache wiederholt nur die einmal allgemein festgelegte Relation zwischen einem Wort als Repräsentant und dem Bezeichneten als Repräsentiertem. Für den Dichter können die Relationen in dieser Sprache seine individuellen Intentionen als Sprechenden nicht mehr verbürgen. Die Einheit des „ganze[n] Dasein[s]“ zerfällt ihm bereits im „Mund“, da die ihm zur Verfügung gestellte vorgefertigte, konventionale Sprache eine individuelle Äußerung unmöglich macht.²⁰

Für Chandos bedingen sich also der Verlust eines einheitlichen Weltbildes und der Verlust der Fähigkeit zum verallgemeinernden Sprechen gegenseitig. Hinzu kommt ebenfalls der Verlust der geistigen Tradition²¹, welche in einem solchen Sprechen

¹⁸ Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne, 192.

¹⁹ Gerald Bartl: Spuren und Narben, 35.

²⁰ Gerald Bartl weist darauf hin, dass Hugo von Hofmannsthal diesen Widerstreit auch außerhalb des Chandos-Briefs formuliert hat: „Das Individuum ist unaussprechlich. Was sich ausspricht geht schon ins Allgemeine über, ist nicht mehr im strengen Sinne individuell. Sprache und Individuum heben sich gegenseitig auf.“ (Hugo von Hofmannsthal: Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1921. In: Reden und Aufsätze III, 560.) Vgl. Gerald Bartl: Spuren und Narben, 37.

²¹ Als Repräsentanten dieser geistigen Tradition werden von Chandos Autoritäten der Antike angeführt, welche ebenfalls ihren Orientierungswert verloren haben. Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief, 50f.

gründet. Hieraus erklärt sich nun das Gefühl einer Entfremdung von der Welt und eines Zustandes „von kaum glaubliche[r] Leere“ (52.37), welcher in den weiteren Mitteilungen des Briefschreibers offenbar wird. Diese „metaphysisch motivierte Sprachkrise“²² umfasst damit nach Helmuth Kiesel an diesem Punkt auch eine „Erkenntnis- und Orientierungs- oder Sinnkrise“, welche zugleich als „Ich-Krise“ zu verstehen ist.²³

Diese Krise wird jedoch zugleich fruchtbar für den Dichter Chandos, indem er in ihr eine Abkehr von seinen früheren Idealen vollzieht, welche zugleich die Ideale seines Lehrers und Adressaten Bacon darstellen.²⁴ An die Stelle der vergangenen „großen Einheit“, in welcher dank der rationalen Begrifflichkeiten die „geistige und körperliche Welt [...] keinen Gegensatz zu bilden schien“ (47.25f.) tritt jetzt ein „neues ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein“ (52.27), welches „mit dem Herzen zu denken“ (52.28) ist. Erfahrbar wird dieses neue Lebensideal in den „freudige[n] und belebende[n] Augenblicken“ (50.16), welche im kritisierten abstrakt-begrifflichen Denken und Sprechen nicht möglich waren und daher ein neues Denken und Sprechen verlangen.²⁵ Bezogen auf diese neue Sprache kann der Dichter sagen, dass es „weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde.“ (54.36-40)

Indem also der Dichter Lord Chandos anerkennt, dass diese „guten Augenblicke“ (50.18) der „Offenbarung“ (50.27) und „Bezauberung“ (52.29), welche ihm ein „Hinüberfließen“ (51.31) in andere Geschöpfe ermöglichen, nicht in der Sprache der Begriffe erfahrbar und vermittelbar sind, begibt er sich auf die Suche nach den Bedingungen und Möglichkeiten eines neuen und authentischen Sprechens. Diese dem Lord noch unbekannte Sprache stellt nach der Auslegung von Jost Bomers die „Sprache der Poesie“ selbst dar.²⁶ Somit erweist sich der Brief des Dichters Lord Chandos an den Denker Francis Bacon als eine „Dichtung über Dichtung“²⁷. Bis zum Ende seiner Ausführungen bleiben dem Lord seine Augenblickserfahrungen etwas „kaum Benennbares“ (50.19), da ihm von den Worten dieser anderen Sprache weiterhin „auch nicht

²² Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne, 227.

²³ Ebd., 194.

²⁴ Als Resultat dieser Abkehr interpretiert Timo Günther den Briefschluss. Er sieht die „vorgetragene Aufkündigung weiteren Kontakts mit dem Lehrer“ als Absage an Bacon als Vertreter einer Wissenschaftsphilosophie mit dem Ideal exakter Forschung“ und dem Ziel einer „Beherrschung der Natur“. Vgl. Timo Günther: Hofmannsthal: Ein Brief, 41f.

²⁵ Die enge Verbindung von Denken und Sprechen betont bereits Wilhelm von Humboldt in der Einleitung seiner dreibändigen Untersuchung der Kawi-Sprache auf Java mit dem Titel *Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts* (1830-35). Darin geht Humboldt von der Annahme aus, dass die Sprache das Denken konstituiert und verbindet auf diese Weise das menschliche Bewusstsein untrennbar mit der Sprache. Vgl. Andreas Gardt, Geschichte der Sprachwissenschaft in Deutschland, 235; Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne, 181.

²⁶ Jost Bomers: Der Chandosbrief – Die Nova Poetica Hofmannsthals, 80.

²⁷ Ebd., 223.

eines bekannt ist“ (54.38). Und gerade in diesem „Nicht-sagen-können“²⁸ durch Chandos kommt der „erdichtete Brief“²⁹ von Hofmannsthal zum Sprechen. Denn durch das Offenbarwerden des sprachlichen Scheiterns des Dichters und durch den „Widerstreit von Nichtsagen und Sagen“³⁰ wird der Unterschied zwischen begrifflicher Sprache und Sprache der Dichtung erfahrbar. Ziel einer begrifflichen Sprache, wie sie dem Ideal des Briefadressaten Bacon entsprochen hätte, wäre die analytische Bestimmung und somit Beherrschung der „guten Augenblicke“ gewesen. Die „beleben- de[n] Augenblicke“ bleiben jedoch nicht nur der begrifflichen Sprache entzogen, sondern sind gleichzeitig allein im bewussten Ringen des Dichters um Worte aufgehoben. Die Sprachkritik des Autors wird somit nicht etwa wie in dem Werk seines Zeitgenossen Fritz Mauthner³¹ „als eine Theorie über, sondern als eine Praxis in der Sprache“ ausgeführt.³² Sie geschieht jenseits der kritisierten begrifflichen Sprache und innerhalb der Sprache der Dichtung. Zugleich wird damit die Sprache der Dichtung aus dem „Gegenstandsbereich der Sprachskepsis“ herausgelöst.³³

Auch der Dichter Peter Handke betont in seiner BÜchner-Preisrede aus dem Jahre 1973 den Unterschied zwischen einer Sprache der „üblichen Begriffe, die immer die Welt der Erscheinungen auf einen Endpunkt bringen wollen“ und einer „begriffsauflösenden und damit zukunftsächtigen Kraft des poetischen Denkens“. Im Zusammenhang lauten diese für sein sprachkritisches Schreiben programmatischen Äußerungen wie folgt:

Vor vielen Jahren schaute ich eines der schon üblich gewordenen KZ-Photos an: Jemand mit rasiertem Kopf, großäugig, mit hohlen Wangen, saß da auf einem Erdhaufen im Vordergrund, wieder einmal, und ich betrachtete das Photo neugierig, aber schon ohne Erinnerung; dieser photographierte Mensch hatte sich zu einem austauschbaren Symbol verflüchtigt. Plötzlich bemerkte ich seine Füße: Sie waren mit den Spitzen aneinandergestellt, wie manchmal bei Kindern, und jetzt wurde das Bild tief, und ich fühlte beim Anblick dieser Füße die schwere Müdigkeit, die eine Erscheinungsform der Angst ist. Ist das ein politisches Erlebnis? Jedenfalls belebt der Anblick dieser aufeinander zeigenden Füße über die Jahre hinweg meinen Abscheu und meine Wut bis in die Träume hinein und aus den Träumen wieder heraus und macht mich auch zu

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., 240.

³⁰ Ebd., 231.

³¹ Zu dem dreibändigen Werk von Mauthner unter dem Titel *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* aus den Jahren 1901/02 vergleiche u. a. Kiesel, *Literarische Moderne*, 186-188.

³² Timo Günther: Hofmannsthal: Ein Brief, 43.

³³ Dirk Göttsche: Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa, 81. Hofmannsthals Primat der dichterischen Sprache folgt in seiner Radikalität den Ansichten von Novalis und Nietzsche. Novalis hatte in seinem 1798 entstandenen *Monolog* eine Rettung der Sprache nur in der Form des Dichterischen in Aussicht gestellt (Vgl. Kiesel, *Literarische Moderne*, 182). In dem 1872/73 von Nietzsche konzipierten und diktierten Essay *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* wird der wissenschaftlichen Sprache die Sprache der Dichtung gegenüber gestellt. Allein in Letzterer, welche die Bildhaftigkeit von Sprache zu ihrem bewussten Ausgangspunkt macht, können die Defizite sprachlicher Wirklichkeitsvermittlung aufgefangen werden (Vgl. Göttsche, *Produktivität der Sprachkrise*, 48).

Wahrnehmungen fähig, für die ich durch die üblichen Begriffe, die immer die Welt der Erscheinungen auf einen Endpunkt bringen wollen, blind geblieben wäre. Ich bin überzeugt von der begriffsauflösenden und damit zukunfts-mächtigen Kraft des poetischen Denkens.³⁴

Peter Handke schildert hier eine Augenblickserfahrung, die er bei der Ansicht eines Photos hatte, welches einen abgemagerten KZ-Häftling zeigt. Blieb dieser Anblick für den Betrachter Handke zunächst „ohne Erinnerung“ und somit unwirksam, ändert sich dessen Erleben durch die Entdeckung eines bisher so noch nie bemerkten Details. Die Stellung der Füße dieses Menschen bewirkt nicht nur ein gesteigertes Erleben von Gefühlen wie „Angst“, „Abscheu“ und „Wut“, sondern befähigt Handke auch zu vergleichbaren späteren Wahrnehmungen, welche durch eine begriffliche Sprache unmöglich erleb- und vermittelbar wären. Auch für Handke liegt somit in der Befähigung zum Erleben solcher Augenblickswahrnehmungen die „Kraft“ der Dichtung. In dem diese die überkommenen Denkgewohnheiten und Begrifflichkeiten zerstört, ermöglicht sie eine neue Offenheit und infolgedessen Zukunft. Im weiteren gibt Handke eine aus dieser Erfahrung notwendig sich ergebende Grundbewegung seines Schreibens an:

Sowie beim Schreiben auch nur der Ansatz eines Begriffs auftaucht, weich ich – wenn ich noch kann – aus in eine andere Richtung, in eine andere Landschaft, in der es noch keine Erleichterungen und Totalitätsansprüche durch Begriffe gibt. Und diese bieten sich ja bei jeder Schreibbewegung als das erste Schlechte an; wenn man müde ist, lässt man sie stehen; sie sind das scheinbar Schwierige, das einfach zu machen ist.³⁵

Die Erschließung des dichterischen Denkens und Sprechens zeigt sich für Handke stets gefährdet durch ein Abrutschen in die totalitäre, begriffliche Sprache.³⁶ In den *Hornissen* durchlebt der blinde Erzähler stärker noch als sein erdichteter Vorgänger Lord Chandos den krisenhaften Zerfall des Zugangs zu einer begrifflichen Sprache am eigenen Körper, wenn es im Kapitel „Der Heimgang“ heißt:

[... E]s fügt sich nämlich, daß ihm allmählich die Worte und die Begriffe für das ausgehen, was zu ihm gehört; die Teile seines Leibes fahren unbekannt nebeneinander her: unter ihm schleifen Füße über den Schotter, eine Faust führt den Griff eines Fahrrads, eine andere Faust klopft einen Stock an den Randstein; es geschieht ihm wieder wie einem, der sieht, dem aber gerade erst die Augen verbunden sind: er findet sich nicht zurecht und ist besorgt, den Weg zu verlieren (H 232)

³⁴ Peter Handke: Die Geborgenheit unter der Schädeldecke, 75-77.

³⁵ Ebd., 77.

³⁶ Gunther Sergooris schlussfolgert in seiner Arbeit aus dem Jahre 1979, dass Handke „sein Werk wider Begriffe geschrieben hat“. Sergooris: Peter Handke und die Sprache, 133.

Die Entfremdung von der Welt aufgrund einer vorgefertigten Sprache wird hier noch gesteigert zu einer Entfremdung gegenüber der eigenen Körperlichkeit. Doch obwohl die begriffliche Sprache weiterhin das Denken, Reden und Handeln des Erzählers prägt und bestimmt, wird sie mittlerweile als unzulängliches und entfremdendes Sprechen erkannt. Die Auseinandersetzung mit ihr wird zu einem Todeskampf gesteigert, wenn es heißt:

Er sieht seinen Leib wie abgestorben auf das Bett ausgestreckt. [...] Er kommt in der fremden Sprache nicht mehr zurecht. Wie seine Schatten verfolgt er die Wörter, die durch ihn gehen, ohne eins zu begreifen; er sucht sie zu bändigen, indem er sie harmlos vor sich hinspricht und die Laute auf ihre Vertrautheit überprüft; sie tönen ihm jedoch so sinnlos im Kopf, daß er es aufgibt; er verwendet bei sich für die Flucht der Worte den Vergleich mit der Flucht der Ratten. (H 246f.)

Das Bild der „Flucht der Ratten“ verweist erneut auf den Chandos-Brief und die darin enthaltene Rattenvision. Auf einem Ausritt erlebt der Lord die augenblickshafte Vergegenwärtigung des Todeskampfes eines „Volks von Ratten“ (51.4) in den Kellern eines seiner Höfe, deren Vergiftung er selbst befohlen hatte. Diese Vision wird von Chandos körperlich erfahren als ein „alles war in mir“ (51.4). Die gesteigerte Intensität und Dramatik dieser veränderten Wahrnehmung begleitet den Loslösungsprozess von der Sprache der Begriffe und ist zugleich Bedingung zur Befreiung für das Erleben der „vollste[n] erhabenste[n] Gegenwart“ (51.17), welche den Lord „von den Wurzeln der Haare bis ins Mark der Fersen“ (52.2) durchschauert. Übertragen auf den Erzähler der *Hornissen* erscheint dessen Wahrnehmung ebenfalls geprägt vom Loslösungsprozess von einer als „fremd“ empfundenen Sprache. Die Empfindung der „Flucht der Worte“ dieser Sprache wird der Empfindung des Todeskampfes der vergifteten Ratten, welche vergeblich aus dem Keller zu fliehen versuchen, verglichen.

Dem „Nicht-sagen-können“ des Lord Chandos entspricht am Ende der *Hornissen* die Bezeichnung des blinden Erzählers als „unsichtbar“ und daher als „niemand“ (H 274). Im Unvermögen die besonderen Augenblicke sprachlich zu beherrschen offenbart sich die Sprache des erdichteten Briefes als Dichtung. In der Unsichtbarkeit und dem Status als Niemand tritt der Erzähler der *Hornissen* hinter dem erzählten Kunstwerk zurück und verschwindet hinter der Sprache der Dichtung.³⁷

Der Loslösungsprozess von der begrifflichen Sprache wird in der letzten Passage des Romans vergegenwärtigt als Einbrechen auf einem mit Eis bedeckten Schneefeld:

Wenn er aus dem Schritt kommt, zeitigt dies sein Einbrechen; wie er angefangen hat zu gehen, so ist er gefangen, fortzugehen. Hält er ein, so wird sein plötzliches Gewicht ihn durch die Decke stoßen; fällt er in einen Lauf, so wird

³⁷ Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Susanne Marschall: *Mythen der Metamorphose – Metamorphose des Mythos bei Peter Handke und Botho Strauß*, 70f.

auch dann die Wucht des Schritts ihn durch die Eisschicht treten lassen. [...] Als er den rechten Fuß herauszog, brach zusehends auch der linke ein. Als er in Lauf fiel, brach er beiderseits ein. Unter der Eisschicht ist der Schnee aus dichtem Staub. (H 276f.)

Indem der Erzähler der *Hornissen* mit der vorgefertigten Sprache der Begriffe „aus dem Schritt“ kommt, steht das Einbrechen bevor. Ist das Einbrechen einmal erfolgt, bricht der Fortschreitende bei jedem weiteren Schritt erneut ein.³⁸ Hier zeigt sich die Sprache der Begriffe als erstarrtes Hindernis, welches es zu durchbrechen gilt. Ist der Durchbruch allerdings einmal geschafft, kann sich die Sprache der Dichtung im Kunstwerk offenbaren.

1.2 *Kaspar* (1968)

Gerade auch in den Theaterstücken der 60er Jahre ist der sprachkritische Ansatz von Peter Handke dominant. Als besonders exemplarisch kann das Stück *Kaspar* gelten,³⁹ welches nicht nur durch den Namen der Titelfigur an den historischen Kaspar Hauser anknüpft. So ist der erste Satz, den Handkes Kaspar wiederholt spricht – „Ich möchte ein solcher werden, wie einmal ein anderer gewesen ist“ (K 97) – eine verbürgte Äußerung des historischen Kaspar.⁴⁰ Jedoch soll nach Handke das Stück *Kaspar* nicht zeigen, „wie ES WIRKLICH IST oder WIRKLICH WAR mit Kaspar Hauser. Es zeigt, was MÖGLICH IST mit jemandem. Es zeigt, wie jemand durch Sprechen zum Sprechen gebracht werden kann. Das Stück könnte auch „Sprechfolterung“ heißen.“ (K 91) Wiederholt Kaspar in den ersten von insgesamt 65 Szenen nur seinen ersten Satz, von dem er „noch keinen Begriff“ hat (K 97), setzen in der achten Szene schon die „Einsager“ ein (K 99), die sich sofort an die Arbeit machen, ihm das begriffliche Denken und Sprechen aufzuzwängen:

Schon hast du einen Satz, mit dem du dich bemerkbar machen kannst. [...] Du kannst dich mit dem Satz dumm stellen. Dich mit dem Satz gegen andre Sätze behaupten. Alles bezeichnen, was sich dir in den Weg stellt, und es aus dem Weg räumen. Dir alle Gegenstände vertraut machen. Mit dem Satz alle Gegenstände zu einem Satz machen. [...] Du hast einen Satz, mit dem du jede Unordnung in Ordnung bringen kannst. (K 99-102)

Die Einsager behaupten für die begriffliche Sprache einen ordnenden und totalen Zugriff auf die Welt der Gegenstände. Die Initiation Kaspars in diese Denk- und

³⁸ Vgl. Jürgen Wolf: *Visualität, Form und Mythos in Peter Handkes Prosa*, 21.

³⁹ Karl Riha weißt darauf hin, dass bereits mit dem Gedicht *16 Jahr* von Ernst Jandl, welches der Druckfassung des Stücks als einleitendes Motto vorangestellt wurde, die „Sprachlosigkeit bzw. Sprachhemmung“ des Helden thematisiert wird. Vgl. Karl Riha: *Vom Verlust und Wiedergewinn der Sprache. Ein Thema der Moderne*, 44.

⁴⁰ Ebd.

Sprechweise hat zunächst zur Folge, dass ihm sein erster Satz „wie in einem Exorzismus-Ritual“ ausgetrieben wird.⁴¹ Angeleitet durch das Sprechen der Einsager spricht Kaspar schließlich in der 18. Szene seinen ersten „ordentlichen Satz“:

Damals, als ich noch weg war, habe ich niemals so viele Schmerzen im Kopf gehabt, und man hat mich nicht so gequält wie jetzt, seit ich hier bin. (K 114)

Kaspar empfindet sein Lernen von den Einsagern als „Schmerz“. Ludwig Wittgenstein hat in seinen *Philosophischen Untersuchungen* (1953) das Lehren der Sprache als „ein Abrichten“ bezeichnet (5).⁴² Nach Wittgenstein erfolgt diese Abrichtung in der „Praxis des Gebrauchs der Sprache“. Den „Vorgang des Gebrauchs der Worte“ vergleicht der Philosoph mit Spielen, „mittels welcher Kinder ihre Muttersprache erlernen“ und für die er aus diesem Grund den Begriff „Sprachspiele“ verwendet (7). Mit dem Wort „Sprachspiel“ soll zugleich hervorgehoben werden, dass das „Sprechen der Sprache ein Teil ist einer Tätigkeit, oder einer Lebensform“ (23). Da Sprachspiele immer in einer Lebensform eingebettet sind, ergeben sie nur „vor deren jeweiligen Hintergrund einen Sinn“.⁴³ Im Gebrauch der Sprache begibt sich der Sprechende also nicht mit festen Wortbedeutungen in eine bestimmte Situation, sondern er spielt gültige Sprachspiele, die einer Lebensform zugehören. Je nach Lebensform ändert sich die Bedeutung der Worte und Sätze von Sprachspielen. Die Beteiligung an einem Sprachspiel setzt somit das „Eingespielt-Sein“ voraus.⁴⁴ Wittgenstein betont zudem die „Mannigfaltigkeit“ (23) der Sprachspiele und führt darunter unter anderem das „Befehlen, und nach Befehlen handeln“, das „Beschreiben eines Gegenstandes“, das „Berichten eines Hergangs“, „Bitten, Danken, Fluchen, Grüßen, Beten“ an.

In der Begrifflichkeit Wittgensteins kann die Sprecherziehung Kaspars durch die Einsager als schmerzhaftes Abrichten bezeichnet werden, deren Ziel die Integration in eine bestimmte Lebensform darstellt. Zu diesem Zweck werden Kaspar im Verlauf des Stücks unterschiedliche Sprachspiele antrainiert, welche in der Regieanweisung als „Modellsätze“ (K 130) bezeichnet werden.⁴⁵ Eine Form dieser Sätze sind Befehle, mittels derer die Einsager „sehr heftig“ (K 109) auf Kaspar einreden. Hinzukommen allgemeine Lebensmaxime und Redewendungen (vgl. K 132f.), Gleichsetzungen (K 133ff.) und Verallgemeinerungen (K 136), die Konfrontation einer Behauptung mit einer Gegenbehauptung (K 138f.). Durch das Erlernen dieser Sprachspiele in Form von Modellsätzen „[...] mit denen sich ein ordentlicher Mensch durchs Leben schlägt“ (K 130), beginnt sich Kaspar eine „Bewältigung der Wirklichkeit durch die Sprache“

⁴¹ Peter Pütz: Peter Handke, 22.

⁴² Hier und im Folgenden weisen Zahlen nach Zitaten auf die Abschnitte des Textes in Wittgensteins Zählung hin.

⁴³ Andreas Gardt, *Geschichte der Sprachwissenschaft in Deutschland*, 349.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ein indirekter Hinweis auf die Sprachspieltheorie Wittgensteins findet sich im Stück in der Formulierung: „Womit du nicht fertig wirst, mit dem kannst du *spielen*.“ (K 149) Auch in Handkes Erzählung *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* aus dem Jahre 1970 findet sich ein solcher Verweis. Die Hauptfigur, der Monteur Josef Bloch, urteilt an einer Stelle: „Jetzt hatte ihn am helllichten Tag selber diese verhaßte Wortspielkrankheit befallen.“ (AT 77).

zu erhoffen.⁴⁶ Er wiederholt jetzt willig die Satzmodelle der Einsager und scheint auf diese Weise in dem Glauben zu wachsen, dass ihm diese Sätze weiterhelfen können.⁴⁷ Es zeigt sich, dass Kaspar mit dem Sprechen auch die Denkgewohnheiten seiner Spracherzieher übernimmt:

Seit ich sprechen kann, kann ich *alles* in Ordnung bringen. (K 115)

Die höchste Maxime der Lebensform, in welche Kaspar nach dem Willen der Einsager integriert werden soll, stellt die Ordnung zwischen den Begriffen und der Welt dar. Die Einsager behaupten von dieser Ordnung, dass es „keine seelenlose Ordnung“ sein soll (K 126) und sie „alle Voraussetzungen für das Glück schafft“ (K 127). Auf dem Höhepunkt ihrer Abrichtung können die Einsager verkünden:

Du hast Modellsätze, mit denen du dich durchschlagen kannst: indem du diese Modelle auf deine Sätze anwendest, kannst du alles, was scheinbar in Unordnung ist, in Ordnung setzen: du kannst es für geordnet erklären: jeder Gegenstand kann der sein, als den du ihn bezeichnest: wenn du den Gegenstand anders siehst, als du von ihm sprichst, musst du dich irren: du musst dir sagen, daß du dich irrst, und du wirst den Gegenstand richtig sehen: willst du es dir nicht gleich sagen, so ist es klar, daß du gezwungen werden willst, [...]. Du bist aufgeknackt. (K 145f.)

Die Konditionierung Kaspars durch die Sprachspiele der Einsager ist so weit fortgeschritten, dass dieser schließlich behaupten kann:

Früher mit Sätzen geplagt / kann ich jetzt von Sätzen nicht genug haben / früher von den Wörtern gejagt / spiele ich jetzt mit jedem einzelnen Buchstaben. (K 157)

Doch im Sprechen der Einsager hat sich bereits der autoritäre und gewalttätige Zug dieser angestrebten Ordnung zwischen Sprache und Welt verkündet,⁴⁸ welche auch den Zwang als Mittel zum Zweck vorsieht. Jeder Gegenstand, welcher dieser Ordnung schadet, wird nach der Aussage der Einsager „unschädlich gemacht“ (K 121). Vom Krieg heißt es, dass er zwar „ein Unglück“ sei, „aber manchmal unvermeidbar“ (K 133). Schließlich vernimmt Kaspar von ihnen auch die Aussage, dass niemand „unersetzlich“ sei (K 136).

In der Tautologie als „Extremform ordentlicher Sprachspiele“⁴⁹ offenbart sich im Sprechen Kaspars die Ordnung zudem als allein sprachlich gemacht:

⁴⁶ Wendelin Schmidt-Dengler: „Wittgenstein, komm wieder!“, 182.

⁴⁷ Auch der Sprachgebrauch von Josef Bloch wird von solchen Sprachspielen oder Modellsätzen bestimmt. Dass er sich dieses Umstandes bewusst ist, wird aus seinem Bemühen deutlich, diese Sätze in der Form von Konsekutiv-, Kausal- und Finalsätzen zu vermeiden: „Diese >so daß<, >weil< und >damit< waren wie Vorschriften; er beschloß, sie zu vermeiden, um sie nicht – [...]“ (AT 102) Doch seine Bemühungen bleiben erfolglos: „Die Läden waren so angeräumt, daß ... / »Die Läden waren so angeräumt, daß man auf nichts mehr zeigen konnte, weil ...« » Die Läden waren so angeräumt, daß man auf nichts mehr zeigen konnte, weil die einzelnen Sachen einander verdeckten.«“ (AT 103)

⁴⁸ Vgl. Werner Thuswaldner: Sprach- und Gattungsexperiment bei Peter Handke, 54.

⁴⁹ Ebd.

[... A]lles, was in Ordnung ist, ist in Ordnung, weil ich mir sage, daß es in Ordnung ist, so wie alles, was auf dem Boden liegt, eine tote Fliege ist, weil ich mir sage, daß alles, was auf dem Boden liegt nur eine tote Fliege ist, so wie alles, was auf dem Boden liegt, nur vorübergehend daliegt, so wie alles, was liegt, aufsteht, weil ich mir sage, daß es aufsteht, so wie alles, was ich sage in Ordnung ist, weil ich mir sage, daß alles, was ich mir sage, in Ordnung ist. (K 129f.)

Die Übereinstimmung von begrifflicher Sprache und Welt als Lebensform wird von den Einsagern mittels ordentlicher Sprachspiele etabliert. Die Einübung Kaspars in diese Ordnung erfolgt durch den Gebrauch der ordentlichen Sprache. Doch diese Ordnung erweist sich auch gerade durch die Sprache als künstlich. In den Worten von Ludwig Wittgenstein lautet dieser Befund:

Wir sind in der Täuschung, das Besondere, Tiefe, das uns Wesentliche unserer Untersuchung liege darin, daß sie das unvergleichliche Wesen der Sprache zu begreifen trachtet. D.i., die Ordnung, die zwischen den Begriffen des Satzes, Wortes, Schließens, der Wahrheit, der Erfahrung, usw. besteht. Diese Ordnung ist eine *Über*-Ordnung zwischen – sozusagen – *Über*-Begriffen. Während doch die Worte „Sprache“, „Erfahrung“, „Welt“, wenn sie eine Verwendung haben, eine so niedrige haben müssen, wie die Worte „Tisch“, „Lampe“, „Tür“. (97)

Erscheint nach Wittgenstein „das Denken, die Sprache [...] als das einzigartige Korrelat, Bild der Welt“ so ist dies eine „besondere Täuschung“ (96). Diese „vorgetäuschte Ordnung“⁵⁰ ist eine „*Über*-Ordnung zwischen [...] *Über*-Begriffen“. Sie wird der Welt durch die Sprache übergestülpt. Dieser Vorgang wird von Wittgenstein auch als das Ziehen einer Grenze beschrieben und auf den Begriff des Spiels bezogen:

Was ist ein Spiel und was ist keines mehr? Kannst du die Grenze angeben?
Nein. Du kannst welche ziehen: denn es sind noch keine gezogen. (68)

Die Grenze eines Wortes wird für Wittgenstein nicht durch den Wortsinn gezogen, sondern allein durch den jeweiligen Gebrauch eines Wortes. Die Einsager empfehlen Kaspar:

Du kannst lernen und dich nützlich machen. Auch wenn es keine Grenzen gibt: du kannst welche ziehen. (K 145)

Mit der gemachten Sprache der Begriffe stülpen die Einsager Kaspar nicht nur eine bestimmte Weltsicht über, sie begrenzen auch seine Identität:

Du selber bist in Ordnung, wenn du von dir selber keine Geschichte mehr zu erzählen brauchst: du bist in Ordnung, wenn sich deine Geschichte von keiner andern mehr unterscheidet: wenn kein Satz über dich mehr einen Gegensatz hervorruft. (K 117)

⁵⁰ Walter Hinderer: Wittgenstein für Anfänger?, 282.

Der Abrichtungsprozess führt für Kaspar zu einer „Entindividualisierung“.⁵¹ Als äußeres Zeichen dieses Vorgangs multipliziert sich die Figur des Kaspar (K 147ff.). Mehrere Kaspars agieren jetzt auf der Bühne, ohne sich voneinander zu unterscheiden. Unter der Gewalt der Sprache der Einsager wurden sie zu austauschbaren Figuren, die sich der sprachlichen Ordnung angepasst haben. Für Peter Handke stellt die Bewusstmachung solcher Prozesse die eigentliche Aufgabe des Theaters dar:

Sofern Theater bewußt macht, daß Gewaltfunktionen des einen über den anderen existieren, von denen man vorher nichts gewußt hat, die man als gewohnt akzeptiert hatte, wenn einem das plötzlich als gemacht, als gar nicht naturgegeben erscheint, und zwar durch das Theater, durch eine sprachliche Enthüllung, durch grammatikalische Ableitungen, die einem plötzlich zeigen, daß Herrschaftsfunktionen weder etwas Gott- oder Staatsgegebenes sind, kann Theater eine moralische Anstalt sein.⁵²

Bezogen auf den *Kaspar* betont Handke:

Kein konkretes gesellschaftliches Modell wird im *Kaspar* kritisiert, weder das kapitalistische noch auch das sozialistische, sondern es werden, im Abstrahieren der Sprechweisen auf ihre grammatischen Grundelemente, die Formen der sprachlichen Entfremdung, hier und jetzt, deutlich gemacht. Ich zitiere nicht Klischees, was nur kabarettistisch wäre, ich abstrahiere Klischees auf ihre sprachliche Entstehungsform hin.⁵³

Vorbild für eine solche Form des Theaters ist für Handke Bertolt Brecht:

Brecht ist ein Schriftsteller, der mir zu denken gegeben hat. Er hat Funktionsmöglichkeiten der Realität, die einem vorher glatt aufging, zu einem Denkmodell von Widersprüchen arrangiert [...] Endlich erschien einem der Zustand der Welt, der vorher wie gegeben und natürlich war, gemacht: und gerade dadurch auch machbar, änderbar: nicht natürlich, nicht geschichtslos, sondern künstlich, veränderungsmöglich [...]. Brecht hat geholfen, mich zu erziehen.⁵⁴

Indem im *Kaspar* die Einübung in die gesellschaftliche Ordnung als sprachlicher Vorgang bewusst gemacht wird, wird diese Ordnung zugleich als „änderbar“ markiert.

Ansatzpunkt ist für Handke die begriffliche Sprache selbst:

Das ‚Glas der Sprache‘ sollte endlich zerschlagen werden. Durch die Sprache kann nicht einfach durchgeschaut werden auf die Objekte. Anstatt so zu tun, als könnte man durch die Sprache schauen wie durch eine Fensterscheibe, sollte man die tückische Sprache selber durchschauen, und wenn man sie durchschaut hat, zeigen, wie viele Dinge mit der Sprache gedreht werden

⁵¹ Rolf Günter Renner: Peter Handke, 47.

⁵² Peter Handke. In: Arthur Joseph: Theater unter vier Augen. Gespräche mit Prominenten, 30.

⁵³ Ebd. 38f.

⁵⁴ Peter Handke, Straßentheater und Theatertheater, 51.

können. Diese stilistische Aufgabe wäre durchaus, dadurch, daß sie aufzeigte, auch eine gesellschaftliche.⁵⁵

Die „tückische Sprache“, die es zu durchschauen und zu zerschlagen gilt, wird im *Kaspar* als eine gewalttätige „Struktur der Herrschaft“⁵⁶ vorgeführt. Nach Manfred Mixner ist diese Art von Sprache durch ihren „zweck-rationalen Gebrauch“ gekennzeichnet.⁵⁷ Somit wurde Kaspar durch die Einsager nicht zu einer generellen Sprachmächtigkeit abgerichtet, sondern zu einer „ganz bestimmten Form und Weise von Sprachgebrauch“.⁵⁸

Aus diesem falschen Gebrauch von Sprache beginnt Kaspar auszubrechen, indem er nach Rolf Günter Renner eine „Sprache des Widerstands“⁵⁹ etabliert.⁶⁰ Kaspar kann sich der sprachlichen Abrichtung der Einsager nur entziehen, indem er deren auf Ordnung und Gleichförmigkeit zielenden Sprachgebrauch einen anderen Sprachgebrauch entgegensetzt. Hatten die Einsager von Kaspar gefordert, dass sich seine Geschichte von keiner anderen mehr unterscheiden dürfe, so betont Kaspar jetzt in Anlehnung an 2. Mose 3,14: „Ich bin, der ich bin“ (K 144). Mit diesem Namen hatte sich Gott gegenüber Mose als derjenige offenbart, der aus sich selbst heraus existiert. Kaspar strebt in der dreimaligen Wiederholung dieses Ausspruches eine Unabhängigkeit von dem seine Individualität unterdrückenden Sprachgebrauch der Einsager an. Mit seinem nächsten Satz findet Kaspar einen neuen Sprachgebrauch, nämlich denjenigen der dichterischen Sprache. Dieser Satz, „Warum fliegen da lauter so schwarze Würmer herum?“ (K 144), entstammt dem Stück *Glaube Liebe Hoffnung* (1936) von Ö-

⁵⁵ Peter Handke: Zur Tagung der Gruppe 47 in USA, 30.

⁵⁶ Christoph Kappes: Schreibgebärde. Zur Poetik und Sprache bei Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß, 42, Anm. 13.

⁵⁷ Manfred Mixner: Peter Handke, 61.

⁵⁸ Ebd., 62. Auch der Monteur Josef Bloch leidet unter dieser Form des autoritären Sprachgebrauchs. Dargestellt wird sein Leiden als schizophrenes Wahnerleben, welches einen außerordentlichen Bewusstseinszustand bedingt. Kennzeichen dieses Zustands ist es, dass Bloch Sprache als auf ihn eindringende Macht empfindet und sich daher der „Aufdringlichkeit der Wörter für die Sachen in der Umgebung“ (AT 18) zu entziehen sucht. Aus dieser Fluchtbewegung vor der Ordnungsmacht der Sprache heraus ist auch sein Mord an einer Kinokassiererin zu erklären, die ihn mit ihrem abgerichteten Sprachgebrauch wieder in diese Ordnung zu pressen droht. Nach dem Mord kommt sich Bloch an „allen Stellen offen vor“ (AT 21). Später heißt es: „Er nahm sich selber wahr, als sei er plötzlich ausgeartet. Er traf nicht mehr zu; [...]. Wehrlos, abwehrunfähig lag er da; ekelhaft das Innere nach außen gestülpt; nicht fremd, nur widerlich anders. Es war ein Ruck gewesen, und mit einem Ruck war er unnatürlich geworden, war er aus dem Zusammenhang gerissen worden.“ (AT 66) Dieses krankhafte Erleben Blochs ist Zeichen seiner Herausgerissenheit aus dem Zusammenhang eines „vorformuliert[en]“ (AT 92) und mit „Vorschriften“ (AT 102) beladenen Sprachgebrauchs.

⁵⁹ Rolf Günter Renner: Peter Handke, 51.

⁶⁰ In der 59. Szene, welche Anweisungen und Texte für die Pause des Stückes enthält (K 159-163), werden die jetzt „wenigstens mit einem Ohr“ (K 159) zuhörenden Theaterbesucher durch „alle Lautsprecher“ den Texten ihrer realen Einsager ausgesetzt. Vorgeschlagen werden von Handke „Originalaufnahmen von echten Parteiführern, Päpsten, öffentlichen Sprechern jeder Art, auch von Staats- oder Ministerpräsidenten, vielleicht auch von echten Dichtern, die zu Anlässen sprechen“. Die letzten Sätze des Pausentextes versetzen den Zuhörer in die Rolle eines Begleiters bei einem Abendessen. Doch dieses Abendessen, bei dem „alles in bester Ordnung“ (K 162) zu sein scheint, wird durchdrungen von Sätzen, die auf Gewalt verweisen. Die Geräusche von einstürzenden Häusern und einschlagenden Bomben beenden die Pause. Es zeigt sich hier, dass der Theaterbesucher wie Kaspar einer Abrichtung durch einen bestimmten Sprachgebrauch ausgesetzt ist. Und wie für Kaspar ist auch für den Theaterbesucher diese Form des Sprachgebrauchs als Teil einer Lebensform durch die Anwendung von Gewalt gekennzeichnet. Der Ausbruch aus dem falschen Gebrauch der Sprache stellt sich somit als Aufgabe nicht nur der fiktiven Theaterfigur Kaspar, sondern auch dem realen Theaterbesucher.

dön von Horváth.⁶¹ Bei Horváth artikuliert der Satz eine intensive Augenblickserfahrung des Mädchens Elisabeth, nämlich die Konfrontation mit der Grenzsituation des Todes.⁶² Bei Handke markiert dieser „unordentliche“ Satz⁶³ einen den Modellsätzen der Einsager entgegen gesetzten Sprachgebrauch, der sich nicht durch einen dem begrifflichen Regelsystem folgenden Satz ersetzen lässt. Kaspar fasst darin seine Erfahrung mit der Sprache der Einsager und sein Erleben der begrenzenden Macht dieser Sprache.⁶⁴

Ein weiteres Mal schafft Kaspar den Aufstand gegen den begrifflichen Sprachgebrauch der Einsager mittels der dichterischen Sprache am Ende des Stücks. Bei dem mehrfach wiederholten „Ziegen und Affen“ (K 189) handelt es sich um ein Zitat aus Shakespeares *Othello* (1604).⁶⁵ Bei Shakespeare wird mit dem Ausspruch Othellos dessen Erfahrung einer rasenden Eifersucht gekennzeichnet, die ihm die Gesichter Desdemonas und Lodovicos in Tierfratzen verwandelt erscheinen lässt und ihn schließlich zum Mord treibt an der Frau, die er liebt. Bei Handke dient Kaspar diese „andere Art von Sprache“⁶⁶ als Ausbruchswerkzeug aus der an ihm vollzogenen Sprechfolterung. Kaspar bricht hiermit nicht nur aus einem bestimmten Sprachgebrauch aus, sondern auch aus einer Lebensform. Damit zerstört er auch die durch einen bestimmten sprachlichen Gebrauch errichtete künstliche Ordnung zwischen sich selbst begrenzenden Begriffen und der Welt. Die Kombination von „Ziegen und Affen“, vorher bereits eingeleitet durch die Paarungen „Kerzen und Satzegel: Kälte und Mücken: Pferde und Eiter: Rauhreif und Ratten: Aale und Ölkröpfen“, beinhaltet eben die von Kaspar gemachte Erfahrung der Gegensätzlichkeit von Sprachgebrauch und Welt.

⁶¹ Norbert Gabriel: Peter Handke und Österreich, 93.

⁶² Handke hat in seinem Essay *Horváth und Brecht* ebenfalls dieses Zitat angeführt und betont, dass er „Ödön von Horváth und seine Unordnung und unstilisierte Sentimentalität“ der Arbeit Brechts vorziehe. „Die verwirrten Sätze seiner Personen erschrecken mich, die Modelle der Bösartigkeit, der Hilflosigkeit, der Verwirrung in einer bestimmten Gesellschaft werden bei Horváth viel deutlicher. Und ich mag diese IRREN Sätze bei ihm, die die Sprünge und Widersprüche des Bewußtseins zeigen, wie man das sonst nur bei Tschechow oder Shakespeare findet.“ Vg. Peter Handke: Horváth und Brecht, 64.

⁶³ Manfred Mixner: Peter Handke, 67.

⁶⁴ Einen dem autoritären Sprachgebrauch entgegen gesetzten Sprachgebrauch findet sich auch in Handkes Darstellung eines veränderten Bewusstseins in der Figur des Josef Bloch. Dessen Wahrnehmung erweist sich als befreit, wenn er in Momenten der äußersten Müdigkeit jeden Gegenstand „für sich“ sehen kann: „Er sah und hörte alles unvermittelt, ohne es erst, wie früher, in Worte übersetzen zu müssen oder es überhaupt nur als Worte und Wortspiele zu erfassen. Er war in einem Zustand, in dem ihm alles natürlich vorkam.“ (AT 88) Im Schlaf stellen sich schließlich produktive Reflexe einer dichterischen Sprache ein: „Fasane flogen durchs Feuer, und Treiber gingen ein Maisfeld entlang, und der Hausbursche stand in der Abstellkammer und schrieb mit Kreide die Zimmernummer auf seine Aktentasche, und ein blattloser Dornbusch war voll von Schwalben und Schnecken.“ (AT 97f.) In solchen Momenten kann auch die Überwindung der titelgebenden Angst beim Elfmeter gelingen. Ein Zollwachbeamter äußerst gegenüber dem ehemaligen Torwart Bloch: „[...] man wird müde und kann sich nicht mehr konzentrieren. Und wenn doch einmal etwas passiert, reagiert man nicht einmal.“ (AT 95) Auf eben diese Weise gelingt im Schlussbild der Erzählung der Einsatz eines Tormanns: „Der Tormann, der einen grellgelben Pullover anhatte, blieb völlig unbeweglich stehen, und der Elfmeterschütze schoß ihm den Ball in die Hände.“ (AT 105f.) Müdigkeit, Schlaf und Passivität stehen hier als Garanten für ein zu Wort kommen der dichterischen Sprache. In solchen Zuständen kann sich diese frei entfalten und somit - im Bild der Aufgabe des Tormanns beim Elfmeter - gelingen.

⁶⁵ Manfred Durzak: Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur, 104.

⁶⁶ Karl Riha: Vom Verlust und Wiedergewinn der Sprache, 47.

Ermöglicht wird dieser Aufstand, weil Kaspar im Hinterfragen seines angelernten Sprachgebrauchs sich selbst dessen Begrenzung bewusst macht. So unterbricht Kaspar in der 64. Szene sein eigenes Sprechen mit der Frage: „Was habe / ich doch / gerade / gesagt? [...] Wenn ich nur wüsste / was ich gerade / gesagt habe!“ (K 179). Und Kaspar kommt selbst zu einem Urteil über diese Art des Sprechens: „Jeder Satz / ist für die Katz / jeder Satz ist für / die Katz / jeder Satz ist für die Katz“ (K 180). Mit den folgenden Sätzen versucht Kaspar seine eigene „Geschichte“ (K 181) zu erzählen. Dabei wiederholt er erinnernd gemachte Augenblickserfahrungen, Wünsche und Empfindungen wie Schrecken, Angst und Scham. Er findet auch seinen ersten Satz wieder und vergegenwärtigt sich die Situationen, in welchen er diesen Satz gebrauchte. Doch die Modellsätze der Einsager sind noch nicht überwunden. Kaspar fällt wieder in den angelernten Sprachgebrauch zurück, kommt ins Stocken und resümiert: „Ich bin zum Sprechen gebracht. Ich bin in die Wirklichkeit übergeführt. – Hört ihr’s?“ (K 187). Seine abschließende Frage richtet er nicht mehr an sich selbst. Vielmehr will er seine Erkenntnis über den ihn begrenzenden Sprachgebrauch der Einsager jetzt weitergeben. Die erfahrenen Grenzen dieser Sprache sollen anderen bewusst gemacht werden. Bei Ludwig Wittgenstein heißt es:

Die Ergebnisse der Philosophie sind die Entdeckung irgend eines schlichten Unsinns und Beulen, die sich der Verstand beim Anrennen an die Grenzen der Sprache geholt hat. Sie, die Beulen, lassen uns den Wert jener Entdeckung erkennen. (119)

Kasper ist sich der „Beulen“, welche die Sprechfolterung bei ihm hinterlassen hat, bewusst geworden. Diese „Entdeckung“ will er nun mitteilen. Im *Tractatus logico philosophicus* (1921) hat Wittgenstein diese Erkenntnis in dem berühmten Satz gefasst:

Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.⁶⁷

Wittgenstein führt in seinem *Tractatus* die Grenzen der wissenschaftlichen und philosophischen Sprache vor. Nach seinem Urteil können innerhalb dieser Sprache die eigentlichen „Lebensprobleme“⁶⁸ des Menschen überhaupt nicht berührt werden. Nach Gerhard Melzer lassen jedoch verschiedene Äußerungen Wittgensteins in seinen Briefen vermuten, dass er dieses Vermögen der Sprache der Dichtung zutraute.⁶⁹

Kaspar hat erfahren müssen, dass die Sprache der Einsager seine Welt begrenzte. Diese Begrenzung will er nicht nur mitteilen, sondern auch überwinden. Eben dies kann nun nicht im Sprachgebrauch der Einsager geschehen, sondern nur innerhalb einer dichterischen Sprache. Bleiben die Schritte Kaspars hin zu einem Gebrauch der dichterischen Sprache noch begrenzt, so ist doch der Aufstand gegen den begrifflichen Sprachgebrauch vollzogen.

⁶⁷ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, 5.6.

⁶⁸ Ebd., 6.52.

⁶⁹ Vgl. Gerhard Melzer: *Sprachskepsis und Sprachmagie. Zur Kontinuität der Sprachthematik in der österreichischen Literatur*, 49.

2. Peter Handkes Auseinandersetzung mit der Philosophie Martin Heideggers

2.1 Zum Stand der Forschung

Die Literaturwissenschaft wurde mit dem Erscheinen von Peter Handkes Erzählung *Langsame Heimkehr* aus dem Jahre 1979 auf dessen Auseinandersetzung mit den Schriften des Philosophen Martin Heidegger aufmerksam. So sieht Peter Laemmlle (1981) bereits in dem Namen der Hauptfigur der *Langsamen Heimkehr* einen „deutlichen Hinweis“ auf Heidegger.⁷⁰ Der Name „Sorger“ weist für ihn auf den zentralen Begriff der „Sorge“ in Heideggers Frühwerk *Sein und Zeit* (1927) hin. Alfred Kolleritsch (1985), der Förderer und Freund von Peter Handke aus Graz, kann bereits Zitate aus dem Heideggerschen Werk in Handkes Journal *Die Geschichte des Bleistifts* aus dem Jahre 1982 nachweisen. Handkes *Lehre der Sainte-Victoire* (1980) erhebt nach Kolleritsch den Anspruch, „Wahrheitsgeschehen“ zu sein, wie ihn Heidegger für die Kunst in seinem Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerks* (1935/36) formuliert hat.⁷¹ Rolf Günter Renner (1985) weist auf die Verbindung von Handkes *Der Chinese des Schmerzes* aus dem Jahre 1983 zu Heideggers Aufsätzen *Die Sprache* und *Bauen Wohnen Denken* aus den Jahren 1950 und 1952 hin.⁷² Zusammen mit Thomas Nenon (1989) diagnostiziert er mit dem *Chinesen des Schmerzes* die „ontologische Wende“ Peter Handkes in der Nachfolge von Martin Heideggers Sprachtheorie, wenn die „Dimension des Seins“ zum „tatsächlichen Ausgangspunkt nicht nur der Wahrnehmung und des Erzählens, sondern auch des Handelns der Protagonisten“ wird und der Mensch seiner Aufgabe als Hörender entspricht.⁷³ Für Martin Todtenhaupt (1992) ist Handkes *Wiederholung* aus dem Jahre 1986 „in erster Linie eine Reise in der Sprache“.⁷⁴ Das „Unterwegssein in der Sprache“ der Hauptfigur Filip Kobal bewirkt nach Todtenhaupt „ein Wiederfinden des Verhältnisses von Sprache und Sein“, ⁷⁵ wie Heidegger es vor allem in den im 12. Band der Gesamtausgabe unter dem Titel „Unterwegs zur Sprache“ versammelten Aufsätzen beschrieben hat.⁷⁶ Monika Schmitz-Emans (1995) sieht in der Poetik von Handkes *Die Wiederholung, Der Nachmittag eines Schriftstellers* und *Die Abwesenheit*, wobei die beiden letzteren im Jahre 1987 erschienen, eine „Transformation der Heideggerschen Sprachphilosophie“.⁷⁷ Dabei tritt nach Schmitz-Emans bei Handke die „Schrift“ an die Stelle dessen, was bei Hei-

⁷⁰ Peter Laemmlle: Gelassenheit zu den Dingen. Peter Handke auf den Spuren Martin Heideggers, 427.

⁷¹ Alfred Kolleritsch: Die Welt, die sich öffnet. Einige Bemerkungen zu Handke und Heidegger, 118.

⁷² Rolf Günter Renner: Peter Handke, 166ff. Ders.: Wiederholung und Wiederfindung: Peter Handke, 373.

⁷³ Thomas Nenon, Rolf Günter Renner: Auf der Schwelle von Dichten und Denken. Peter Handkes ontologische Wende in „Der Chinese des Schmerzes“, 106.

⁷⁴ Martin Todtenhaupt: Unterwegs in der Sprache mit Heidegger und Handke, 124.

⁷⁵ Ebd., 131.

⁷⁶ Im gleichen Jahr hat Irene Kann die Schuldgefühle der Mutter in Handkes *Wunschloses Unglück* (1972) mit Bezug auf Heideggers *Sein und Zeit* erklärt. Dies.: Schuld und Zeit. Literarische Handlung in theologischer Sicht, 198.

⁷⁷ Monika Schmitz-Emans: Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik des Entzifferns und des Schreibens, 269.

degger „Sprache“ heißt. Bedarf bei Heidegger das Sprechen der Sprache zunächst der „Stille“, vollzieht sich das Schreiben bei Handke nur aus der Erfahrung der „Leere“.⁷⁸ Hyun-Jin Kim (2002) und Alexander Huber (2005) haben es erstmals unternommen, nicht nur einzelne Texte, sondern das sich entwickelnde Werk von Peter Handke im Bezug auf die Philosophie Martin Heideggers zu deuten. Hyun-Jin Kim stellt anhand Handkes *Der Chinese des Schmerzes* eine „Wende“ im Verhältnis des „Sprach-Ichs zur Welt“ fest. Diese Wende fast dieser als „Wiederfindung der Sprache“ und bezieht sie auf Heideggers spätere philosophische Gedanken über Sprache.⁷⁹ Alexander Huber vertritt in seiner umfangreichen Untersuchung zu Peter Handkes Werk die These, dass Heideggers Philosophie den „entscheidenden Bezugspunkt für die sich konstituierende Ästhetik des Dichters Handke“ darstellt.⁸⁰ Einen „erheblichen Einfluß“ auf Peter Handke haben nach Huber neben Heideggers *Sein und Zeit* auch die Sammelbände *Holzwege* (1950), *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (1951), *Vorträge und Aufsätze* (1954), *Unterwegs zur Sprache* (1959) und *Wegmarken* (1967).⁸¹

Im Folgenden werden ausgewählte Texte von Peter Handke, aufbauend auf den bisherigen Ergebnissen der literaturwissenschaftlichen Forschung, auf das philosophische Werk von Martin Heidegger bezogen. Dabei soll aufgezeigt werden, dass sich Handkes Erwartungen an eine Sprache der Dichtung eng an Heideggers Denken orientieren. So wird in Handkes Werken seit den achtziger Jahren nicht nur eine Veränderung des Verhältnisses von Sprecher und Sprache, sondern auch der Ruf der Sprache an den Menschen dargestellt. Diese mit dem Phänomen der Sprache verbundenen Inhalte erweisen sich ferner jedoch nicht nur verbunden mit dem philosophischen Denken Heideggers, sondern auch mit zentralen Inhalten des christlichen Glaubens, welche bei Handke in einer säkularisierten Form erscheinen.

2.2 Veränderung durch die Sprache der Dichtung erleben

Literatur ist für mich lange Zeit das Mittel gewesen, über mich selber, wenn nicht klar, so doch klarer zu werden. Sie hat mir geholfen zu erkennen, daß ich da war, daß ich auf der Welt war. Ich war zwar schon zu Selbstbewußtsein gekommen, bevor ich mich mit der Literatur beschäftigte, aber erst die Literatur zeigte mir, daß dieses Selbstbewußtsein kein Einzelfall, kein Fall, keine Krankheit war. [...] So bin ich eigentlich nie von den offiziellen Erziehern erzogen worden, sondern habe mich immer von der Literatur verändern lassen. [...] Die Wirklichkeit der Literatur hat mich aufmerksam und kritisch für die

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Hyun-Jin Kim: *Wiederfindung der Sprache. Das neue Verhältnis des Sprach-Ichs zur Welt bei Peter Handke seit dem Werk *Der Chinese des Schmerzes**, 5f.

⁸⁰ Alexander Huber: *Versuch einer Ankunft. Peter Handkes Ästhetik der Differenz*, 15.

⁸¹ Ebd.

wirkliche Wirklichkeit gemacht. Sie hat mich aufgeklärt über mich selber und über das, was um mich vorging.⁸²

Diese theoretischen Äußerungen stammen aus Handkes Essay *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1967), welcher auch dem ersten Aufsatzband von Peter Handke den Namen gab. Sie formulieren zum einen das Vermögen, das Handke der Literatur aus eigener Erfahrung heraus zuspricht. So halfen ihm die Werke anderer Dichter bereits in seiner Jugend, sich selbst zu reflektieren und zu „verändern“.⁸³ Zum anderen enthalten sie aber auch bereits Erwartungen, die Handke an die eigene Existenz als Schriftsteller stellt:

Seit ich erkannt habe, worum es mir als Leser wie auch als Autor in der Literatur geht, bin ich auch gegenüber der Literatur, die ja wohl zur Wirklichkeit gehört, aufmerksam und kritisch geworden. Ich erwarte von einem literarischen Werk eine Neuigkeit für mich, etwas, das mich, wenn auch geringfügig, ändert, etwas, das mir eine noch nicht gedachte, noch nicht bewußte Möglichkeit der Wirklichkeit bewußt macht, eine Möglichkeit zu sehen, zu sprechen, zu denken, zu existieren. 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.⁸⁴

Als Schriftsteller möchte Handke durch seine Literatur Möglichkeiten der menschlichen Existenz bewusst machen und auf diese Weise seinen Lesern Wege der Veränderung aufzeigen. Dieses Programm prägt zutiefst seine Prosawerke und Theaterstücke. Doch gerade mit der Erzählung *Wunschloses Unglück* (1972) erlangt es für Handke selbst noch einmal eine besondere Bedeutung.

Anlass der Erzählung war für Handke der Selbstmord seiner schwerkranken Mutter Maria im Jahre 1971. Mit seiner Schreibebeit will Handke die Umstände, welche den Selbstmord der Mutter herbeiführten, bewusst machen und zugleich Veränderungsmöglichkeiten aufzeigen. Gleich zu Beginn fällt das trostlose Urteil über das Leben der Mutter: „Keine Möglichkeit, alles schon vorgesehen“ (WU 17). Und es folgt ein geraffter Verlauf dieser festgelegten Existenz:

[...] kleine Schäkereien, ein Kichern, eine kurze Fassungslosigkeit, dann zum ersten Mal die fremde, gefasste Miene, mit der man schon wieder abzuhausen

⁸² Peter Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, 19.

⁸³ Vgl. hierzu die Ausführungen von Georg Pichler: *Die Beschreibung des Glücks: Peter Handke; eine Biographie*, 36ff.

⁸⁴ Peter Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, 19f.

begann, die ersten Kinder, ein bisschen noch Dabeisein nach dem Hantieren in der Küche, von Anfang an Überhörtwerden, selber immer mehr Weghören, Selbstgespräche, dann schlecht auf den Beinen, Krampfadern, nur noch ein Murmeln im Schlaf, Unterleibskrebs, und mit dem Tod ist die Vorsehung schließlich erfüllt. So hießen ja schon die Stationen eines Kinderspiels, das in der Gegend von den Mädchen viel gespielt wurde: Müde/Matt/Krank/Schwerkrank/Tot. (ebd.)

Hatte sich die im Jahre 1920 im österreichischen Kärnten geborene Maria Siutz in der Schule als „klug“ erwiesen und von den Lehrern die „bestmöglichen Zeugnisse“ erhalten, so werden diese Tatsachen mit dem Beenden der Schulpflicht „unnötig“ (ebd.). Eine weiterführende Ausbildung wird von der Familie nicht unterstützt. Außerdem bestehen für die talentierte junge Frau „keine Vergleichsmöglichkeiten zu einer anderen Lebensform“ (WU 18). Als Befreiung aus diesem Leben, das „selten wunschlos und irgendwie glücklich, meistens wunschlos und ein bißchen unglücklich“ (WU 18) verläuft, wird der 10. April 1938 erfahren – der Anschluss Österreichs an das Großdeutsche Reich von Adolf Hitler. Der Faschismus stellt sich dar als „ein großer Zusammenhang“ (WU 20), der den Menschen nicht nur „Gemeinschaftserlebnisse“ ermöglicht (ebd.), sondern selbst das „befremdend automatische Arbeiten“ (ebd.) mit Sinn erfüllen kann, indem er einen neuen, „existentiellen“ Rhythmus etabliert: „Gemeinnutz geht vor Eigennutz, Gemeinsinn geht vor Eigensinn“ (WU 21). Die Diagnose über diesen Abschnitt im Leben der Mutter fällt, gemessen am Grad der ihr ermöglichten Veränderung, positiv aus:

Diese Zeit half meiner Mutter, aus sich herauszugehen und selbständig zu werden. Sie bekam ein Auftreten, verlor die letzte Berührungsangst: ein ver-rutschtes Hütchen, weil ein Bursche ihren Kopf an den seinen drückte, während sie nur selbstvergnügt in die Kamera lachte. (WU 22)

Im Krieg verliebt sich Maria in einen verheirateten „deutschen Parteigenossen“ (WU 23), der sie „in andere Umstände“ bringt (ebd.). Im Jahre 1942 heiratet sie dann allerdings einen „Unteroffizier der Deutschen Wehrmacht“ (WU 24), Bruno Handke.

Er war ihr zuwider, aber man redete ihr das Pflichtbewußtsein ein (dem Kind einen Vater geben): zum ersten Mal ließ sie sich einschüchtern, das Lachen verging ihr ein bißchen. (WU 25)

Von neuem muss die Mutter, gerade als Frau, eine Einschränkung ihres Lebenswillens von außen hinnehmen: „Eine Äußerung von weiblichem Eigenleben in diesem ländlich-katholischen Sinnzusammenhang war überhaupt vorlaut und unbeherrscht“ (WU 26). Sie erfährt das Leben als aufoktroziert, indem sie keine eigene Vorstellung von einem ihr gemäßen Leben entwickeln kann, sondern in eine Lebensform gezwungen wird, die ihr nicht entspricht:

Meine Mutter hatte in der Stadt schon geglaubt, eine Lebensform gefunden zu haben, die ihr ein wenig entsprach, bei der sie sich jedenfalls wohl fühlte – nun merkte sie, daß die Lebensform der andern, indem sie jede zweite Möglichkeit ausschloß, auch als alleinseligmachender *Lebensinhalt* auftrat. (WU 26)

Nach dem Krieg folgt sie dem Ehemann nach Berlin, wo beide „lustlos [...] das Pflichtprinzip“ erfüllen (WU 27). Während der Mann zum Alkoholiker wird, kommt das zweite Kind zur Welt. Ein weiteres Kind wird von der Mutter, welche mittlerweile von ihrem Mann auch Schläge zu erleiden hat, abgetrieben. Als „neutrales Wesen“ bleibt ihr nichts mehr, als sich „in den täglichen Kram“ zu veräußern (WU 29). Doch der erlittene Verlust der eigenen Persönlichkeit soll nach außen hin versteckt werden:

Ein maskenhaftes Gesicht – nicht maskenhaft starr, sondern maskenhaft bewegt –, eine verstellte Stimme, die ängstlich um Nicht-Auffallen bemüht, nicht nur den andern Dialekt, sondern auch die fremden Redensarten nachsprach (WU 30).

Was bleibt, ist allein das „Typische“ (WU 31), das losgelöst von jeglicher Individualität nach außen hin weiterexistiert. Doch ist dies „kein Leben!“ (WU 32) und der einstige Wille zum Leben verflüchtigt sich immer mehr: „Sie war; sie wurde; sie wurde nichts.“ (WU 32)

Im Jahre 1948 verlässt die junge Familie den Ostsektor und kehrt zurück nach Österreich. Doch auch hier gibt es nichts „von einem selber zu erzählen“ (WU 36), nicht einmal bei der alljährlichen Osterbeichte. Zu diesem Anlass kommen nur die fremden „Stichworte aus dem Katechismus“ zu Wort:

Das persönliche Schicksal, wenn es sich überhaupt jemals als etwas Eigenes entwickelt hatte, wurde bis auf Traumreste entpersönlicht und ausgezehrt in den Riten der Religion, des Brauchtums und der guten Sitten, so daß von den Individuen kaum etwas Menschliches übrigblieb; »Individuum« war auch nur bekannt als ein Schimpfwort. (WU 37)

Als kaum Dreißigjährige erlebt sich die Mutter bereits als betrogen „um die eigene Geschichte und eigene Gefühle“ (WU 37). Doch im Laufe der weiteren Jahre wird sie nun „nicht endgültig etwas Verschüchtertes, Wesenloses“, sondern fängt im Gegenteil an, „sich zu behaupten“ (WU 46). Der zweite Höhepunkt in ihrem Leben wird ihr diesmal ermöglicht durch die Auseinandersetzung mit den erdichteten Geschichten von Dichtern wie „Fallada, Knut Hamsun, Dostojewski, Maxim Gorki, dann Thomas Wolfe und William Faulkner“, die sie „mit dem eigenen Lebenslauf vergleichen konnte“ (ebd.):

»So bin ich aber doch nicht«, sagte sie manchmal, als hätte der jeweilige Autor *sie* höchstpersönlich beschrieben. Sie las jedes Buch als Beschreibung des eigenen Lebens, lebte dabei auf; rückte mit dem Lesen zum ersten Mal mit

sich selber heraus; lernte, von *sich* zu reden; mit jedem Buch fiel ihr mehr dazu ein. So erfuhr ich allmählich etwas von ihr.

Bisher hatte sie sich selber nervös gemacht, die eigene Gegenwart war ihr unbehaglich; beim Lesen und Reden nun versank sie und tauchte mit einem neuen Selbstgefühl wieder auf. »Ich werde noch einmal jung dabei.« (WU 46f.)

Die Beschäftigung mit fiktiven Lebensmöglichkeiten und dies zusammen mit ihrem inzwischen in Graz studierenden ersten Sohn, Peter Handke, hilft der Mutter, ihr eigenes Leben nicht nur zu reflektieren, sondern diesem Leben auch eine eigene Sprache zu geben. Erstmals wird es ihr möglich sich mitzuteilen und es kommt zu einem „Erwachen ihres verkümmerten Ich“. ⁸⁵ Doch die Lektüre bewirkt bei der Mutter nicht mehr das Aufzeigen von Veränderungsmöglichkeiten für die Zukunft. Ihr Blick bleibt allein auf die Vergangenheit ihres Lebens gerichtet: ⁸⁶

Freilich las sie die Bücher nur als Geschichten aus der Vergangenheit, niemals als Zukunftsträume; sie fand darin alles Versäumte, das sie nie mehr nachholen würde. Sie selber hatte sich jede Zukunft schon zu früh aus dem Kopf geschlagen. So war der zweite Frühling jetzt eigentlich nur eine Verklärung dessen, was man einmal mitgemacht hatte.

Die Literatur brachte ihr nicht bei, von jetzt an an sich selber zu denken, sondern beschrieb ihr, daß es dafür inzwischen zu spät war. (WU 47)

Dennoch stellen sich kleine Veränderungen im Leben der Mutter ein. Jetzt genehmigt sie sich „ab und zu beim Einkaufen im Gasthaus einen Kaffee“ (ebd.), gegenüber dem Ehemann wird sie „nachsichtig“ (ebd.), sie beginnt sich für die Politik zu interessieren und wählt eigenständig „die Sozialisten“ (WU 49). Am Tisch sitzt sie in einer „neuen aufrechten Haltung“ (WU 50) und der Erzähler urteilt:

Allmählich kein »man« mehr; nur noch »sie«. (WU 49)

Mit dem in Anführungszeichen gesetzten Begriff des „man“ verweist Peter Handke auf die Philosophie von Martin Heidegger. ⁸⁷ In dessen Frühwerk *Sein und Zeit* aus dem

⁸⁵ Manfred Durzak: Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur, 123.

⁸⁶ In Handkes *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972) ist die Beschreibung des Vermögens der Literatur eine Veränderung beim Ich-Erzähler zu bewirken auf die Zukunft gerichtet. Dieser erzählt von seiner Reise durch Amerika und dem Versuch, dort nicht nur den „langen Abschied“ von seiner Frau Judith, sondern auch von eingefahrenen Mustern seiner Existenz zu vollziehen. Dabei hilft ihm zunächst die Lektüre von F. Scott Fitzgeralds *Der Große Gatsby* (1925): „So wie manchmal, wenn mich etwas Gelesenes gierig machte, es sofort nachzuerleben, rief mich jetzt auch der große Gatsby auf, mich auf der Stelle zu ändern. Das Bedürfnis, anders zu werden als ich war, wurde plötzlich leibhaftig, wie ein Trieb.“ (KB 20) Das Modell für eine solche Veränderung findet er in Gottfried Kellers Entwicklungsroman *Der grüne Heinrich* (1845/55, zweite Fassung 1879/80), der ihm hilft, sich selbst aus der Distanz zu sehen und dadurch neu zu entdecken. So kann der Ich-Erzähler zusammen mit seiner Frau Judith am Ende des Romans in der Begegnung mit dem amerikanischen Filmregisseur John Ford dazu aufgefordert werden ihre „Geschichte“ zu erzählen, die nun tatsächlich auch für den Leser mit dem Hinweis zu ihrem Abschluss kommt, dass sie bereit waren, endlich „friedlich auseinanderzugehen“ (KB 205).

⁸⁷ Ausdrücklich bezieht sich Handke auf Heidegger zum ersten Mal in seinem Journal *Das Gewicht der Welt*, welches den Zeitraum von November 1975 bis März 1977 umfasst. Hier heißt es: „»Bereitschaft des Sich-Offen-Haltens für die Ankunft oder das Ausbleiben des Gottes. Auch die Erfahrung dieses Ausbleibens ist nicht nichts, sondern eine Befreiung des Menschen von der Verfallenheit an das Seiende.« (Heidegger)“ (GW 177)

Jahre 1927 dient der Begriff zur Kennzeichnung des „Daseins“ im Alltag.⁸⁸ Unter „Dasein“ fasst der Philosoph den Menschen als besonderes „Seiendes“⁸⁹, da dieser im Gegensatz zu Pflanzen und Tieren die Frage nach dem „Sinn von Sein“ zu stellen vermag.⁹⁰ Während das „Dasein“ eine „Offenheit“ darstellt, von der aus das „Dasein“ das andere „Seiende“ und das „Sein selbst“ erfahren und bedenken kann,⁹¹ stellt das „Man“ die „Seinsweise“ des „Daseins“ im Alltag dar.⁹² In der „Seinsweise“ des „Man“ existiert der Mensch nicht „eigentlich“, sondern er besorgt seine alltäglichen Angelegenheiten. Indem sich der Mensch in Arbeit und Unterhaltung flüchtet, fällt er von seinem „Dasein“ ab und verfällt der Welt.⁹³ Somit stellt das „Man“ für Heidegger eine Beschreibungskategorie des funktionalisierten und neutralisierten Menschen in der neuartigen „Massengesellschaft“ des 20. Jahrhundert dar.⁹⁴

Das Leben von Maria Handke erweist sich im Alltag als geprägt durch die Art und Weise, wie „man“ sein Leben zu führen pflegt. Durch den Druck von Instanzen wie Familie, Kirche und Dorfgemeinschaft gelingt keine selbst bestimmte Entwicklung, welche den Träumen, Wünschen und Begabungen der jungen Frau entsprochen hätte. Ihre Existenz stellt sich vielmehr dar als funktionalisiert für die Erledigungen des Haushaltes (vgl. WU 44f.) und neutralisiert für ein menschliches „Dasein“. Allein in der Beschäftigung mit der Literatur wird sie sich der Anonymität ihrer Lebensform bewusst und erreicht allmählich eine innere Überwindung dieses Zustandes des „Man“. Doch der Versuch „unordentlich zu werden“ scheitert noch, da sich „die täglichen Handgriffe“ als zu sehr verselbständigt erweisen (WU 51).

Für Martin Heidegger besteht ein grundlegender Unterschied zwischen „Dasein“ und „Man“ im Verhältnis gegenüber dem „je eigenen“ „Sein zum Tode“.⁹⁵ Während das „Man“ durch die Zerstreung in die Alltäglichkeiten der Welt dem „Sein zum Tode“ aus dem Weg geht und damit vor der Angst flieht, die aufsteigt, wenn wir uns mit der „Gewissheit“⁹⁶ des eigenen Todes auseinandersetzen, setzt sich das „eigentliche Dasein“ bewusst seinem eigenen „Sein zum Tode“ aus. Im „Vorlaufen zum Tode“⁹⁷ wird das „uneigentliche Dasein“ des „Man“ aus seiner alltäglichen Selbstverdunkelung zu seinem „eigentlichen Dasein“ befreit, da sich der Mensch angesichts des Todes seiner „Einzigkeit“ innewird.⁹⁸ Ist in der „Seinsweise“ des „Man“ ein Leben innerhalb einer Lebensform mit anderen möglich, vereinzelt die Konfrontation mit dem Tod den Menschen, da das Sterben nicht geteilt werden kann. Der Tod wird zum Hinweis auf die

⁸⁸ Vgl. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 168ff.

⁸⁹ Ebd., S. 16.

⁹⁰ Peter Trawny: *Martin Heidegger*, 183.

⁹¹ Ebd., 51f.

⁹² Ebd., 58.

⁹³ Ebd., 59.

⁹⁴ Ebd., 58.

⁹⁵ Ebd., 64.

⁹⁶ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 339.

⁹⁷ Ebd., 350.

⁹⁸ Thomas Rentsch: »*Sein und Zeit*«. *Fundamentalontologie als Hermeneutik der Endlichkeit*, 71.

„Jemeinigkeit“ des Daseins.⁹⁹ Die Erfahrung der Endlichkeit des eigenen Lebens ist so mit der Erfahrung der eigenen Einmaligkeit verbunden. Das Freiwerden für den eigenen Tod umfasst die Befreiung von den sich andrängenden Lebensmöglichkeiten des „Man“ für die frei zu entwerfenden und wählbaren Lebensmöglichkeiten eines „eigentlichen Dasein“.¹⁰⁰ Der „Sinn von Sein“ und die besondere Zeiterfahrung der eigenen Existenz erweisen sich für Heidegger in seinem Frühwerk auf das Engste miteinander verbunden.¹⁰¹

Über Maria Handke kann der Ich-Erzähler sagen, dass sie „Angst vor dem Sterben“ hatte (WU 51). Aufgrund einer schweren nervlichen Erkrankung, setzt sie sich bewusst mit ihrem „Sein zum Tode“ auseinander und gelangt auf diese Weise im Sinne Heideggers zu einem „eigentlichen Dasein“. Die gewandelte Existenz der Mutter trifft den Erzähler wie ein Schock:

Als ich im letzten Sommer bei ihr war, fand ich sie einmal auf ihrem Bett liegen, mit einem so trostlosen Ausdruck, daß ich ihr nicht mehr näher zu treten wagte. Wie in einem Zoo lag da die fleischgewordene animalische Verlassenheit. Es war eine Pein zu sehen, wie schamlos sie sich nach außen gestülpt hatte; alles an ihr war verrenkt, zersplittert, offen, entzündet, eine Gedärmeverschlingung. (WU 52)

Das Leben der Mutter ist zu einem einzigen Verweis auf die Endlichkeit der menschlichen Existenz geworden. Selbst der dörflichen Umgebung bleibt diese Wandlung nicht verborgen:

Und auch die Leute in der Gegend betrachteten sie auf einmal mit anderen Augen: es war, als sei sie dazu bestimmt worden, ihnen das eigene Leben vorzuführen. (WU 53)

Im Weiteren lässt der Erzähler dieses „eigentliche Dasein“ direkt zu Wort kommen, indem er aus den Briefen der Mutter zitiert. Auch die Abschiedsbriefe kommen darunter zu Wort (vgl. WU 61). Der Selbstmord erscheint schließlich als bewusst geplanter Schritt: „Am Tage vorher war sie noch beim Friseur gewesen und hatte sich maniküren lassen“ (ebd.). Indem Maria Handke selbst den Zeitpunkt ihres eigenen Todes bestimmt, erweist sie sich als befreit von der Bestimmung ihres Lebens durch andere. Auch wenn diese letzte Handlung der Mutter eine Verneinung des Lebens darstellt, so hat sich doch dieses Leben zuletzt in seinem Tod als selbst bestimmt erwiesen.

⁹⁹ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 263.

¹⁰⁰ Nach Heidegger erschließt das „Vorlaufen“ der Existenz auch „als äußerste Möglichkeit die Selbstaufgabe“. Ebd., 264.

¹⁰¹ Für Thomas Rentsch trägt die „Grundstruktur menschlicher Existenz“ im Sinne Heideggers „Züge einer gottlosen Theologie. Der Lehre von der Schöpfung entspricht die von der Geworfenheit, der Lehre von der Freiheit und Sündenfall die von Entwurf und Verfallen, der Lehre von der Erlösung und vom Geist die von der Eigentlichkeit und der durch Todesangst und Gewissensruf erschlossenen Ganzheit, der Lehre von der Vollendung die vom entschlossenen Vorlaufen in den Tod. An die Stelle Gottes tritt aber das endliche In-der-Welt-sein.“ Vgl. Thomas Rentsch: »Sein und Zeit«. *Fundamentalontologie als Hermeneutik der Endlichkeit*, 72.

Nicht nur die in den Text montierten Briefe der Mutter sollen dem Leser vom „eigentlichen Dasein“ der Mutter zeugen, auch der Erzähler selbst will in seinem Bemühen um eine dichterische Sprache dem Leser dieses „Dasein“ vermitteln:

[...] aber ist nicht ohnehin jedes Formulieren, auch von etwas tatsächlich Passiertem, mehr oder weniger fiktiv? *Weniger*, wenn man sich begnügt, bloß Bericht zu erstatten; *mehr*, je genauer man zu formulieren versucht? Und je mehr man fingiert, desto eher wird vielleicht die Geschichte auch für jemand andern interessant werden, weil man sich eher mit Formulierungen identifizieren kann als mit bloß berichteten Tatsachen? – Deswegen das Bedürfnis nach Poesie? (WU 22)

Die erzählte Geschichte soll auch „für jemand anderen interessant werden“. Um dies zu erreichen, verpflichtet sich der Erzähler auf ein genaues Formulieren, statt nur bloße Tatsachen zu berichten. Das Ziel ist nicht die „Einbindung der Fakten in Formulierungen, die Kausalzusammenhänge suggerieren“¹⁰². Diese wären durch den Leser rein analytisch nachvollziehbar und somit leicht zu bewältigen. Ziel ist vielmehr die Vermittlung einer tatsächlich stattgefundenen Fremdbestimmung. Dies kann nur in der Sprache der Poesie erreicht werden.

Ich vergleiche also den allgemeinen Formelvorrat für die Biographie eines Frauenlebens satzweise mit dem besonderen Leben meiner Mutter; aus den Übereinstimmungen und Widersprüchlichkeiten ergibt sich dann die eigentliche Schreibtätigkeit. Wichtig ist nur, daß ich keine bloßen Zitate hinschreibe; die Sätze, auch wenn sie wie zitiert aussehen, dürfen in keinem Moment vergessen lassen, daß sie von jemand, zumindest für mich, Besonderem handeln – und nur dann, mit dem persönlichen, meinetwegen privaten Anlaß ganz fest und behutsam im Mittelpunkt, kämen sie mir auch brauchbar vor. (WU 33f.)

Der „allgemeine Formelvorrat“, den die öffentliche Sprache zur Verfügung stellt, kann nicht einfach übernommen werden, da ja gerade in und mit dieser Sprache die Fremdbestimmung über eine menschliche Existenz transportiert wird. Nur in der bewusst gestalteten Selbstreflexion der „satzweise“ verwendeten Sprache durch den Schriftsteller-Sohn bleibt das „besondere Leben“ der Mutter mittelbar.¹⁰³ Dann wird dieses Leben umgeformt zu einer Dichtung und kann für den jeweiligen Leser Anlass zu einer Veränderung des eigenen Lebens werden.

Der Text endet mit einem Verweis auf seine eigene Offenheit:

Später werde ich über das alles Genaueres schreiben. (WU 68)

¹⁰² Manfred Mixner: Peter Handke, 185.

¹⁰³ Im *Kurzen Brief zum langen Abschied* äußert der Ich-Erzähler innerhalb einer Reflexion über sein eigenes Entwerfen von Figuren in Theaterstücken und Erzählungen: „»Vielleicht kennst du Menschen«, sagte ich, »die alles, was sie sehen, auch das Erstaunlichste, sofort auf einen Begriff bringen wollen, es durch eine Formulierung bannen und damit aufhören, es zu erleben. Sie haben für alles Worte. [...] «“ (KB 158) Gerade diesen Umgang mit der Sprache gilt es für den Ich-Erzähler zu vermeiden.

Aus dieser Offenheit heraus erweist sich die Auseinandersetzung mit dem Leben und dem Tod der Mutter als unabschließbar. Indem sich der Ich-Erzähler diese Offenheit selbst zugesteht, bleiben das „Dasein“ des anderen „Seienden“ und das „Sein selbst“ für ihn und für den Leser im Sinne Martin Heideggers ein weiterhin zu erfahrendes und zu bedenkendes.

In seiner späteren Poetik *Die Lehre der Sainte-Victoire* aus dem Jahre 1980 hat Handke das Vermögen der Dichtung im Besonderen und von Kunst im Allgemeinen formuliert: „Verwandlung und Bergung der Dinge in Gefahr“ (LSV 66). In der Erzählung *Wunschloses Unglück* ist es das Leben der Mutter, welches in einen dichterischen Text verwandelt und so für den Schriftsteller-Sohn als auch für den Leser geborgen wird.

In *Die Lehre der Sainte-Victoire* bringt Handke seine programmatischen Äußerungen aus dem Essay *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* und sein Bemühen als Schriftsteller, wie es in der Erzählung *Wunschloses Unglück* deutlich wird, in die Form (s)einer Poetik. Das Vermögen von Kunst und die Art der Existenz des Schriftstellers werden in einem „zwischen Essay und Erzählung angesiedelten Diskurs“ behandelt.¹⁰⁴ Der Text ist in einem ersten Schritt die Ableitung dieses Vermögens der Kunst und der Aufgabe des Kunstschaffenden aus dem Werk des Schriftstellers Adalbert Stifter und dem Werk des Malers Paul Cézanne. In einem zweiten Schritt folgt der Ableitung die Demonstration dieses Vermögens durch das gereifte Schriftsteller-Ich des Textes. Gleich zu Beginn steht erneut die Auseinandersetzung mit der Lektüre eines anderen Dichters:

Nach Europa zurückgekehrt, brauchte ich die tägliche Schrift und las vieles neu.

Die Bewohner des abgelegenen Dorfes in Stifiers *Bergkristall* sind sehr stetig. Wenn ein Stein aus einer Mauer fällt, wird derselbe wieder hineingesetzt, die neuen Häuser werden wie die alten gebaut, die schadhafte Dächer werden mit gleichen Schindeln ausgebessert. (LSV 9)

Das Bedürfnis nach der „tägliche[n] Schrift“ enthält als Bedeutungsmöglichkeit sowohl den Hinweis auf die Bibel als *die* heilige Schrift des Christentums als auch auf das tägliche Brot des *Vater Unser*.¹⁰⁵ Indem Handke diesen indirekten Bezug auf die Dimension des Religiösen an den Beginn seiner Poetik stellt, dehnt er die Erwartungen, die sich mit dieser Dimension verbinden, auf den Bereich der Dichtung und im Folgenden auch auf Kunst im Allgemeinen aus. Eine dieser Schriften ist Stifiers Weihnachtserzählung *Bergkrystall*, welche 1853 in überarbeiteter Fassung in der Sammlung *Bunte Steine* erschien. Der Ich-Erzähler hebt an der Erzählung die Fähigkeit der „Bewohner des abgelegenen Dorfes“ zur Beständigkeit und zur Bewahrung hervor, da

¹⁰⁴ Manfred Durzak: Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur, 151.

¹⁰⁵ Vgl. Norbert Gabriel: Peter Handke und Österreich, 170f.

er diese Eigenschaften auch von der Kunst fordert.¹⁰⁶ Außerdem ermöglichte ihm die Erzählung das „zu Hause“ sein in den Farben, welches er als Vereinigung von „Naturwelt und Menschenwerk“ erlebte und in einer erneut religiösen Sprache als „Beseligungsmoment“ und „Augenblick der Ewigkeit“ (ebd.) bezeichnet.

An einer anderen Stelle zitiert der Ich-Erzähler direkt aus dem Vorwort zu *Bunte Steine*:¹⁰⁷

Stifter gab das ewige Gesetz der Kunst bekanntlich so wieder: »Das Wehen der Luft das Rieseln des Wassers das Wachsen der Getreide das Wogen des Meeres das Grünen der Erde das Glänzen des Himmels das Schimmern der Gestirne halte ich für groß... Wir wollen das sanfte Gesetz zu erblicken suchen, wodurch das menschliche Geschlecht geleitet wird.« Dabei ist es dann aber auffällig, daß Stifters Erzählungen fast regelmäßig zu Katastrophen ausarten; ja daß oft schon der bloße Stand der Dinge, ohne dramatische Überstürzung, eine Bedrohung wird. [...] Für diese Wende der Dinge zum Unheimlichen sind Erklärungen in der Person des Verfassers gesucht und gefunden worden. Doch ist das sanft über eine Wiese rieselnde Wasser wohl auch durch das zeitverordnete Erzählen mit den lebensgefährlichen Gruben ausgestattet worden – in die zudem niemand endgültig einsinkt [...]. (LSV 59)

Mit dem „ewigen Gesetz der Kunst“, welches Handke bei Stifter findet, ist das künstlerische Ideal bezeichnet. Dieses Ideal stellt sich dar als Utopie einer katastrophensfreien Natur. Doch der „regelmäßige“ Einbruch von „Katastrophen“ relativiert das utopische Ideal und ergänzt jede Harmonie um ihren disharmonischen Gegenspieler. Zuletzt kommt es zu einer vorläufigen Rehabilitierung, wenn nach einer kurzen Verzögerung dem Leser versichert wird, dass das Heil zu erwarten ist, da „niemand endgültig einsinkt“.¹⁰⁸ In der Lehre selbst führt das Kapitel *Der Sprung des Wolfs* diesen Einbruch des Bösen in das „reine, schuldlose Irdische“ (LSV 18) vor. In der Konfrontation mit dem „Feind“ (LSV 44), hier der „Dogge von Puyloubier“ (LSV 47), wird der Ich-Erzähler „sprachlos vor Haß [...] und zugleich schuldbewußt“ (LSV 48). Indem der Feind in ihm weiterzuckt, verfällt er in ein „kriegsmäßiges Starren“, welches zur Folge hat, dass es „in der Natur nichts Erkennbares, vor allem nichts Benennbares mehr“ gab (LSV 49). Obwohl also der „literarische Raum“ von „Krieg und Katastrophen“ befreit werden soll, thematisiert Handke auch immer wieder, was er „annullieren möchte“.¹⁰⁹ Huber nennt dieses Verfahren Handkes „Poetik der Differenz“¹¹⁰, welche des Negativen bedarf, um die Bewegung der Erzählung in Gang zu setzen.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., 207.

¹⁰⁷ Vgl. Alexander Huber: Versuch einer Ankunft. Peter Handkes Ästhetik der Differenz, 137.

¹⁰⁸ Bereits Valentin Sorger in der *Langsamen Heimkehr* zeigt sich durchdrungen von dem „auf die Augenlider drückenden Bedürfnis nach Heil“ (LH 9), welches zum Schluss der Erzählung wiederkehrt: „du spürtest deine Lider wie gesalbt von dem ewigen wilden Bedürfnis nach Erlösung.“ (LH 209)

¹⁰⁹ Alexander Huber: Versuch einer Ankunft. Peter Handkes Ästhetik der Differenz, 241.

¹¹⁰ Ebd.

Im Bewusstsein des zu jedem Zeitpunkt möglichen Einfalls des Bösen ist es die größte Herausforderung für den Schriftsteller gegenüber der Welt offen zu bleiben:

Da (nicht »plötzlich«), mit der Straße und den Bäumen, stand die Welt offen. »Da« wurde auch woanders. Die Welt war ein festes tragendes Erdreich. Die Zeit steht ewig und täglich. Das Offene kann, immer wieder, auch ich sein. Ich kann die Verslossenheit weg wollen. Ich soll beständig so ruhig in der Welt draußen (in den Farben und Formen) sein. Die Schuld trifft mich dann, wenn ich, in Gefahr, mich zu verschließen, nicht die auf Lebenszeit mögliche Geistesgegenwart will. (LSV 20).

Im Bemühen um diese die Kunst erst ermöglichende Offenheit, verwandelt sich der Schriftsteller wie schon in den *Hornissen* in einen „Niemand“ (LSV 21):¹¹¹

Warum sage ich: *Recht*, zu schreiben? – Es kam da zu dem Augenblick unbestimmter Liebe, ohne den es rechtens kein Schreiben gibt. [...] dazu ein Schweigen, mit dem das gewöhnliche Ich rein Niemand wurde und ich, mit einem Ruck der Verwandlung, mehr als bloß unsichtbar: *der Schriftsteller*. (LSV 57)

Die schriftstellerische Existenz erweist sich hier gebunden an das Erlebnis der augenblickshaften Offenheit der Welt. Dieses Erleben bringt dann im Schriftsteller selbst die notwendige Offenheit hervor, die erst sein „*Recht*, zu schreiben“ bedingt. Als Gewährsmann dient dem Ich-Erzähler der *Lehre* einer der ersten großen mythischen Helden:

Auch mein Held war dabei, wie schon für die vielen vor mir, der homerische Odysseus: Wie er hatte ich mich in eine (vorläufige) Sicherheit gebracht, indem ich sagen konnte, daß ich Niemand sei [...] (LSV 36)

Indem der Listenreiche zum „Niemand“ wird, kann er sich vor dem Bösen in der Gestalt des Zyklopen Polyphem verbergen und so der physisch überlegenen Gewalt entkommen. Und eben diese Haltung erweist sich auch als Aufgabe für den Schriftsteller. Dieser sieht sich ebenfalls immer wieder mit dem unüberwindlich erscheinenden Bösen und Katastrophen in der Welt konfrontiert. Indem er jedoch als „Niemand“ den „Ort und die Stelle der Verborgenheit“ (LSV 13) sucht, erlangt er das Vermögen für die Welt offen zu bleiben.

Für diese Haltung findet Handke seinen Lehrmeister in der Person des französischen Malers Paul Cézanne, der während des deutsch-französischen Krieges 1870/71 die notwendige Verborgenheit für sein Kunstschaffen in dem Ort „L’Estaque“ (ebd.) fand.

¹¹¹ Auch im *Kurzen Brief zum langen Abschied* ringt der Ich-Erzähler um sein Offenstehen für die Welt: „Im übrigen kommt es mir seit ein paar Tagen vor, daß mir die Welt wirklich offen steht und daß ich mit jedem Blick etwas Neues erlebe“ (KB 150). Der amerikanische Regisseur John Ford stellt ihm in dieser Bestrebung seine eigenen Erfahrungen zur Verfügung, wenn er sagt: „Und ich vergesse auch mich selber und meine Anwesenheit. Ich möchte dann, daß nichts mehr sich ändert, daß sich die Blätter immer weiterbewegen, daß die Orangen nicht gepflückt werden, daß überhaupt alles bleibt, wie es ist.“ (KB 199f.) Dem Ich-Erzähler der *Langsamen Heimkehr* wird zum Schluss zugesprochen: „Du warst Niemand“. (LH 210)

Durch die Auseinandersetzung des Schriftstellers mit dem Werk des Malers gelingt diesem eine Weiterentwicklung seiner eigenen Existenz als Kunstschaffender:

Ich war ja im Reich des großen Malers von Tag zu Tag unsichtbarer geworden – wie mir selber so auch den anderen; und die fremde Gesellschaft half, indem sie mich freundlich übersah. Es war mit der Zeit, als könnte ich von Fall zu Fall sogar bestimmen, »der Unsichtbare« zu sein. Nicht etwa verschwunden oder aufgegangen in der Landschaft kam ich mir vor, sondern in deren Gegenständen (den Gegenständen Cézannes) gut verborgen. (LSV 54)

In der Betrachtung der Kunstwerke Cézannes lernt der Schriftsteller „unsichtbar“ zu werden, indem er seinen Ort der Verborgenheit in den dargestellten Gegenständen findet. Für Martin Heidegger ist dieses Vermögen eines Künstlers entscheidend für die Entstehung eines Kunstwerkes. Formuliert hat Heidegger dies in seinem in den *Holzwege* veröffentlichten Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerkes*, welcher das Wesen der Kunst zu beschreiben sucht:

Das Werk soll durch ihn zu seinem reinen In-sich-selbststehen entlassen sein. Gerade in der großen Kunst, und vor ihr allein ist hier die Rede, bleibt der Künstler gegenüber dem Werk etwas Gleichgültiges, fast wie ein im Schaffen sich selbst vernichtender Durchgang für den Hervorgang des Werkes.¹¹²

Heidegger versucht in seinem Aufsatz das Kunstwerk als ein „In-sich-selbststehendes“ zu begreifen. Dafür ist es unerlässlich, dass das Kunstwerk in seiner Eigenwertigkeit und Eigenbedeutsamkeit gesehen wird. Dies kann nur geschehen, wenn es zugleich von der Subjektivität seines Schöpfers befreit wird. Heidegger wendet sich in diesem Punkt gegen die Tradition der Genieästhetik, welche seit dem Sturm und Drang und durch die Entdeckung der Werke Shakespeares den „Rang und die Wahrheit der Dichtung [...] in der Subjektivität des Dichters“ begründet sah.¹¹³ Bereits in der Frühromantik kommt es jedoch zu einer „Überwindung der Genieästhetik zugunsten der Autonomie des Kunstwerkes“.¹¹⁴ Hier knüpft Heidegger an, wenn er die Seinsverfassung des Kunstwerkes unabhängig von der Subjektivität des Künstlers sieht und vom Künstler im Prozess des Kunstschaffens eine Art Selbstvernichtung fordert. Dies ist nach Heidegger die Bedingung, dass der Betrachter in der „Nähe des Werkes“ die Erfahrung machen kann „jäh anderswo gewesen [zu sein], als wir gewöhnlich zu sein pflegen“.¹¹⁵ Das von der Subjektivität des Künstlers befreite Kunstwerk kann also nach Heidegger für den Betrachter zum Ort der Manifestation von besonderen Augenblicken werden. In diesen Augenblicken geschieht durch das Erleben des Kunst-

¹¹² Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 29.

¹¹³ Ulrich Karthaus: *Sturm und Drang. Epoche – Werke – Wirkung*, 60.

¹¹⁴ Jost Bomers: *Der Chandosbrief – Die Nova Poetica Hofmannsthals*, 238.

¹¹⁵ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 23.

werkes ein Erfahren von Wahrheit, welches losgelöst ist von der „begrifflichen Erkenntnis des analytischen Denkens der Aufklärung“:¹¹⁶

Im Werk ist, wenn hier eine Eröffnung des Seienden geschieht in das, was und wie es ist, ein Geschehen der Wahrheit am Werk.

Im Werk der Kunst hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt. [...]

Die Kunst ist das sich ins Werk setzen der Wahrheit.¹¹⁷

Heideggers Wahrheitsbegriff leitet sich von dem griechischen Terminus *alétheia* (αλήθεια) ab (*alpha privativum* + *lethe* = Verborgenheit, Vergessen), welcher als Unverborgenheit übersetzt werden kann.¹¹⁸ Heidegger fasst den Begriff als „Unverborgenheit des Seienden“.¹¹⁹ Durch das aktive Verb *aletheuein* (=aufdecken) wird für Heidegger das Wahrheitsphänomen ursprünglicher vermittelt als durch den üblichen passiven Sinn von ›wahr sein‹.¹²⁰ Wahrheit ist somit weniger eine Aussagewahrheit im Sinne der Logik als vielmehr ein Geschehen.¹²¹ Dieses Geschehen stellt sich nach Heidegger dar als Verbergung und Erscheinung, als Verstellung und Offenheit. Zum Wesen der Wahrheit gehören beide Seiten, da sich die Wahrheit als Geschehen sowohl verbergen als auch öffnen kann. Das „Wesen der Kunst“ wird von Heidegger als das „Ins-Werk-Setzen der Wahrheit“ bestimmt.¹²²

Das Geschehen der Wahrheit ereignet sich für Heidegger zum Beispiel auch in den Werken von Paul Cézanne und hier besonders in seinen „Montagne Sainte Victoire“-Bildern.¹²³ Was der Philosoph als „Eröffnung des Seienden“ fasst, beschreibt der Maler als „réalisation“¹²⁴ und meint damit die „Hervorkehrung des Verborgenen“¹²⁵ oder die Durchdringung der Erscheinungen der Natur auf ihr Wesen hin und die Übertragung dieses Wesens in die dauerhafte Form des Kunstwerkes. In diesem Zusammenhang können die Äußerungen des Ich-Erzählers der *Lehre* gestellt werden, wenn dieser schreibt:

Cézanne hat ja anfangs Schreckensbilder, wie die Versuchung des Heiligen Antonius, gemalt. Aber mit der Zeit wurde sein einziges Problem die Verwirklichung (»réalisation«) des reinen, schuldlosen Irdischen: des Apfels, des Felsens, eines menschlichen Gesichts. Das Wirkliche war dann die erreichte Form; die nicht das Vergehen in den Wechselfällen der Geschichte beklagt, sondern ein Sein im Frieden weitergibt. – Es geht in der Kunst um nichts anderes. (LSV 18)

¹¹⁶ Jost Bomers: Der Chandosbrief – Die Nova Poetica Hofmannsthals, 222.

¹¹⁷ Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, 24 und 28.

¹¹⁸ Dorothea Frede: Stichwort: Wahrheit. Vom aufdeckenden Erschließen zur Offenheit der Lichtung, 127, 2. Spalte.

¹¹⁹ Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, 24.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Peter Trawny: Martin Heidegger, 92f.

¹²² Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, 50.

¹²³ Dieter Thomä: Die späteren Texte über Sprache, Dichtung und Kunst. Im „Haus des Seins“: eine Ortsbesichtigung, 321.

¹²⁴ Kurt Badt: Die Kunst Cézannes, 21.

¹²⁵ Alexander Huber: Versuch einer Ankunft. Peter Handkes Ästhetik der Differenz, 291.

Und weiter an einer späteren Stelle:

[... A]ber hatte es nicht schon ganz früh ein Bild der Bilder für mich gegeben? Ich will es beschreiben, denn es gehört hierher. Dieses Bild war ein Ding, in einem bestimmten Behältnis, in einem großen Raum. Der Raum war die Pfarrkirche, das Ding war der Kelch mit den weißen Oblaten, die geweiht Hostien heißen, und sein Behältnis war der in den Altar eingelassene, wie eine Drehtür zu öffnende und zu schließende vergoldete Tabernakel. – Dieses sogenannte »Allerheiligste« war seinerzeit das *Allerwirklichste*.

Das Wirkliche hatte auch seinen wiederkehrenden Augenblick: sooft nämlich die durch die Worte der Wandlung sozusagen Gottes Leib gewordenen Brotpartikel mitsamt ihrem Kelch im Tabernakel geborgen wurden. [... D]er Tabernakel drehte sich wieder zu – und jetzt der strahlende Goldglanz der verschlossenen konkaven Wölbung.

Und so sehe ich jetzt auch Cézannes »Verwirklichungen« (nur daß ich mich davor aufrichte, statt niederzuknien): Verwandlung und Bergung der Dinge in Gefahr – nicht in einer religiösen Zeremonie, sondern in der Glaubensform, die des Malers Geheimnis war. (LSV 66)

Der Begriff der „réalisation“ wird von Handke als „Verwirklichung“ übersetzt. Verwirklicht werden soll das „reine, schuldlose Irdische“. Gelingt dies, so wird „das Wirkliche“ bewahrt in der „erreichte[n] Form“ des Kunstwerkes und ist jetzt in der Lage, ein „Sein im Frieden“ weiter zu geben. Wenn dem „Wirklichen“ bei Handke die „Wahrheit“ im Sinne Heideggers entspricht, so kann Handkes „Verwirklichung“ mit dem „Ins-Werk-setzen der Wahrheit“ bei Heidegger bestimmt werden. Das „Allerwirklichste“ offenbart sich Handke zunächst in einem religiösen Zusammenhang – der Abendmahlsfeier. Nach katholischem Verständnis verwandeln sich die weißen Oblaten „durch die Worte der Wandlung“ in den Leib Christi. Diese werden nach der Feier in einem Kelch im Tabernakel „geborgen“. Hier wird für Handke das „Geschehen der Wahrheit“ im Sinne Heideggers offenbar, welches sich in der geweihten Hostie, dem Leib Christi, in der Wandlung als Öffnung und im Bergen nach der Feier als Verschließen ereignet. Dieses „Wirkliche“ hat seinen „wiederkehrenden Augenblick“ im Ritual der Abendmahlsfeier, welches immer wieder aufs Neue eine absolute Aktualität besitzt, indem der Opfertod Jesu am Kreuz für die Sünden der Welt verkündet wird und die Gläubigen ihre Teilhabe am göttlichen Geschehen der Vergebung erleben. Dieses religiöse Geschehen wird von Handke auf den Bereich der Kunst übertragen. Auch in der Betrachtung der Kunstwerke Cézannes erlebt der Ich-Erzähler der *Lehre*, wie schon im Betrachten der christlichen Abendmahlsfeier, das „Geschehen der Wahrheit“, welches ihn jetzt „aufrichte[t]“. Auch das Kunstwerk erweist sich für ihn durch seine ungebrochene, zeitlose Aktualität. Es ermöglicht den „wiederkehrenden Augen-

blick“, das wiederholbare sich Aussetzen des Betrachters mit dem „Ins-Werk-setzen der Wahrheit“ und gibt auf diese Weise ein „Sein im Frieden“ weiter.

Im Kunstwerk geschieht wie in der Abendmahlsfeier eine „Verwandlung“ der Dinge und eine „Bergung“ in der künstlerischen Form. Und dieser Vorgang ist notwendig, da die Dinge „in Gefahr“ schweben:

In einigen hundert Jahren werde alles verflacht sein, hatte der Maler schon aus L'Estaque geschrieben, und hinzugesetzt: »Doch das Wenige, das bleibt, ist dem Herzen und dem Blick doch noch recht teuer.« [...] Ist alles verschwunden? Konnte ich damals im Jeu de Paume nicht spüren, daß Cézannes gewaltiger, in der Menschheitsgeschichte nur einmal möglicher Ding-Bild-Schrift-Tanz unsereinem machtvoll und dauernd das Reich der Welt offenhält? Habe ich die Kiefern und Felsen nicht als das Bild der Bilder erlebt, vor dem sich immer noch »das gute Ich« aufrichten konnte? (LSV 62f.)

Die Geschichte der Menschheit ist von einer zunehmenden „Verflachung“ bestimmt. Diese Verflachung bezieht sich auf die Dinge „in Gefahr“, welche durch die Bearbeitung des Menschen verbraucht werden und dadurch verschwinden. Die Erfahrung des zerstörerischen Umgangs des Menschen mit den Dingen und mit sich selbst wird hier zur Geschichtsdiagnose. Doch das Kunstwerk leistet dieser Entwicklung Widerstand, indem es „machtvoll das Reich der Welt offenhält“ und dem gebeugten Menschen ermöglicht sich vor ihm „auf[zu]richten“.

Im Kapitel *Das kalte Feld* wird diese Geschichtsdiagnose auf Deutschland angewendet: „Als ich vom Dritten Reich erfuhr, wusste ich, daß es nie etwas Böseres gegeben hatte [...]“ (LSV 70) Und auch das Nachkriegsdeutschland wird als „immer böserer und wie versteinerte Bundesrepublik“ erfahren (ebd). Für dieses Land kann der Ich-Erzähler nur „Haß“ empfinden (LSV 72). Doch in der Beschäftigung mit Friedrich Hölderlins *Hyperion* (1797-99), dessen Worte er „wie Bilder“ betrachten kann (LSV 73), erschaut er „die Schönheit einer »Nation«“ und empfindet sogar „etwas wie Sehnsucht“ (ebd.). Am Ende des Kapitels erblickt der Ich-Erzähler „ein anderes Deutschland“, welches er in den Worten anderer Dichter als „nebendraußen“ (Hermann Lenz) und „Atemwende“ (Paul Celan)¹²⁶ fasst (LSV 77).

Die Werke dieser Dichter erlebt der Ich-Erzähler der *Lehre* wie das Kunstschaffen Cézannes als „Konstruktionen und Harmonien parallel zur Natur“ (LSV 62). Diese Kunstwerke stellen keine bloße Nachahmung der Natur dar, sie weisen sich gegenüber der Natur vielmehr durch ihre Eigenständigkeit aus. Diese Eigenständigkeit begründet das Vermögen der Kunst, einen Einfluss auf das „Reich der Welt“ auszuüben, indem es zum Beispiel die Vision eines „anderen Deutschland“ entwirft und auf diese Weise die Verslossenheit gegenüber dem real existierenden Deutschland aufhebt.

¹²⁶ Vgl. zum Verweis auf den Dichter Paul Celan durch das Wort „Atemwende“ Thomas Hennig: Intertextualität als ethische Dimension Peter Handkes *Ästhetik „nach Auschwitz“*, 176.

Auch der Ich-Erzähler erwartet sich von seinem eigenen Kunstschaffen einen solchen Einfluss. Mit diesem Ziel vergleicht er Cézannes Darstellungen des Sainte-Victoire-Massivs auf zwei Besteigungen mit der Natur. Gerade von der zweiten Besteigung erwartet er sich einen „letzten Aufschluß“ für sein eigenes Schreibprojekt (LSV 81). Beim Blick zurück findet er die „Bruchstelle“, um welche seine Phantasie bei der Betrachtung von Cézannes Bildern „so lange gekreist hatte“ (LSV 89) und die „in der Natur mit dem freien Auge überhaupt nicht zu sehen [ist]“ (LSV 85). Diese wird für ihn „wirksam als Drehpunkt“ (ebd.), als „Offenheit“ (LSV 90), die ihm schließlich das „Reich der Wörter“ (ebd.) eröffnet.

Auch bei Martin Heidegger findet sich dieses Vermögen des Kunstwerkes:

Das Werk stellt als Werk eine Welt auf. Das Werk hält das Offene der Welt offen.¹²⁷

Hat der Künstler die Offenheit der Dinge der Welt mit Hilfe des Kunstwerkes erfahren und diese Offenheit nicht im Prozess des Kunstschaffens verbraucht, so kann sie an den Kunstbetrachter durch das Kunstwerk weitergegeben werden:

[...] denn je reiner das Werk selbst in die durch es selbst eröffnete Offenheit des Seienden entrückt ist, um so einfacher rückt es uns in diese Offenheit ein und so zugleich aus dem Gewöhnlichen heraus.¹²⁸

Hier knüpft Heidegger selbst an seine Darstellungen in *Sein und Zeit* an.¹²⁹ Der Mensch wird in die „Offenheit“ eingerückt, befreit zu einem „eigentlichen Dasein“. Dies geschieht allerdings jetzt durch die Erfahrung des Kunstwerkes, welches dem „[...] Menschen erst die Aussicht auf sich selbst“ gibt.¹³⁰ Herausgerückt wird der Mensch dabei aus dem „Gewöhnlichen“, der alltäglichen Verfasstheit des „Man“. Eben diese freie „Aussicht auf sich selbst“ als Merkmal der „Offenheit“ erlebt der Ich-Erzähler der *Lehre* und diese Erfahrung will er nun als mittlerweile gereifter Schriftsteller weitergeben in seinem Schreiben mit dem Ziel „etwas [zu] bewirken“ (LSV 78).

Ich wußte ja: Der Zusammenhang ist möglich. Jeder einzelne Augenblick meines Lebens geht mit jedem anderen zusammen – ohne Hilfglieder. Es existiert eine unmittelbare Verbindung; ich muß sie nur freiphantasieren. (LSV 78f.)¹³¹

Der „Zusammenhang“ ist jetzt möglich, nicht wie im *Wunschlosen Unglück* durch die Gemeinschaftserlebnisse eines faschistischen Systems, sondern durch das eigene

¹²⁷ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 34.

¹²⁸ Ebd., 61.

¹²⁹ „Die in »Sein und Zeit« gedachte Entschlossenheit ist nicht die dezidierte Aktion eines Subjekts, sondern die Eröffnung des Daseins aus der Befangenheit im Seienden zur Offenheit des Seins.“ Ebd., 62.

¹³⁰ Ebd., 33.

¹³¹ Die identische Äußerung findet sich auch in der *Langsamen Heimkehr* (LH 117). Hier ist es der Geologe Valentin Sorger, der sich nach einer schriftstellerischen Existenz ausstreckt: „Mit dem geplanten Versuch »Über Räume« würde er die Übereinkünfte seiner Wissenschaft verlassen müssen; sie konnten ihm höchstens manchmal weiterhelfen, indem sie seine Phantasie strukturierten.“ (LH 112)

Kunstschaffen. Das „Freiphantasieren“ als Anstrengung des Kunstschaffenden hat die „Wahrheit des Erzählens“ (LSV 78) zum Ziel. Dass die Wahrheit gerade auch in der Dichtung geschieht, dafür kann einmal mehr Heidegger als Gewährsmann herangezogen werden:

Das Wesen der Kunst ist die Dichtung. Das Wesen der Dichtung aber ist die Stiftung der Wahrheit. [...] Das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit stößt das Ungeheure auf und stößt zugleich das Geheure und das, was man dafür hält, um. [...] Die Wahrheit wird im Werk vielmehr dem kommenden Bewahrenden, d. h. einem geschichtlichen Menschentum zugeworfen. [...] Der wahrhaft dichtende Entwurf ist die Eröffnung von jenem, worein das Dasein als geschichtliches schon geworfen ist. [...] Immer wenn Kunst geschieht, d. h. wenn ein Anfang ist, kommt in die Geschichte ein Stoß, fängt Geschichte erst oder wieder an.¹³²

Die *Lehre der Sainte-Victoire* endet mit dem „Geschehen der Wahrheit“ durch das Kunstwerk der Erzählung. Im letzten Kapitel findet sich keine Selbstnennung des Ich-Erzählers mehr. Er ist aus der Erzählung verschwunden und diese verwirklicht sich jetzt.¹³³ Das Kapitel *Der große Wald* beginnt mit der Betrachtung eines Gemäldes von Jakob van Ruisdael im Wiener Kunsthistorischen Museum mit gleichem Namen. Dieser Betrachtung folgt der Spaziergang durch einen „derartigen Wald [...] in der Nähe von Salzburg“ (LSV 95).

An der Schwelle zwischen dem Wald und dem Dorf, wo im Weg neu die Steine der Römerstraße leuchten, wieder ein Holzstoß, zugedeckt mit einer Plastikplane. Der rechteckige Stapel mit den gesägten Kreisen ist das einzige Helle vor einem dämmrigen Hintergrund. Man richtet sich davor auf und betrachtet ihn, bis nur noch die Farben da sind: die Formen folgen. [...] Bei einem bestimmten Blick, äußerste Versunkenheit und äußerste Aufmerksamkeit, dunkeln die Zwischenräume im Holz, und es fängt in dem Stapel zu kreisen an. Zuerst gleicht er einem aufgeschnittenen Malachit. Dann erscheinen die Zahlen der Farbentest-Tafeln. Dann wird es auf ihm Nacht und wieder Tag. Mit der Zeit das Zittern der Einzeller; ein unbekanntes Sonnensystem, eine steinerne Mauer in Babylon. Es wird der umfassende Flug, mit gebündelten Düsenstrahlen; und schließlich, in einem einmaligen Flimmern, offenbaren die Farben quer über den ganzen Holzstoß die Fußspur des ersten Menschen. (LSV 108)

Der „Holzstoß“ wird vom Betrachter wie ein Kunstwerk erfahren. Er „richtet sich davor auf“. Das „kreisen“ im Stapel deutet auf das „Geschehen der Wahrheit“ hin in seiner ungebrochenen Aktualität. Dieses Geschehen wird nicht als „geniale Leistung

¹³² Ebd., 71f. Heideggers Aufsatz endet mit einem Verweis auf den Dichter Hölderlin, „dessen Werk zu bestehen den Deutschen noch bevorsteht“. Ebd., 75.

¹³³ Vgl. Claus Sommerhage: *Romantische Aporien. Zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke*, 352.

des selbstherrlichen Subjektes“ erfahren,¹³⁴ sondern als ein „zugeworfenes“. In seiner Passivität steuert der Betrachter allein „äußerste Versunkenheit und äußerste Aufmerksamkeit“ bei. In dieser Haltung erweist er sich als „Bewahrender“, der nicht darauf aus ist, die Dinge zu verbrauchen und dadurch zu vernichten. Das Kreisen ist im Sinne Heideggers der „Stoß“, der das „Ungeheure“ auf- und das „Geheure“ umstößt. Es ist der „Stoß“, der einen neuen geschichtlichen Anfang ermöglicht, bei Handke gefasst in die „Fußspuren des ersten Menschen“.¹³⁵

Der Betrachter wird nach dieser Erfahrung „zurück zu den heutigen Menschen“ getrieben (LSV 108f.). Er hat einen „dichtenden Entwurf“ zu vollbringen: *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Darin sind seine Erfahrungen bewahrt, darin ist das Offene der Welt offengehalten, darin gibt er als Dichter innerhalb einer Dichtung über Dichtung sein Vermögen und das Vermögen der Kunst weiter, um in dem Leben anderer Menschen ein „Geschehen der Wahrheit“ zu ermöglichen.

2.3 Der Chinese des Schmerzes (1983)

Die letzte Erfahrung in der *Lehre der Sainte-Victoire* geschieht „an der Schwelle zwischen dem Wald und dem Dorf“ (LSV 108). In Handkes Roman *Der Chinese des Schmerzes* aus dem Jahre 1983 ist der Ich-Erzähler Andreas Loser ein leidenschaftlicher Entdecker von Schwellen:

Ich bezeichne mich selbst manchmal im Spiel als »Schwellenkundler« (oder auch »Schwellensucher«. [...] Schwellen ausfindig zu machen und zu beschreiben, ist meine Leidenschaft geworden. (CS 24f.)

Loser lebt von seiner Familie getrennt an der „Peripherie“ Salzburgs (CS 7). Von seinem Beruf als Lehrer für alte Sprachen hat er sich freistellen lassen. In seiner Freizeit befasst er sich bei antiken Ausgrabungen mit dem Aufspüren von „Leerstellen, oder Leerformen“ (CS 24). Auf diese Weise hat er sich ein „Auge für die Übergänge“ entwickelt (ebd.). Sein Leben bezeichnet er selbst als „in der Schwebe“ (CS 19), seiner Erzählung gibt er am Ende den Namen „Schwellengeschichte“ (CS 241). Der Leser begleitet dieses von Schwellenerfahrungen gekennzeichnete Leben in der Zeit von Karfreitag bis Ostersonntag, der Zeit des Überganges von Jesu Tod zu seiner Aufer-

¹³⁴ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 72.

¹³⁵ Auch Valentin Sorger erlebt in der *Langsamen Heimkehr* die augenblickshaften Offenheit der Welt: „Was ich hier erlebe, darf nicht vergehen. Das ist ein gesetzgebender Augenblick. [...] Es ist zugleich mein geschichtlicher Augenblick: ich lerne (ja, ich kann noch lernen), daß die Geschichte nicht bloß eine Aufeinanderfolge von Übeln ist, die einer wie ich nur ohnmächtig schmähen kann – sondern auch, seit jeher, eine von jedermann (auch von mir) fortsetzbare, friedensstiftende *Form*.“ (LH 177) Aus dem Erlebten ergibt sich für Sorger gleichzeitig das Verlangen, das selbst Erfahrene im Kunstwerk der Dichtung zu bewahren und so weiter zu geben. Durch sein Dichten will er den Widerstand gegen eine von Herrschaft und Vernichtung geprägten Geschichte fortsetzen und dem einen „möglichen Frieden“ entgegensetzen (LH 55). So hat für den Schriftsteller Sorger die Kunst den Auftrag der Religion übernommen: „Ich habe mich heute an eine Erlösung erinnert: dabei ist mir aber kein Gott in den Sinn gekommen, sondern die Kultur.“ (LH 147)

stehung. Loser selbst erlebt in dieser Zeit zahllose Übergänge. So werden sich im gemeinsamen Kartenspiel die Spieler einander fremd und verlieren sich, bis die Erwähnung des Ostersonntages „die Wendung“ bringt (CS 121). In seinen Träumen fühlt er sich „entrückt“ in eine andere Sphäre (CS 164) und von der sexuellen Vereinigung mit einer fremden Frau kann Loser sagen:

In dieser Liebesnacht herrschten die andere Zeitrechnung und der andere Ortsinn. (CS 215)¹³⁶

Gerade auch jenseits seiner antiken Ausgrabungsstätten wird er in der modernen Gesellschaft zum Erspürer von Übergangserlebnissen und zudem zum Entdecker von Übergangsorten. Auf einem Spaziergang zum Zentrum der Stadt Salzburg in Begleitung eines Malers erfährt dieser die Festspieltreppe noch als „Grenze“ (CS 139), da hier „kein Platz“ für einen Übergang ist. Doch bereits ein Verkehrstunnel wird Loser zum Übergangsort, der das Auffinden von „Inschriften“ ermöglicht (CS 202). In der Flugplatzhalle des Flughafens geschieht im Beobachten der ankommenden und abfliegenden Reisenden der Blickkontakt mit einer unbekanntenen Frau von „nachdenkliche[r] Schönheit“ (CS 211), mit der er die Nacht in einem Hotelzimmer verbringt. Schließlich, auf einer „kleinen leeren Brücke“ stehend, „blaut“ ihm der „Himmel ganz Europas“ (CS 247).

Das Auffinden und Erleben der Schwelle oder des Überganges wird auf diese Weise zum Anlass und Hauptmotiv der Erzählung selbst. Bereits der erste Satz gestaltet sich als Aufforderung an den Leser, den Übergang zu vollziehen:

Schließ die Augen, und aus dem Schwarz der Lettern bilden sich die Stadtlichter. (CS 7)

Nach Adolf Haslinger wurde der Leser Peter Handke durch *Das Passagen-Werk* von Walter Benjamin für das Thema sensibilisiert.¹³⁷ Die fragmentarische, geschichtsphilosophische Arbeit von Benjamin, entstanden zwischen 1927 und 1940, erschien 1982, also direkt im Jahr der Entstehung von Handkes *Der Chinese des Schmerzes*. Benjamins Passagen sind die glasüberdachten Verbindungsstraßen zwischen den großen Pariser Boulevards, welche hauptsächlich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden. Die unterschiedlichsten Phänomene dieser Verkaufsstraßen - Architektur, Waren, Mode, Reklame, Sammler, Spieler, Prostituierte und Flaneure - werden Benjamin zu Übergangsformen, denen ihr Schwellencharakter gemeinsam ist. Benjamins Darstellung will diese Dingwelt der Vergangenheit, welche die Vorstellung einer besseren, klassenlosen Welt in sich trägt, in die Gegenwart einbinden und so

¹³⁶ Auch die Abendmahlsfeier wird von Loser als ritueller Übergang wahrgenommen: „Für diesen Augenblick genügte ein einziges Wort: »Da!« Endlich erdröhnte in der Ferne die Domglocke. Dort vollzog sich jetzt das Ritual der Wandlung: des Brotes in den »Leib«, des Weins in das »Blut«. Die Glocke wummerte zweimal hintereinander, jedes Mal nur ganz kurz. Aber das war, als finge ein stehengebliebenes Herz wieder zu schlagen an.“ (CS 192f.)

¹³⁷ Adolf Haslinger: Peter Handkes „Der Chinese des Schmerzes“, 143.

einem „geschichtlichen Erwachen“ zuführen.¹³⁸ Für die Moderne beklagt er den allgemein festzustellenden Verlust an Übergangsformen und Schwellenerfahrungen:

Rites de passage – so heißen in der Folklore die Zeremonien, die sich an Tod, Geburt, an Hochzeit, Mannbarwerden etc. anschließen. In dem modernen Leben sind diese Übergänge immer unkenntlicher und unerlebter geworden. Wir sind arm an Schwellenerfahrungen geworden. Das Einschlafen ist vielleicht die einzige, die uns geblieben ist. [...] Die Schwelle ist ganz scharf von der Grenze zu scheiden. Schwelle ist eine Zone. Wandel. Übergang, Fluten liegen im Worte „schwellen“, und diese Bedeutung hat die Etymologie nicht zu übersehen.¹³⁹

Handke, der sich im *Chinesen des Schmerzes* eng an die Formulierungen Benjamins anlehnt, legt dessen Worte in der Textmitte einem Priester in den Mund:

Die heutige Lehre sagt allerdings, es gäbe, in diesem Sinne, keine Schwellen mehr. Die einzige unsereinem noch verbliebene Schwelle, meint einer der neuzeitlichen Lehrer, sei die zwischen Wachsein und Träumen, und auch diese werde kaum mehr wahrgenommen. [...] Schwelle, das heiße ja nicht: Grenze – diese nähmen, im Äußeren und Inneren, dagegen mehr und mehr zu –, sondern Zone. In dem Wort ›Schwelle‹ lägen Wandel, Fluten, Furt, Sattel, Hürde (als Zufluchtshürde). (CS 126f.)

Wie in Benjamins *Passagen-Werk* geht es auch in Handkes *Chinesen des Schmerzes* um das Wiederfinden der Übergangsformen und Schwellenerfahrungen. Und wie sich Benjamin von dieser Anstrengung das Erwachen einer besseren Welt erhofft, wird auch in Handkes Erzählung mit einem „veränderten Schwellen-Bewußtsein“ das Offenbarwerden einer „Friedensstaffel“ verbunden:

Aber wo heutzutage (so heißt es weiter) die beseitigten Schwellen wiederfinden, wenn nicht in sich selbst? [...] Jeder Schritt, jeder Blick, jede Gebärde sollte sich selber als einer möglichen Schwelle bewusst werden und das Verlorene auf diese Weise neu schaffen. Das veränderte Schwellen-Bewußtsein könne dann die Aufmerksamkeit neu von einem Gegenstand auf den anderen übertragen, von diesem dann auf den nächsten und so weiter, bis sich auf der Erde wieder die Friedensstaffel zeige, wenigstens für den betreffenden Tag [...]. (CS 127f.)

Nach dem allgemein festzustellenden gesellschaftlichen Verlust von rituellen Übergängen und Schwellenerfahrungen, geht es für den modernen Menschen um ein Wiederentdecken und Wiederfinden dieser Schwellen „in sich selbst“. Nur über eine Bewusstseinsveränderung ist dies zu erreichen. Ein für Schwellen sensibilisiertes Bewußtsein wäre dann in der Lage, seine Aufmerksamkeit „neu von einem Gegenstand auf den anderen“, von einem Ding dieser Welt auf das nächste zu übertragen, ohne

¹³⁸ Christine Popp: Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 497.

¹³⁹ Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, Bd. V/1, 617f.

die Dinge dabei beherrschen zu wollen. Doch wie muss solch ein „verändertes Schwellen-Bewußtsein“, wie es in Handkes Roman in der Figur des Ich-Erzählers Andreas Loser vorgeführt wird, beschaffen sein? Wie verändert ein solches Bewusstsein die Aufmerksamkeit für die Gegenstände oder Dinge dieser Welt? Weitere Aufschlüsse auf diese Fragen geben die Ausführungen des Priesters. Für diesen ist das Phänomen der Schwelle auch im Kontext des Alten und Neuen Testaments zu lesen:

Die Schwelle und die Tür (oder das Tor) stehen als Teil für das Ganze. Dieses Ganze ist im Alten Testament die Stadt, einmal die bloß irdische - Heule, Tor! Schreie, Stadt! -, ein andermal die himmlische: Die Tore Zions liebt der Herr mehr als alle Zelte Jakobs; im Neuen Testament einmal die Verdammnis - die Pforten der Hölle -, ein andermal die Erlösung: Ich bin die Tür. Wer durch mich eintritt, wird gerettet. - Im üblichen Bewußtsein heißen die Schwellen demnach: Übergang, von einem Bereich in den anderen. Weniger bewußt ist uns vielleicht, daß die Schwelle auch für sich ein Bereich ist, besser: ein eigener Ort, der Prüfung oder des Schutzes. Ist nicht der Kehrlichthafen, auf dem Hiob in seinem Elend hockt, so eine Prüfungsschwelle? (CS 125f.)

Die Schwelle steht „als Teil für das Ganze“. Dieses Ganze kann sich sowohl als „irdisch“ wie auch als himmlisch „erweisen“, kann sowohl „Verdammnis“ für den Sterblichen bedeuten als auch „Erlösung“ durch das Göttliche.¹⁴⁰ Hier werden im Umfeld der Schwelle vier Elemente angeführt, welche für den Denker Martin Heidegger zusammen das „Geviert“ bilden.¹⁴¹ Dieses Geviert ist für den Philosophen der Zusammenhang von „Himmel und Erde, Sterblichen und Göttlichen“¹⁴². Als einheitliche Konstellation bilden sie die Struktur der Welt. Das Verstehen der Welt als Geviert ist nach Heidegger bedroht durch das „Ge-Stell“.¹⁴³ Das Präfix „Ge-“ charakterisiert in beiden Fällen die Versammlung von Verschiedenem, das zusammengehört.¹⁴⁴ Im Falle des Ge-Stell ist damit der Bereich der Technik gemeint, welcher sich als ein in vielerlei Hinsicht differenziertes „Stellen“ erweist (herstellen, bestellen, hinstellen, einstellen, darstellen, vorstellen, aufstellen, ausstellen).¹⁴⁵ Die Welt des 20. Jahrhunderts erweist sich Heidegger als von den Naturwissenschaften und der Technik bestimmt und somit vom Ge-Stell verstellt. Nicht mehr der Mensch hat die Technik im Griff, vielmehr hat mittlerweile die Technik den Menschen im Griff und beherrscht zudem auch den Zugang zu den Dingen. Indem die Dinge dieser Welt nur noch nach ihrer Dien-

¹⁴⁰ Mit der Erlösung durch das Göttliche wird hier auf Jesus Christus verwiesen, der sich selbst im Johannevangelium als die „Tür“ bezeichnet, deren Betreten allein Rettung verheißt. Vgl. Joh 10,9.

¹⁴¹ Vgl. Peter Trawny: Martin Heidegger, 161. Handke selbst legt den Begriff des „Geviert“ seiner Figur Nova aus dem Theaterstück *Über die Dörfer* in den Mund, welches 1982 bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt wurde. Vor einem Dorffriedhof stehend äußert Nova in der vierten und letzten Szene des Stückes: „Obwohl da drinnen niemand ist, steht das Geviert da wie für ein Ereignis; als sollte hier etwas geschehen, bald, heute noch, in dieser Stunde.“ (ÜD 429)

¹⁴² Martin Heidegger: Die Sprache, 19.

¹⁴³ Martin Heidegger: Die Frage nach der Technik, 20.

¹⁴⁴ Peter Trawny: Martin Heidegger, 164.

¹⁴⁵ Ebd., 154 und 185.

lichkeit erfahren werden, geschieht keine Begegnung mehr mit dem Geviert der Welt.¹⁴⁶ Erst in einem freien Verhältnis zur Technik kann die Welt wieder als Zusammenhang des Gevierts verstanden werden.¹⁴⁷

Bereits in seinem Aufsatz zum *Ursprung des Kunstwerkes* hat Heidegger den Weg dahin gewiesen, indem er das Kunstwerk als etwas „Hergestelltes“ definiert.¹⁴⁸ Doch das aus „diesem oder jenem Werkstoff - Stein, Holz, Erz, Farbe, Sprache, Ton“¹⁴⁹ hergestellte Kunstwerk hat das geeignete Material nicht im Vorgang seiner Entstehung verbraucht. Vielmehr stellt es den Stoff her, dass er so erst ins Unverborgene, ins „Offene der Welt des Werkes“¹⁵⁰ gelangt:

[...D]er Fels kommt zum Tragen und Ruhen und wird so erst Fels; die Metalle kommen zum Blitzen und Schimmern, die Farben zum Leuchten, der Ton zum Klingen, das Wort zum Sagen.¹⁵¹

Im Gegensatz zu den Naturwissenschaften versucht das Kunstwerk nicht die Erde in den Griff zu bekommen. Vielmehr lässt das Kunstwerk „die Erde eine Erde sein“.¹⁵²

In seinem Aufsatz *Bauen Wohnen Denken* aus dem Jahre 1951 hat Heidegger die Elemente des Gevierts und ihr Zusammenspiel beschrieben. Von der Erde heißt es hier:

Die Erde ist die dienend Tragende, die blühend Fruchtende, hingebreitet in Gestein und Gewässer, aufgehend zu Gewächs und Getier. [...] Die Sterblichen wohnen, insofern sie die Erde retten – [...] retten bedeutet eigentlich: etwas in sein eigenes Wesen freilassen. Die Erde retten ist mehr, als sie ausnützen oder gar abmühen. Das Retten der Erde meistert die Erde nicht und macht sich die Erde nicht untertan, von wo nur ein Schritt ist zur schrankenlosen Ausbeutung.¹⁵³

Hier geschieht eine Vertiefung der in *Sein und Zeit* entwickelten Unterscheidung zwischen einem „eigentlichen und einem uneigentlichen Existieren“.¹⁵⁴ Der Mensch der modernen Industriestaaten lebt eine uneigentliche Existenz, indem er gegenüber der Erde das Verhältnis einer „schrankellosen Ausbeutung“ einnimmt. Ein eigentliches Dasein würde vom Menschen ein „Retten“ und ein „Schonen“¹⁵⁵ der Erde fordern.

Als zweites Element führt Heidegger den Himmel an:

Der Himmel ist der wölbende Sonnengang, der gestaltwechselnde Mondlauf, der wandernde Glanz der Gestirne, die Zeiten des Jahres und ihre Wende.

¹⁴⁶ Vgl. Karsten Harries: »Das Ding«, »Bauen Wohnen Denken«, »>...dichterisch wohnt der Mensch...<< und andere Texte aus dem Umfeld. Unterwegs zum Geviert, 295.

¹⁴⁷ Ebd., 294.

¹⁴⁸ Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 32.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Ebd., 33.

¹⁵³ Martin Heidegger: *Bauen Wohnen Denken*, 151f.

¹⁵⁴ Karsten Harries: »Das Ding«, »Bauen Wohnen Denken«, »>...dichterisch wohnt der Mensch...<< und andere Texte aus dem Umfeld. Unterwegs zum Geviert, 298.

¹⁵⁵ Martin Heidegger: *Bauen Wohnen Denken*, 152.

Licht und Dämmer des Tages, Dunkel und Helle der Nacht, das Wirtliche und Unwirtliche der Wetter, Wolkenzug und blauende Tiefe des Äthers. [...] Die Sterblichen wohnen, insofern sie den Himmel als Himmel empfangen. Sie lassen der Sonne und dem Mond ihre Fahrt, den Gestirnen ihre Bahn, den Zeiten des Jahres ihren Segen und ihre Unbill, sie machen die Nacht nicht zum Tag und den Tag nicht zur gehetzten Unrast.¹⁵⁶

Auch im Verhältnis zum Himmel erweist sich die Existenz des modernen Menschen als uneigentlich. Die Lichter der Millionenstädte machen schon längst die Nacht zum Tag und der alltägliche Tagesablauf zeigt sich als bestimmt von Zeitmangel und Geschäftigkeit. Längst hat der Mensch sein Vermögen verloren, den „Himmel als Himmel zu empfangen“.

Die Sterblichen werden entsprechend der bereits aus *Sein und Zeit* vertrauten Definition als diejenigen verstanden, die „den Tod als Tod vermögen.“¹⁵⁷ Die Eigentlichkeit besteht in einer „entschlossenen Hinwendung“ zur eigenen Sterblichkeit.¹⁵⁸ Im Folgenden wird diese Definition erweitert um die Notwendigkeit einer dem Menschen bewussten Einordnung als ein Element innerhalb des Gevierts:

Nur der Mensch stirbt und zwar fortwährend, solange er auf der Erde, unter dem Himmel, vor den Göttlichen bleibt.¹⁵⁹

Die Göttlichen nennt Heidegger in Anlehnung an den Begriff des Engels die „winkenden Boten der Gottheit“¹⁶⁰.

Aus dem heiligen Walten dieser erscheint der Gott in seine Gegenwart oder er entzieht sich in seine Verhüllung. [...] Die Sterblichen wohnen, insofern sie die Göttlichen als die Göttlichen erwarten. Hoffend halten sie ihnen das Unverhoffte entgegen. Sie warten der Winke ihrer Ankunft und verkennen nicht die Zeichen ihres Fehls. Sie machen sich nicht ihre Götter und betreiben nicht den Dienst an Götzen. Im Unheil noch warten sie des entzogenen Heils.¹⁶¹

Der moderne Mensch hat sich selbst als absolutes Subjekt an die Stelle des „Gottes“ gesetzt und so eine götterlose Zeit herbeigeführt. Zusätzlich hat er sich in seinem Streben nach Macht, Geld und Schönheit die unterschiedlichsten Götzen erschaffen, denen der dient. Als Element des Gevierts gilt es für ihn erneut die „Göttlichen als die Göttlichen [zu] erwarten“. Dem Wesen des Gottes entspricht es, dass dieser selbst bestimmt, ob er erscheint oder sich verhüllt. Selbst im Unheil noch ist es die Aufgabe der Sterblichen, auf dieses „entzogene Heil“ zu warten.

In dem ebenfalls 1951 entstandenen Aufsatz „... dichterisch wohnt der Mensch ...“ fügt Heidegger hinzu:

¹⁵⁶ Martin Heidegger: Bauen Wohnen Denken, 151f.

¹⁵⁷ Ebd., 152.

¹⁵⁸ Karsten Harries: »Das Ding«, »Bauen Wohnen Denken«, »>>...dichterisch wohnt der Mensch...<< und andere Texte aus dem Umfeld. Unterwegs zum Geviert, 298.

¹⁵⁹ Martin Heidegger: Bauen Wohnen Denken, 151.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Ebd., 151f.

Das Erscheinen des Gottes durch den Himmel besteht in einem Enthüllen, das jenes sehen lässt, was sich verbirgt, aber sehen lässt nicht dadurch, daß es das Verborgene aus seiner Verborgenheit herauszureißen sucht, sondern allein dadurch, daß es das Verborgene in seinem Sichverbergen hütet. So erscheint der unbekannte Gott als der Unbekannte durch die Offenheit des Himmels. Dieses Erscheinen ist das Maß, woran der Mensch sich misst.¹⁶²

Gerade auch der moderne Mensch bedarf der Gottheit, „womit er sich misst“.¹⁶³ Erst dieser höchste Maßstab eines Gottes, der stets der Unbekannte bleibt, ermöglicht wieder ein in Relation setzen des bisher als absolut gedachten Subjektes. Der außer Maß geratene Wille des Menschen nach Konsum und Arbeit, nach Macht und Beherrschung der Natur kann nur noch übertroffen werden durch das Maß des unbekanntes Gottes. Das Erwarten dieses Erscheinens gibt dem Menschen die Kraft der Orientierung zurück, die dieser in einer orientierungslos gewordenen Zeit mehr als alles andere benötigt.¹⁶⁴

Über die Elemente des Gevierts kann Heidegger zusammenfassend sagen:

Im Retten der Erde, im Empfangen des Himmels, im Erwarten der Göttlichen, im Geleiten der Sterblichen ereignet sich das Wohnen als das vierfältige Schonen des Gevierts. Schonen heißt: das Geviert in seinem Wesen hüten.¹⁶⁵

Insgesamt sind die Sterblichen herausgefordert, ihre absolute Stellung, die sie durch den Siegeszug der Naturwissenschaften und der Technik erlangten, wieder aufzugeben und so ihre Stellung innerhalb des Gevierts neu einzunehmen. Das Verstehen des Zusammenhangs des Gevierts ereignet sich für den Menschen als ein „Wohnen“. Dieses Wohnen müssen die Sterblichen nach Heidegger erst wieder „lernen“.¹⁶⁶ Denn das „heutige Wohnen ist gehetzt durch die Arbeit, unstat durch die Jagd nach Vorteil und Erfolg, behext durch den Vergnügungs- und Erholungsbetrieb.“¹⁶⁷ Im Gegensatz zu diesem heutigen Wohnen beruht „das Wohnen als das vierfältige Schonen des Gevierts“ „im Dichterischen“,¹⁶⁸ denn das „Dichten ist das Grundvermögen des menschlichen Wohnens.“¹⁶⁹ Das Wesen des „Dichterischen“ ist die „Maß-Nahme, durch die sich die Vermessung des Menschenwesens vollzieht.“¹⁷⁰ Im Dichten wird dieses „seltsame Maß“ verwendet, welches sich als unbequem erweist „für das billige Allesverstehen des täglichen Meinens“ und im Besonderen auch „für alles nur wissen-

¹⁶² Martin Heidegger: „... dichterisch wohnt der Mensch ...“, 201.

¹⁶³ Ebd., 200.

¹⁶⁴ Am Ende der Erzählung besucht Loser das Haus der Familie. Dort liest ihm seine Frau die folgende Passage aus einem Buch vor: „»Ich habe durch dein ewiges Fernsein ein soviel höheres Leben, soviel geistigen Aufschwung erhalten, von dem ich sonst nichts gewusst hätte.« Sie fügte von sich aus hinzu: »Das sagte ein Geschlecht zum andern; aber könnte das nicht auch ein Mensch zu Gott sagen?«“ (CS 240) Wie die Frau das Fernsein ihres Mannes erlebt, so könnten auch die Sterblichen das Fernsein der Göttlichen erleben, als Zeit eines „geistigen Aufschwungs“, in der mit der Wiederkehr des Abwesenden zu rechnen ist.

¹⁶⁵ Martin Heidegger: Bauen Wohnen Denken, 153.

¹⁶⁶ Ebd., 163.

¹⁶⁷ Martin Heidegger: „... dichterisch wohnt der Mensch ...“, 191.

¹⁶⁸ Ebd., 200.

¹⁶⁹ Ebd., 207.

¹⁷⁰ Ebd., 200.

schaftliche Vorstellen".¹⁷¹ Der Ort wiederum für das dichterische Maßnehmen ist nach Heideggers Ausführungen in dem Aufsatz *Die Sprache* aus dem Jahre 1950 die Schwelle, „der Grundbalken, der das Tor im ganzen trägt. [...] Die Schwelle ist als der Austrag des Zwischen hart, weil Schmerz sie versteinerte.“¹⁷²

Indem die Welt durch das Maßnehmen der Dichtung als Zusammenhang von Himmel und Erde, Sterblichen und Göttlichen wahrgenommen wird, ist der Zugang zu den Dingen nicht mehr verstellt, sondern offen. Der Ort, wo dies geschieht, ist die Schwelle. Das „veränderte Schwellen-Bewußtsein“ erweist sich somit als dichterisches Wohnen im Sinne Heideggers. Die Aufmerksamkeit für die Dinge ist hier möglich, da sie sich nicht mehr als verstellt erweist durch das Wesen der Technik. In Handkes *Der Chinese des Schmerzes* heißt es:

Der Erzähler ist die Schwelle. (CS 242)

Nach Heidegger ist die Schwelle versteinert vom Schmerz. Der Schmerz ist der „Riß“¹⁷³, der die Dinge aus der Beherrschung durch das Ge-Stell befreit und mit dem Geviert der Welt versammelt. Wiederum heißt es in Handkes *Der Chinese des Schmerzes*:

Du ähnelst jenem Mann im Türspalt: Er besuchte, schwer krank, noch einen guten Freund. Beim Abschied blieb er dann lange im Türspalt und versuchte ein Lächeln; die Augen verspannt zu schlitzen, und eingefasst von den Höhlen wie von scharf geschliffenen Brillen. ›Auf Wiedersehen, mein Chinese des Schmerzes!‹ sagte der Freund. [...] ›Endlich ein Chinese – endlich ein chinesisches Gesicht unter all den einheimischen.‹ (CS 217f.)

Der hier von der unbekanntenen Frau angesprochene Erzähler Andreas Loser wird selbst als der „Chinese des Schmerzes“ bezeichnet. Wie der Schmerz bei Heidegger in der Versteinerung der Schwelle fassbar wird, ist er bei Handke sichtbar durch die zu Schlitzen zusammengezogenen Augen. Der Erzähler Andreas Loser ist als Ort der Schwelle vom Schmerz gezeichnet. Sein Gesicht erweist sich als fremd unter „all den einheimischen“, da er im Gegensatz zu diesen dichterisch wohnt und somit im Sinne Heideggers gelernt hat „in der Sprache zu wohnen“. ¹⁷⁴

In *Bauen Wohnen Denken* sagt Heidegger:

Der Zuspruch über das Wesen einer Sache kommt zu uns aus der Sprache, vorausgesetzt, daß wir deren eigenes Wesen achten. [...] Der Mensch gebärdet sich, als sei er Bildner und Meister der Sprache, während sie doch die Herrin des Menschen bleibt.¹⁷⁵

In „... *dichterisch wohnt der Mensch* ...“ fährt er in diesem Sinne fort, wenn es heißt:

¹⁷¹ Ebd., 201.

¹⁷² Martin Heidegger: *Die Sprache* 24.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Martin Heidegger: *Die Sprache im Gedicht*, 34.

¹⁷⁵ Martin Heidegger: *Bauen Wohnen Denken*, 148.

Denn eigentlich spricht die Sprache. Der Mensch spricht erst und nur, insofern er der Sprache entspricht, indem er auf ihren Zuspruch hört. [...] Das Entsprechen aber, worin der Mensch eigentlich auf den Zuspruch der Sprache hört, ist jenes Sagen, das im Element des Dichtens spricht. Je dichtender ein Dichter ist, um so freier, das heißt um so offener und bereiter für das Unvermutete ist sein Sagen, um so reiner stellt er sein Gesagtes dem stets bemühteren Hören anheim, um so ferner ist sein Gesagtes der bloßen Aussage, über die man nur hinsichtlich ihrer Richtigkeit oder Unrichtigkeit verhandelt.¹⁷⁶

Der Erzähler Andreas Loser kann von sich selbst sagen:

Mein Name »Loser«, in ganz Österreich verbreitet [...], bezeichnet in meiner Vorstellung jedenfalls nicht einen, der etwas »los ist«, oder gar einen »Verlierer«, sondern steht vielmehr im Zusammenhang mit dem Zeitwort »losen«, einem volkstümlichen Ausdruck für »lauschen« oder »horschen«. (CS 32)

Bereits Rolf Günter Renner hat darauf hingewiesen, dass sich im Lauschen und Horschen Losers das Hören Heideggers auf die Sprache wiederfinden lässt.¹⁷⁷ Der Erzähler Loser ist somit ein Dichter im Sinne Heideggers. Dieser hört auf die Sprache, indem er auch den Dichtungen früherer Dichter lauscht. Für den Lehrer der alten Sprachen ist dies der römische Dichter Vergil mit seinem Werk über das Landleben, die *Georgica* (entstanden zwischen 37 und 29 v. Chr.). Hier findet er noch den Zusammenhang von Himmel und Erde, den Sterblichen und den Göttlichen. Die Themen sind der Acker- und Weinbau, Vieh-, Pferde- und Bienenzucht. Das erste Buch beginnt mit der Anrufung von 12 Gottheiten, denen der Kaiser Augustus als Gottmensch zur Seite gestellt wird. Landarbeit und Bauerntum erscheinen als glückliches Gegenbild zum kriegerischen Italien der Gegenwart des Dichters aus dem 1. Jahrhundert vor Christus, „Vergänglichkeit und Unwiederholbarkeit“ des Lebens werden betont.¹⁷⁸ Auch 2000 Jahre später kann diese Dichtung noch zur „Lehre“ für den Dichter Loser werden, der darin die Versammlung der in ihrer Vorhandenheit belassenen Dinge mit dem Geviert der Welt erspürt:

Die Lehre, auf die es mir ankommt, entnehme ich [...] der Begeisterung (nie einem Rausch) – eben dem Gedicht – über die Dinge, welche immer noch geltend sind: die Sonne, der Erdboden, die Flüsse, die Winde, die Bäume und Büsche, die Nutztiere, die Früchte (mit den Körben und Krügen), die Geräte und Werkzeuge. An diesen Gegenständen habe die Gerechtigkeit, bevor sie aus der Welt schwand, ihren Umriß hinterlassen; fern von den entzweierenden Waffen [...] öffnet mir so jedes einzelne Ding, in dem Gedicht ein für allemal aus der

¹⁷⁶ Martin Heidegger: „... dichterisch wohnet der Mensch ...“, 194. In Heideggers Aufsatz *Die Sprache* heißt es: „Die Sprache spricht. Der Mensch spricht, insofern er der Sprache entspricht. Das Entsprechen ist Hören.“ Ebd., 30.

¹⁷⁷ Vgl. Rolf Günter Renner: *Die Postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne*, 376.

¹⁷⁸ Richard Mellein: *Vergil, Georgica*, 64.

Historie herausgehalten, im Abstand vom andern und zugleich in zwangloser Zusammengehörigkeit, den Zugang zu einer ganz anderen Geschichte. (CS 44)

Das Gedicht Vergils ist für Andreas Loser Beispiel für ein „verändertes Schwellen-Bewußtsein“. Hier wird „die Aufmerksamkeit neu von einem Gegenstand auf den anderen übertragen“ bzw. „jedes einzelne Ding [...] im Abstand vom andern und zugleich in zwangloser Zusammengehörigkeit“ erfahren. Der zu erreichenden „Friedensstaffel“ aus der Rede des Priesters entspricht hier der „Zugang zu einer ganz anderen Geschichte“. Diese „andere Geschichte“ setzt sich ab von der „Historie“, welche die von den Auswirkungen der Technik geprägte Menschheitsgeschichte meint. Die im gedichteten Werk bewahrten Dinge bergen in sich einen „Zugang“ zu dieser „anderen Geschichte“, einen Zugang, wie er außerhalb des gedichteten Werkes nicht gefunden werden kann.

Die Historie erfährt Loser zunächst in der Form von Parteiplakaten der „verschiedenen örtlichen Parteien“ (CS 65). Die „Gestelle“ dieser Plakate (CS 66) „verstellen“ ihm auf einem Spaziergang den Blick auf einen Kanal (CS 67). Indem er die Plakate „mit einem einzigen Ruck“ aus der Erde reißt (CS 66) und in den Kanal befördert, ermöglicht er sich selbst wieder einen freien Zugang zu den unterschiedlichsten Dingen des Kanals. Beschrieben werden diese daraufhin in der Sprache der *Georgica*:

Die Weiden gehörten zu Flüssen ... die rutenreichen Weiden ... aus den Ruten fertigt man Stege für die Bienen ... damit diese, »vom Ostwind ins Wasser getaucht, sich darauf retten und die Flügel zur Sommersonne breiten können ...« [...] Schweb ein, leichte Linde. Behaupte dich im Schutz der Weiden, bogenförmiger Holunder. Hier mein anderes Wort für die Wiederholung: »Wiederfindung!« (CS 70)¹⁷⁹

In der „Wiederholung“ der Sprache der *Georgica* geschieht für den Dichter Loser die „Wiederfindung“ der Dinge, welche zuvor noch durch „Gestelle“ verstellt waren. Losers Lauschen auf die Sprache der Dichtung, sein Wohnen in der Sprache ermöglicht es ihm, seine Position im Geviert einzunehmen und die Dinge in ihrer Vorhandenheit zu belassen.

Doch noch ein weiteres Mal muss Loser den Einbruch der Historie erfahren. Bei einem Spaziergang auf dem Salzburger Mönchsberg entdeckt er mehrere frisch gesprühte Hakenkreuze. Loser urteilt:

Dieses Zeichen ist das Unbild der Ursache all meiner Schwermut – all der Schwermut und des Unmuts hierzulande. (CS 97)

¹⁷⁹ In dem Dialog *Aus einem Gespräch von der Sprache* formuliert Heidegger: „Auf der ersten Seite von *Sein und Zeit* ist mit Bedacht die Rede vom »Wiederholen«. Dies meint nicht das gleichförmige Anrollen des immer Gleichen, sondern: Holen, Einbringen, Versammeln, was sich im Alten verbirgt.“ Martin Heidegger: *Aus einem Gespräch von der Sprache*, 123f.

Die Hakenkreuze als Erkennungszeichen des Nationalsozialismus sind für Loser das „Unbild“ einer als zerstörerisch erfahrenen Menschheitsgeschichte¹⁸⁰ und somit ein Zeichen für die „Ursache“ seiner eigenen „Schwermut“, aber auch der Schwermut eines ganzen Landes. Der Sprayer selbst ist für ihn der „Böse“ oder auch „Hinderer“ (CS 101), der ihm den Zugang zu einer anderen Menschheitsgeschichte verhindert. Wie schon in der Konfrontation mit den Gestellen der Plakate, wird Loser hier erneut zum Täter. Er erschlägt den Sprayer mit einem Stein. Derselbe Stein wird dann zum Entfernen des zuletzt gesprayten Hakenkreuzes benutzt. Die Tat Losers wird in der Erzählung allein unter ästhetischen Gesichtspunkten behandelt und erscheint aus dieser Perspektive als Aufhebung einer erfolgten Verstellung der Dinge:

Im Zentrum der Bank markierte die weggeschabte Letter einen Leerbereich, welcher, so sah ich es, nun wieder den Kranichen, den Möwen, den Eisvögeln – der stummen Welt – angehörte. [...] »Das ist jetzt meine Geschichte«, dachte ich. »Meine Geschichte ist mein Halt.« Es war Recht geschehen, und ich gehörte nun zum Volk der Täter: kein Volk, das verstreuter und vereinzelter wäre. »Der Berg soll leer sein!« (CS 108f.)

Loser hat den Berg und sich selbst von der Historie in Form des Hakenkreuzes befreit und sich eine eigene Geschichte ermöglicht. Mit dieser Geschichte ist er Teil eines Volkes geworden, dessen Kennzeichen Vereinzelung und Verstreuung sind.¹⁸¹ Auch dieser Gedanke findet sich bei Martin Heidegger. In seinem Aufsatz *Die Sprache im Gedicht* aus dem Jahre 1952, eine Abhandlung über Gedichte Georg Trakls, erkundet der Denker das „Wesen der Seele“.¹⁸² Diese erweist sich ihm in Anlehnung an Trakl als ein „Fremdes auf Erden“.¹⁸³ „Fremd“ deutet Heidegger mit Verweis auf das alt-hochdeutsche „fram“ als „anderswohin vorwärts, unterwegs nach ..., dem Voraufbehaltenen entgegen.“¹⁸⁴ Die Seele befindet sich auf einer Wanderschaft mit der Absicht „die Erde zu suchen, daß sie auf ihr dichterisch bauen und wohnen und so erst die Erde als die Erde retten könne [...]“.¹⁸⁵ Auch Loser ist ein fremdes, da chinesisches und vom Schmerz gekennzeichnetes Gesicht unter „all den einheimischen“ (CS 218). Für Heidegger ist Schmerz der „Grundzug“ eines „seelenvollen“ Lebens:

Darum ist jegliches, was nach ihrem Sinne lebt, vom Grundzug ihres eigenen Wesens, vom Schmerz, durchwaltet. Alles was lebt, ist schmerzlich.

¹⁸⁰ Eine drastische Vision dieser Menschheitsgeschichte widerfährt Loser in einem Traum: „Was gerade noch als ein Mensch gestikuliert hatte, verschwand jetzt als ein letzter Fleischteil in einem Schlund. Die Mäuler mit diesem unaufhörlich tätigen Schlund bezeichneten sozusagen die innerste Zone eines Chinesenviertels, welches seinerseits den Kernbereich des gesamten Weltgeschehens darstellte. Das Gemetzel würde nie enden.“ (CS 182)

¹⁸¹ Später wird Loser sagen können: „Die Schwermut verwandelte sich jählings in etwas Grundanderes: etwas noch nie so Erfahrenes, Sagenhaftes, Unerhörtes, dabei sofort Einleuchtendes, geradezu Begeistertes – welches »Einsamkeit« hieß, nicht als mein Schicksal, sondern als die Gegebenheit.“ (CS 232)

¹⁸² Martin Heidegger: *Die Sprache im Gedicht*, 37.

¹⁸³ Ebd., 35.

¹⁸⁴ Ebd., 37.

¹⁸⁵ Ebd.

Nur was seelenvoll lebt, vermag seine Wesensbestimmung zu erfüllen.¹⁸⁶

Zur Erfüllung der „Wesensbestimmung“ gehört nach Heidegger „das Scheiden vom alten Geschlecht“¹⁸⁷, ein Verharren in der „Abgeschiedenheit“¹⁸⁸ und das Warten auf das „kommende Erwachen des Menschengeschlechtes“:¹⁸⁹

Die Wanderung in der Abgeschiedenheit, das Schauen der Anblicke des Unsichtbaren und der vollendete Schmerz gehören zusammen. Seinem Riß fügt sich der Geduldige. Dieser allein vermag der Rückkehr in die früheste Frühe des Geschlechtes zu folgen [...]. [...] Der Pfad, den er eingeschlagen hat, führt vom alten Geschlecht weg. Er geleitet hin zum Untergang in die aufbehaltene Frühe des ungeborenen Geschlechtes. [...] Die Sprache dieser Dichtung spricht aus dem Übergang.¹⁹⁰

Auch Loser ist nicht nur auf seinen ausgedehnten Spaziergängen ein Wanderer in der „Abgeschiedenheit“. Sein Gesicht ist vom Aushalten des Schmerzes geprägt, welcher ihn zugleich als eine Seele im Bewusstseinszustand des Übergangs ausweist. Er zählt sich nicht mehr zum „alten Geschlecht“ und dessen Historie, sondern zu einem kommenden „Menschengeschlecht“, welches sich durch seine „andere Geschichte“ ausweist.¹⁹¹ Sein Schauen sehnt sich nach dem „Anblick des Unsichtbaren“:

Es fehlte da etwas, aber kein Christus, und keine Götter, und keine unsterbliche Seele, sondern etwas Leibliches: ein Sinnesorgan, und zwar das entscheidende, ohne welches Windsausen und Obusschnurren unvollständig bleiben. [...] Wie könnte ich nur den Sinn genauer umschreiben, der mir so fehlte? – Für jene Einheit von Gewährwerden und Vorstellungskraft (das ist es vor allem, was ihn ausmacht) gibt es vielleicht nur im Griechischen das entsprechende Zeitwort: dieses besagt zuerst nur ein »Sehen« oder »Bemerken«; und doch spielen darin die Bedeutungen »Weiß«, »hell«, »Glanz«, »Leuchten«,

¹⁸⁶ Ebd., 58.

¹⁸⁷ Ebd., 68.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Ebd., 51.

¹⁹⁰ Ebd., 69f.

¹⁹¹ In Handkes Theaterstück *Über die Dörfer* findet sich in der Figur der Nova eine Verkörperung dieser anderen Weltsicht. Ihr Schlussmonolog am Ende des Stücks wird zum Ort der Verkündigung dieser Sichtweise, welche Nova selbst in ihrem „Dramatischen Gedicht“ als „Geist des neuen Zeitalters“ bezeichnet (ÜD 443). Ihren Zuhörern spricht sie von erhöhter Stelle zu: „Gehend, versäumt nicht die Schwellen zwischen dem einen Bereich und dem nächsten: erst mit der Erkenntnis der Übergänge erhebt sich der Wind des anderen Raums [...]. Ja, überliefert form-sehnsuchtsdurchdrungen die heile Welt – das Hohnlachen darüber ist ohne Bewußtsein.“ (ÜD 447) Die Schwellen werden zum Ort der Prüfung, wo das „Hohnlachen“ derjenigen ohne „Schwellen-Bewußtsein“ auszuhalten ist. Auch der „Schmerz aller Schmerzen“ (ÜD 449) wird den Anwesenden nicht verborgen, doch zugleich sind diese nicht mehr Teil der „lebenslang Siechen[den]“, denn so Nova: „Eure Kunst ist für die Gesunden, und die Künstler sind die Lebensfähigen – sie bilden das Volk.“ (ÜD 445) Dieses Volk weist sich wie im *Chinesen des Schmerzes* aus durch seine Einsamkeit: „Klagt nicht darüber, daß ihr allein seid – seid noch mehr allein. [...] Übt, übt die Kraft der schönen Überlieferung [...]“ (ÜD 446) In der „Verlassenheit“ winkt den Herausgerufenen ein „Schimmer der Götter“ (ÜD 443), da in den „wahrhaften Momenten [...] ganz natürlich das Gebet zu den Göttern“ entsteht (ÜD 446). Auch hier gilt es für die Sterblichen, die Göttlichen zu erwarten: „[...] unsere Kunst muß aus sein auf den Himmelsschrei! Ihr andern, hört das Singen der Schöpfer.“ (Ebd.) Nova, welche das „kommende [...] Menschengeschlecht“ in seine Existenz rufen will, beendet ihre Verkündigung mit den Worten: „Der Himmel ist groß. [...] Der ewige Friede ist möglich. [...] Haltet euch an dieses dramatische Gedicht. Geht ewig entgegen. Geht über die Dörfer.“ (ÜD 450)

»Schimmer« mit. In mir war geradezu ein Sehnen nach diesem Leuchten, das noch mehr ist als jenes Betrachten. Ich werde mich immer nach jener Art des Schauens sehnen, die auf griechisch *leukein* heißt. (CS 178f.)

Bei Heidegger heißt es:

Wo erglänzt die reine Helle? Auf der Schwelle, im Austrag des Schmerzes.¹⁹²

Das Leuchten der Dinge ist Zeichen dafür, dass der Betrachter sich „auf der Schwelle, im Austrag des Schmerzes“ befindet. Von diesem Ort aus sind die Dinge nicht mehr verstellt durch das Ge-Stell, sondern versammelt in die „Ruhe des Gevierts“¹⁹³, welche „das Ding erst in sein Eigenes“ enthebt.¹⁹⁴ Das „Sinnesorgan“, nach dem sich der Dichter Loser ausstreckt, entspricht also in seiner Bedeutung dem „veränderten Schwellen-Bewußtsein“.

Am Ende der Erzählung kehrt Loser in das Haus seiner Familie zurück. Dort wird er zum Erzähler, indem er seinem Sohn seine „Schwellengeschichte“ erzählt (CS 241). Diese endet mit der Aufforderung an den Zuhörer, ein „Zeuge“ zu werden (ebd.). Bezeugen kann dieser jedoch nur einen Tathergang innerhalb einer gehörten (oder im Falles des Lesers einer gelesenen) Erzählung. Das Ziel dieser Tat deckt sich mit dem Ziel der Erzählung:

Erzählung hieß: Es war; es ist; es wird sein – hieß: Zukunft! (CS 242)

Nicht weniger als die Ermöglichung einer neuen Zukunft ist das Ziel dieser Dichtung. Im Falle Walter Benjamins ist diese Zukunft als das Erwachen einer besseren Welt gedacht, für Martin Heidegger stellt sie das „kommende Erwachen des Menschengeschlechts“ in Aussicht. Notwendig ist hierfür bei beiden die Erfahrung des Überganges, der Schwelle. Und auch bei Peter Handke hat die Schwelle diese Funktion. Vor dem Übergang liegt die zerstörerische Historie einer als verstellt erfahrenen Welt. Hinter dem Übergang wartet die Utopie einer „anderen Geschichte“, in der sich die Dinge „zwanglos“ zu einer „Friedensstaffel“ verbinden.

Im Epilog ist Loser als Ich-Erzähler aus der Erzählung verschwunden. Wie in Heideggers Aufsatz *Bauen Wohnen Denken* erscheint eine Brücke als Ort der Schwelle oder des Übergangs, denn die „Brücke versammelt auf ihre Weise Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen bei sich“.¹⁹⁵ Von der Brücke aus offenbaren sich die Dinge in ihrer „zwanglosen Zusammengehörigkeit“. So erscheint das „dahinströmende Wasser“ als „nur eine andere Gestalt des steinernen Alprückens im Hintergrund“ (CS 246). „Zwei tollende Hunde auf der Wiese vor dem Berg“ sind dessen „Verwandlung ins Kleinwinzige, doch Springlebendige“ (ebd.). Diese „verwandeln“ sich wiederum in ein „engumschlungenes Paar; dieses in ein Kind mit Kapuze“ (ebd.). Es ergibt sich dem Betrachter die „Friedensstaffel“, indem das „veränderte Schwellen-

¹⁹² Martin Heidegger: Die Sprache 25.

¹⁹³ Ebd., 26.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Martin Heidegger, *Bauen Wohnen Denken*, 155. Als Beispiel wird von Heidegger die „[A]lte Brücke in Heidelberg“ angeführt. Ebd., 159.

Bewußtsein“ vom Ort der Brücke „von einem Gegenstand auf den anderen“ übertragen wird. Der Betrachter ist ein „Greis“, der sich durch seine „halbgeschlossenen Augen“ ebenfalls als Schmerzensträger ausweist:

Ein Greis steht auf der Brücke, mit halbgeschlossenen Augen, und sagt: »So leise ist dieser Kanal – so unaufdringlich, so bescheiden. Dieses Wasser muß siegen!« (CS 246f.)

Das Wasser in seiner bloßen Vorhandenheit als reines Ding wird dem Betrachter zur Siegesgewissheit. Zu erringen ist der Sieg über die zerstörerische Menschheitsgeschichte. Der Ort des Sieges ist die Brücke, denn nach diesem Übergang gelangen die „Passanten“ in ihren „Heimbereich“, wo sie wahrhaft wohnen können:

Jenseits der Brücke sind die Passanten sozusagen schon angekommen in ihrem Heimbereich: wenn sie davor noch allesamt im Gänsemarsch am Straßenrand gingen, schließen sie danach zueinander auf oder schwärmen auseinander wie in einem Kral, oder Gemeinschaftshof. (CS 250)

Nach dem Übergang über die Brücke - oder dem Durchgang durch die Dichtung - sind die Passanten verändert. Gingen sie zuvor „allesamt im Gänsemarsch“, können sie jetzt nach eigenem Willen zueinander schließen oder auseinander schwärmen.

Der Dichter selbst erfährt die Brücke als Ort der „Prüfung oder des Schutzes“ (CS 126):

Der Brückensteher, alias »der Wachhabende«, oder »der Volkszähler«, bleibt unauffällig; gefragt, was er da tue, kann er antworten: »Ich warte.« [...] Einmal, hier stehend, ist er: »Ich bin.« (CS 251)

Als „Brückensteher“ ist der Dichter herausgefordert, diesen Ort auszuhalten. In dieser Eigenschaft erinnert er an den alttestamentlichen Hiob (vgl. CS 126), der seinen Schmerz aussitzt, die Anschuldigungen seiner Freunde erträgt und auf das Offenbarwerden seines Gottes wartet, der ihn schließlich vor den Freunden rechtfertigt und ihm eine neue Zukunft ermöglicht.¹⁹⁶ Wie Hiob darf er sich in dieser Zeit der Prüfung trotz oder auch gerade wegen seiner Schmerzen im Recht wissen, da er sich, indem er wartet und dabei auf die Sprache hört, im Einklang mit seinem Wesen weiß und von sich selbst sagen kann: „Ich bin!“

In seinem Aufsatz *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* schreibt Heidegger:

Die Sprache ist nicht nur ein Werkzeug, das der Mensch neben vielen anderen auch besitzt, sondern die Sprache gewährt überhaupt erst die Möglichkeit, inmitten der Offenheit von Seiendem zu stehen. [...] Nur wo Welt waltet, da ist Geschichte.¹⁹⁷

In diesem Sinne steht der Dichter auf der Brücke in der „Offenheit des Seienden“. Von dort aus kann er sagen:

¹⁹⁶ Siehe dazu Hiob 42,7 und 10.

¹⁹⁷ Martin Heidegger: *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, 37f.

Der Kanal, das Licht, die Weiden, die Brückenbohlen: sie walten. (CS 252)

Wie bei Heidegger „waltet“ auch bei Handke die Welt. Dies ist das Zeichen für die Etablierung einer neuen Menschheitsgeschichte. Deren erstrebenswerten Eigenschaften werden am Ende des Romans genannt:

Dem mittelalterlichen Kanal entströmen nun – ähnlich wie den entsprechenden Steinfiguren über dem Kirchenportal in der Innenstadt – Ruhe, Verschmitztheit, Verschwiegenheit, Feierlichkeit, Langsamkeit und Geduld. (CS 255)

Der Übergang, der im Bild der Brücke erfolgt und eine neue, veränderte Menschheitsgeschichte ermöglichen soll, wird durch die Dichtung herbeigeführt. Die Kennzeichen dieser Dichtung lassen sich auf die Bereiche Wahrheit, Subjekt und Sprache beziehen. Die Wahrheit wird nicht mehr nach der abendländischen Tradition als Aussage Wahrheit im Sinne der Logik aufgefasst, sondern als Geschehen, welches sich darstellt als ein Kommen von Verborgenen ins Unverborgene. Dies vollzieht sich im *Chinesen des Schmerzes* in der Erfahrung der „zwanglosen Zusammengehörigkeit“ der Dinge, die daraufhin im „Glanz des Scheinenden“ erscheinen.¹⁹⁸ Ermöglicht wird diese Erfahrung durch den Verzicht des wahrnehmenden Subjektes auf seine absolute Stellung. Im Epilog verschwindet der Ich-Erzähler - wie auch schon der Erzähler der *Lehre der Sainte-Victoire* - aus der Erzählung. Indem der Erzähler selbst zur Schwelle geworden ist, ist der Zugang zu den Dingen nicht mehr verstellt. Das leuchtende Wesen der Dinge kann sich ihm nun eröffnen, da Loser auf die Sprache lauscht und sich nicht als Herr über die Sprache gebärdet. In dieser hörenden Existenz entspricht er seinem Wesen, das als fremd erscheint und gerade darin zum Wegweiser für andere werden kann.

2.4 Vom Gewährenlassen der Sprache

Mit der gewöhnlichen Sprache, die heute immer weitgreifender vernutzt und zerredet wird, läßt sich die Wahrheit des Seyns nicht sagen. Kann diese überhaupt unmittelbar gesagt werden, wenn alle Sprache doch Sprache des Seienden ist? Oder kann eine neue Sprache für das Seyn erfunden werden. Nein. Und selbst wenn dies gelänge und gar ohne künstliche Wortbildung, wäre diese Sprache keine sagende. Alles Sagen muß das Hörenkönnen mitentspringen lassen. Beide müssen des selben Ursprungs sein. So gilt nur das Eine: die edelste gewachsene Sprache des Seienden als Sprache des Seyns sagen. Diese Verwandlung der Sprache dringt in Bereiche, die uns noch verschlossen sind, weil wir die Wahrheit des Seyns nicht wissen. So wird gesagt [...] von der

¹⁹⁸ Martin Heidegger: Die Frage nach der Technik, 35.

„Lichtung der Verbergung“, vom „Ereignis“, vom „Da-sein“, nicht ein Herausklauen von Wahrheiten aus den Worten, sondern die Eröffnung der Wahrheit des Seyns in solchem gewandelten Sagen.¹⁹⁹

Martin Heidegger unterscheidet hier eine „gewöhnliche Sprache“, mit der sich die „Wahrheit des Seyns“ nicht sagen lässt, und ein „gewandelte[s] Sagen“. Für ihn ist eine „Verwandlung“ der „vernutzt[en] und zerredet[en]“ Sprache in eine „Sprache des Seyns“ möglich, wenn „Sagen“ und „Hörenkönnen“ sich entsprechen.²⁰⁰ Ein solches Entsprechen setzt eine grundlegende Veränderung des Verhältnisses des Sprechers zur Sprache voraus. Dieser darf die Sprache nicht zum „Herausklauen von Wahrheiten aus den Worten“ verbrauchen, wie es im Allgemeinen dem Verfahren des logischen Denkens entspricht, sondern ist vielmehr aufgefordert im Vermögen des „Hörenkönnens“ das „Sagen“ zu empfangen. Geschieht dies, erfolgt nach Heidegger „die Eröffnung der Wahrheit des Seyns“.

Peter Handkes Schreiben seit den 80er Jahren kann in diesem Sinne als Dokument eines verwandelten Verhältnisses von Sprecher und Sprache aufgefasst werden. Im Folgenden dient der Roman *Die Wiederholung* aus dem Jahre 1986 zur näheren Erläuterung dieser Konstante in Handkes Werk. So legt der Ich-Erzähler Filip Kopal in der *Wiederholung* Zeugnis ab von seiner Suche nach einem „gewandelten Sprechen“. Der Bezug zum Denken Martin Heideggers wird anhand dessen *Brief über den ›Humanismus‹* (1946) und den *Beiträgen zur Philosophie* (1936-38) dargelegt.

Bereits Andreas Loser in *Der Chinese des Schmerzes* zeichnete sich aus durch sein „Hörenkönnen“ auf die Sprache. Und wie dieser ist auch sein Nachfolger Filip Kopal ein „Schwellenkundiger“²⁰¹. Der slowenische Name Kopal wird im Text selbst als sprechender Hinweis für einen Lebensstil „auf der Schwelle“ (W 313) eingeführt:

[...] Kopal sei doch ein slawischer Name, »kopal« heiße der Raum zwischen den gegrätschten Beinen, der »Schritt«; und so auch ein Mensch, der mit gespreizten Beinen dastehe. (W 9f.)

Der Vater von Filip Kopal führt dazu später weiter aus:

Sieh her, was unser Name bedeutet: nicht *der Breitbeinige*, sondern *die Grenznatur*. [...] Eine Grenznatur, das ist eine Randexistenz, doch keine Randfigur! (W 235)

Wie Andreas Loser erweist sich Filip Kopal als ein Fremder, eine „Randexistenz“, der die Gemeinschaft immer wieder flieht, um die Übergänge zu finden.²⁰² Der Roman setzt ein mit dem Aufbruch des zwanzigjährigen Filip von seiner südkärntener Heimat

¹⁹⁹ Martin Heidegger: *Beiträge zur Philosophie*, 78. Nach Peter Trawny schreibt Heidegger seit ungefähr Mitte der dreißiger Jahre verändert „Seyn“. Mit dieser Veränderung der Schreibweise kennzeichnet Heidegger seine Modifikation von der Frage nach dem „Sinn von Sein“ zur Frage nach der „Wahrheit des Seyns“. Vgl. Peter Trawny: *Martin Heidegger*, 186.

²⁰⁰ Vgl., ebd. 123.

²⁰¹ Günter Butzer: *Fehlende Trauer*, 284.

²⁰² Als besondere Schwellenorte werden von Filip Kopal ein Tunnel (W 103-114), der Obstgarten des Bruders (W 165-176) und der slowenische Karst (W 266-319) erfahren.

über die Grenze nach Jugoslawien. Erzählt wird diese Reise aus der Sicht des fünf- undvierzigjährigen Filip Kobal, der im Erzählen nicht nur die einzelnen Etappen der Reise, sondern auch Erinnerungen seiner Kindheit und Jugend wiederholt.²⁰³

Während seine ehemaligen Mitschüler ihre Abschlussfahrt nach Griechenland unternehmen, hat sich Filip allein auf den Weg gemacht, um im slowenischen Teil des damaligen Jugoslawien den Spuren seines im zweiten Weltkrieg dort verschollenen Bruders Gregor zu folgen.²⁰⁴ Wegbegleiter sind ihm allein der Rock und das slowenische Wörterbuch des Bruders, die dieser im Krieg immer dabei gehabt hatte und „erst am Schluß [...] »als Taufgeschenk«“ für den neugeborenen Filip zuhause gelassen hatte (W 209f.). Anlass für die Reise ist dem Zwanzigjährigen die während der Schulzeit gemachte Erfahrung des Verlusts seiner Sprache.²⁰⁵ Vom Bruder weiß er aus dessen erhaltenen Briefen und einem Photo, dass dieser die slowenische Sprache und damit auch seine Identität als Kobal in Slowenien gefunden hatte:

Er, der, fast schon erwachsen, von zuhause wegging, und zudem, anders als ich, aus freien Stücken, hatte im Ausland ganz und gar keine Freunde, sondern »unser eigenstes« (Brief), seine Sprache, vorgefunden; nach sieben Jahren des Schweigens und Furzens trat er als selbstbewußter Sprecher, ja, wie in manchen seiner losen Zettel, als ein Wortspieler auf (wozu das eine Photo passt, wo er, mitten im Dorf, den Hut schräg auf dem Kopf, auf einem Bein steht, das andre weit von sich gestreckt). (W 180f.)

Dies macht für den jungen Filip den Vorbildcharakter seines Bruders aus. Nicht nur für ihn, sondern auch für die Eltern stellt der Bruder in diesem Sinne eine Erlösergestalt dar, auf dessen Heimkunft sie weiterhin zu hoffen scheinen. Von der Mutter wird er gar in Anlehnung an Jesus Christus als „Beispiel eines Menschensohns“ bezeichnet (W 185).²⁰⁶ Mit seiner Reise stellt sich der jüngere Sohn bewusst in die Nachfolge des Älteren und bezeichnet ihn auf seinem Weg als „meinen König“ (W 127). Er folgt dem Bruder, da dieser im Finden seiner Sprache für das Menschsein im Ganzen zur Orientierungsfigur geworden ist. Peter Handke hat sich selbst in einem Gespräch zu dieser zentralen Thematik des Romans geäußert:

²⁰³ „Was der Zwanzigjährige erlebt hatte, war noch keine Erinnerung. Und Erinnerung hieß nicht: Was gewesen war, kehrte wieder; sondern: Was gewesen war, zeigte, indem es wiederkehrte, seinen Platz. [...] und das Werk der Erinnerung schreibt dem Erlebten seinen Platz zu, in der es am Leben haltenden Folge, der Erzählung [...]“ (W 101f.)

²⁰⁴ Nach Georg Pichler hat der verschollene Bruder von Filip Kobal Peter Handkes 1942 auf der Krim gefallenen Onkel und Taufpaten Gregor zum Vorbild. Dessen Feldpostbriefe werden von Handke noch Jahre später in Briefen an die Mutter zitiert. Außerdem galt der Onkel neben dem Großvater in der Familie als Gewährsmann für das Slowenische. Vgl. Georg Pichler: Die Beschreibung des Glücks, 16f.

²⁰⁵ „In dieser Zeit erfuhr ich, was es hieß, die Sprache zu verlieren – nicht nur ein Verstummen vor den anderen; auch kein Wort, kein Laut und keine Geste mehr vor sich selber.“ (W 38)

²⁰⁶ In den Evangelien ist der Ausdruck »Menschensohn« die „am häufigsten benutzte Selbstbezeichnung Jesu“. (Mogens Müller, Menschensohn im Neuen Testament, 1098.) Bereits im Alten Testament existiert diese Bezeichnung. Die Erwähnung in Dan 7,13 wird als Hinweis auf den kommenden Messias interpretiert. Die historisch-kritische Bibelexegese hat den Begriff »Menschensohn« aufgrund von Dan 7,13 als „Ausdruck des messianischen Selbstverständnisses Jesu gesehen“. (Ebd., 1099.)

Im *Wunschlosen Unglück* war ich eigentlich sehr kritisch gegenüber der Sprache. So wie in meinen frühen Werken, z. B. im *Kaspar*, war auch im *Wunschlosen Unglück* die Sprache noch so, wie die Menschen gebrauchen, irgend ein Böses, das den Menschen verunstaltet und ihn hindert, sich seiner bewußt zu werden. In der *Wiederholung* ist es umgekehrt: hier geht es um die Suche der Sprache, denn der Mensch findet zum vollen Leben erst durch die Sprache.²⁰⁷

Wie Peter Handke hier selbst bezeugt, hat sich sein Verhältnis zur Sprache in der Zeit zwischen dem *Wunschlosen Unglück* und der *Wiederholung* gewandelt.²⁰⁸ Nach seinen Beobachtungen hat der Mensch sich selbst „verunstaltet“ durch die Art und Weise, wie er die Sprache gebraucht. Doch gleichzeitig liegt für Handke in der Sprache der Zugang des Menschen zu einem „vollen Leben“ verborgen.

Erneut finden sich hier Übereinstimmungen mit den Beobachtungen Martin Heideggers, wie er sie in seinem *Brief über den Humanismus* geschildert hat. Hier äußert sich der Denker zum allgemeinen „Sprachverfall“.²⁰⁹ Dieser ist ihm eine Folge des Vorgangs, dass die „Sprache unter der Herrschaft der neuzeitlichen Metaphysik der Subjektivität fast unaufhaltsam aus ihrem Element herausfällt.“²¹⁰ Die Epoche der Metaphysik, welche für Heidegger mit Platon beginnt und in Nietzsche ihren Höhepunkt erreicht, hat in den unterschiedlichen geschichtlichen Humanismen ein einheitliches Menschenbild hervorgebracht. Danach wird der Mensch in erster Linie als *animal rationale* bestimmt, das heißt durch seine Vernunft von anderen Lebewesen differenziert.²¹¹ Nach Heidegger macht allerdings für den Menschen der Bezug zum Sein sein Wesen aus.²¹² Damit hat die bisherige Metaphysik nicht nur „das Wesen des Menschen zu gering geachtet und nicht seiner Herkunft gedacht“²¹³, sondern auch der „Gründerfahrung der Seinsvergessenheit“ den Weg bereitet.²¹⁴ Indem der Mensch bisher nur „innerhalb des Seienden als ein Seiendes unter anderen“ angesetzt wurde,²¹⁵ hat sich überall ein Kreisen des Menschen „um sich selbst“ ergeben.²¹⁶ Durch die Vergessenheit des Seins als des eigentlichen und wahren Zentrums in der Metaphysik entstand ein Mangel, der gerade seit der Neuzeit mit „sich in ihrer Radikalität steigernde[n] Formen von Humanismus im Sinne von Anthropozentrik“ kompensiert

²⁰⁷ Peter Handke im Gespräch mit Jože Horvat: Noch einmal vom Neunten Land, 14.

²⁰⁸ Die ein Jahr nach der *Wiederholung* erschienene Erzählung *Nachmittag eines Schriftstellers* gewährt einen Einblick in die Praxis dieses neuen Verhältnisses im Arbeitsalltag eines Dichters. Dieser erfährt sich selbst immer wieder „nah am Verstummen“ und erlebt es dann als „Glücksfall“, wenn er „von den Worten ergriffen“ wird (NS 42).

²⁰⁹ Martin Heidegger: *Brief über den Humanismus*, 318.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Vgl. ebd., 322.

²¹² Vgl. ebd., 325.

²¹³ Ebd., 323.

²¹⁴ Ebd., 328. In seinem Stück *Über die Dörfer* lässt Handke eine alte Frau ihren Monolog zu Beginn der letzten Szene mit den Ausruf beschließen: „Nicht Menschen seid ihr, sondern deren Gegenteil: die Seinsvergessenen! Vielleicht gibt es keine Hölle, aber es gibt den Fluch!“ (ÜD 425)

²¹⁵ Ebd., 323. Unter dieses Seiende zählt Heidegger neben Menschen, Pflanzen und Tieren auch Gott und kann daher neben den historischen, Marxschen und Sartreschen Humanismus auch das Christentum als Beispiel für einen geschichtlichen Humanismus anführen.

²¹⁶ Ebd., 342.

wurde.²¹⁷ Dieser neuzeitliche Mensch, der sich allein „aus der Subjektivität begreift“²¹⁸, tritt auf als der „Herr des Seienden“²¹⁹ und gebraucht die Sprache als ein „Instrument“²²⁰ seiner Herrschaft. Die Sprache wird somit nur noch für das „bloße Wollen und Betreiben“ des Menschen benutzt.²²¹ Doch nach Heidegger ist die Sprache „in ihrem Wesen nicht Äußerung eines Organismus, auch nicht Ausdruck eines Lebewesens. [...] Sprache ist lichtend-verbergende Ankunft des Seins selbst.“²²²

Will der Mensch nach Heidegger „noch einmal in die Nähe des Seins finden, dann muß er zuvor lernen, im Namenlosen zu existieren. [...] Der Mensch muß, bevor er spricht, erst vom Sein sich wieder ansprechen lassen auf die Gefahr, daß er unter diesem Anspruch wenig oder selten etwas zu sagen hat. Nur so wird dem Wort die Kostbarkeit seines Wesens, dem Menschen aber die Behausung für das Wohnen in der Wahrheit des Seins wiedergeschenkt.“²²³ Wenn der Mensch seinem Wesen gemäß leben möchte, so gilt es für ihn, sich wieder vom Sein ansprechen zu lassen. Dies setzt das Erlernen einer namenlosen Existenzweise voraus, in der sich der Mensch nicht als Subjekt nur um sich selbst dreht.²²⁴ Das Angesprochenwerden vom Sein geschieht durch die Sprache, da die Sprache ihrem „seinsgeschichtlichen Wesen“ nach „das vom Sein ereignete und aus ihm durchfügte Haus des Seins“²²⁵ ist. Wenn der Mensch das Wesen der Sprache „aus der Entsprechung zum Sein“ denkt, dann wird sie ihm zur „Behausung“.²²⁶ Die Sprache ist somit für Heidegger ein Ort, wo das vom Menschen geschichtlich je anders zu erfahrende Sein wohnt.²²⁷ Wohnt der Mensch in dieser Behausung, dann lebt er zugleich in Übereinstimmung mit seinem Wesen und wird zum „Hirte des Seins“.²²⁸ Diese Form der Existenz ist zwar nach Heidegger ein „weniger“ gegenüber einem Menschen, der sich aus der Subjektivität begreift, jedoch „gewinnt“ sie „die wesenhafte Armut des Hirten, dessen Würde darin beruht, vom Sein selbst in die Wahrnis seiner Wahrheit gerufen zu sein. Dieser Ruf kommt als der Wurf, dem die Geworfenheit des Daseins entstammt.“²²⁹ Während das neuzeitliche Subjekt also eine aktive Herrschaft über die Sprache und alles Seiende ausübt, zeich-

²¹⁷ Vgl. Dirk Mende: »Brief über den ›Humanismus‹«. Zu den Metaphern der späten Seinsphilosophie, 249.

²¹⁸ Martin Heidegger: Brief über den Humanismus, 342.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Ebd., 318.

²²¹ Ebd.

²²² Ebd., 326.

²²³ Ebd., 319. Dirk Mende weist darauf hin, dass in Heideggers Spätphilosophie »Wahrheit« und »Sein« weitgehend synonyme Begriffe sind. Vgl. Dirk Mende: »Brief über den ›Humanismus‹«. Zu den Metaphern der späten Seinsphilosophie, 250.

²²⁴ Dorothee Fuß führt am Beispiel von Handkes Roman *Mein Jahr in der Niemandsbucht* aus dem Jahre 1994 mit Bezug auf Heidegger aus, dass das erzählende Subjekt zum „Niemand“ wird, um als neutrales Medium für die Dinge durchlässig zu sein und ihnen so zu ihrer Artikulation zu verhelfen. In diesem Loslassen und sich der Sprache Überlassen gelangt der Mensch zu einem Sagen im Sinne Heideggers. Vgl. Dorothee Fuß: „Bedürfnis nach Heil“. Zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauß, 126f.

²²⁵ Martin Heidegger: Brief über den Humanismus, 330.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Vgl. Dirk Mende: »Brief über den ›Humanismus‹«. Zu den Metaphern der späten Seinsphilosophie, 254.

²²⁸ Martin Heidegger: Brief über den Humanismus, 342.

²²⁹ Ebd.

net sich die wesenhafte Existenz des Menschen durch eine passive „Geworfenheit“ aus, die einem Ruf folgt.

Der Sprache als „Haus des Seins“ entspricht bei Heidegger die „Lichtung“²³⁰ als geschichtlicher Ort des Erscheinens von Sein.²³¹ Wie die Sprache vom Sein ereignet wird, so ist auch die Lichtung ein Ort des Geschehens von Sein. So kann Heidegger sagen: „[...] Nur solange die Lichtung des Seins sich ereignet, übereignet sich Sein dem Menschen.“²³² Am Ort der Lichtung ereignet sich das „ganz Andere des Seienden“.²³³ Dieses hat Heidegger auch als das „Nichts“ bezeichnet, da das ganz Andere alles Seienden für eine Metaphysik, die nur das Seiende kennt, nur ein Nichts sein kann.²³⁴

In den *Beiträgen zur Philosophie*, seinem nach *Sein und Zeit* zweiten Hauptwerk,²³⁵ will Heidegger den „Übergang von der metaphysischen Seinsfrage zu der künftigen“²³⁶ vollziehen, indem er beansprucht, „das Seyn selbst in seiner Wesung zu denken, ohne vom Seienden auszugehen“.²³⁷ Die in den *Beiträgen* aufgeworfene Frage nach der Wahrheit des Seyns identifiziert die als Geschehen verstandene Wahrheit mit dem Seyn selbst.²³⁸ Somit ist auch das Seyn wie die Wahrheit für Heidegger ein Geschehen von Verbergung und Erscheinung, von Verstellung und Offenheit. Gerade die Dimension der Verbergung wird jetzt von Heidegger besonders betont, wenn er von der „Lichtung der Verbergung“ spricht, welche er auch als „zögernde Versagung“ bezeichnet.²³⁹ Beim Erscheinen der Lichtung ist immer Verbergung mit im Spiel, da das Zusammenspiel von sich freigeben und sich selbst entziehen, diese Wahrheit des Seyns, „nichts vom Seyn Verschiedenes [ist], sondern sein eigenstes Wesen, und deshalb“ – so Heidegger weiter – „liegt es an der Geschichte des Seyns, ob es diese Wahrheit und sich selbst verschenkt oder verweigert“.²⁴⁰ Die von Heidegger diagnostizierte geschichtlich stattgefundenen Verweigerung des Seyns hat für den Denker zu einem Vorrang des Seienden geführt und verursacht, dass alle Dinge „lediglich in der

²³⁰ Ebd., 332.

²³¹ Vgl. Dirk Mende: »Brief über den ›Humanismus‹«. Zu den Metaphern der späten Seinsphilosophie, 254.

²³² Martin Heidegger: Brief über den Humanismus, 336.

²³³ Dirk Mende: »Brief über den ›Humanismus‹«. Zu den Metaphern der späten Seinsphilosophie, 250.

²³⁴ „Darum, weil es das Sein denkt, denkt das Denken das Nichts.“ Martin Heidegger: Brief über den Humanismus, 360; „Das Seyn »ist«, vom Seienden aus gesehen, *nicht* das Seiende: das Nichtseiende und so nach dem gewöhnlichen Begriff das Nichts.“ Ders.: Beiträge zur Philosophie, 246. Ein weiterer Ausdruck für dieses ganz Andere ist nach Heidegger die „Leere“: „Die Leere ist dann dasselbe wie das Nichts, jenes Wesende nämlich, das wir als das Andere zu allem An- und Abwesenden zu denken versuchen.“ Ders.: Aus einem Gespräch von der Sprache, 103. Außerdem schreibt Heidegger über das Sein: „Das »Sein« - das ist nicht Gott und nicht ein Weltgrund. Das Sein ist weiter denn alles Seiende und ist gleichwohl dem Menschen näher als jedes Seiende, sei dies ein Fels, ein Tier, ein Kunstwerk, eine Maschine, sei es ein Engel oder Gott. Das Sein ist das Nächste. Doch die Nähe bleibt dem Menschen am weitesten.“ Ders.: Brief über den Humanismus, 331.

²³⁵ Peter Trawny: Martin Heidegger, 91.

²³⁶ Martin Heidegger: Beiträge zur Philosophie, 430.

²³⁷ Ebd., 429. Die Schreibweise ›Seyn‹ besagt nach Heidegger, dass das „Sein hier nicht mehr metaphysisch gedacht“ werde. Ebd., 436.

²³⁸ Peter Trawny: Martin Heidegger, 93.

²³⁹ Martin Heidegger: Beiträge zur Philosophie, 352.

²⁴⁰ Ebd., 93.

Perspektive der Verfügung und des Verbrauchs betrachtet“ würden.²⁴¹ Diesem Umgang mit dem Seienden gilt es für Heidegger zu erhellen, um ihm zu widersprechen, indem die Verweigerung des Seyns als solche zur Sprache kommt und so erfahrbar wird.²⁴² Es gilt der Welt ihre „Not“ bewusst zu machen, dass ihr das Entscheidende verweigert wird.²⁴³

Die Verweigerung der Wahrheit des Seyns wird für Heidegger zum Auftrag, den Menschen zu verwandeln, sein Dasein zu gründen.²⁴⁴ Wie in *Sein und Zeit* geht es also Heidegger erneut um eine eigentliche Existenzweise des Menschen. Die Gründung des Daseins ist nach dem Denkweg der *Beiträge* möglich, wenn der Mensch sich - seinem Wesen entsprechend - in Bezug zum Seyn setzt und dadurch seine Not erkennt, die aus der geschichtlichen Verweigerung des Seyns heraus für ihn entstanden ist. Dafür muss er zunächst den Zustand seiner scheinbaren „Notlosigkeit“ überwinden, der ihm durch die „ungebrochene Zufuhr des Nutz- und Genießbaren, dem schon Vorhandenen, das durch den Fortschritt eine Vermehrung zulässt“ vorgespielt wird.²⁴⁵ Dies ist jedoch nur möglich, da es in dieser „höchste[n] Not“, der „Notlosigkeit in dieser Not“, welche für Heidegger zugleich die „Seinsvergessenheit“ und der „Zerfall der Wahrheit“ ist,²⁴⁶ einen Zuruf an den Menschen gibt, der ihm dasjenige zuspricht, was er wirklich braucht. Es kommt somit zu einer Situation, in der der in einer scheinbaren Notlosigkeit lebende Mensch sich anrufen lässt, eine „Kehre“ vollzieht und so zugleich die Ursache seiner Not erscheinen lässt.²⁴⁷ In diesem Geschehen wird nicht nur die Verweigerung der Wahrheit des Seyns offenbar, sondern es ereignet sich zugleich die Möglichkeit einer Entrückung in die Wahrheit des Seyns. Dieses Geschehen nennt Heidegger das „Ereignis“, da das Ereignis den Menschen zum Dasein ereignet.²⁴⁸ Ohne den Menschen könnte sich das Ereignis nach Heidegger nicht ereignen.²⁴⁹ Doch zugleich ist der Mensch nicht der Herr des Ereignisses, da sich das Ereignis dem Menschen zusprechen muss.²⁵⁰ Geschieht die Gründung des Daseins in der Kehre des Ereignisses, dann erfüllt sich die zu Beginn der *Beiträge* gestellte Aufgabe: „Die Wiederbringung des Seienden aus der Wahrheit des Seyns.“²⁵¹

Im Ereignis erfolgt ein Zuruf an den Menschen, von dem sich dieser in seiner Not anrufen lassen muss. Eine herausgehobene Stellung gegenüber diesem Zuruf innerhalb der Sprache haben für Heidegger die Denker und Dichter, da sie die „Wächter dieser

²⁴¹ Peter Trawny: Martin Heidegger, 95.

²⁴² Vgl. ebd.

²⁴³ Martin Heidegger: *Beiträge zur Philosophie*, 112.

²⁴⁴ Vgl. ebd., 240.

²⁴⁵ Ebd., 113.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Vgl. ebd., 407.

²⁴⁸ Vgl. ebd., 13.

²⁴⁹ „[...] Das Seyn braucht das Da-sein, west gar nicht ohne diese Ereignung. So befremdlich ist das Ereignis, daß es *durch* den Bezug zum Anderen erst ergänzt zu werden scheint, wo es doch von Grund aus nicht anders west.“ Ebd., 254.

²⁵⁰ „Das Ereignis ist sagend. Demgemäß spricht die Sprache je nach der Weise, in der das Ereignis sich als solches entbirgt oder entzieht.“ Ders.: *Der Weg zur Sprache*, 251.

²⁵¹ Ders.: *Beiträge zur Philosophie*, 11.

Behausung“ sind und im Anspruch des Seyns selbst „zum Wächter der Wahrheit des Seyns“ ernannt werden.²⁵² Das „Wohnen in der Nähe des Seins“ ist die Bedingung für diese „Wächterschaft“, welche nach Heidegger „die Sorge für das Sein“ trägt.²⁵³

Ihr Wachen ist das Vollbringen der Offenbarkeit des Seins, insofern sie diese durch ihr Sagen zur Sprache bringen und in der Sprache aufbewahren.²⁵⁴

In ihrem Wachen begegnen diese der „erste[n] Lichtung des Offenen als der »Leere«“. ²⁵⁵ Diese Leere ist nach Heidegger nicht „die bloße Unbefriedigung einer Erwartung und eines Wünschens“, sondern das „Ansiehalten vor der zögernden Versagung“, die „Fülle des Nochunentschiedenen“, die „erfüllte Not der Seinsverlassenheit, aber diese schon in das Offene gerückt und somit auf die Einzigkeit des Seyns und dessen Unerschöpflichkeit bezogen.“²⁵⁶ Die Leere entsteht durch das „zögernde Versagung“ des Seyns und macht so die Not der Verweigerung der Wahrheit des Seyns bewusst.²⁵⁷ Im Erfassen und Aushalten dieser Leere, welche zugleich die Offenheit der Lichtung und die darin enthaltene Verbergung miteinschließt, besteht die Aufgabe des Denkers und Dichters. Im Denken und Dichten kann dann die Leere zum Ausgangspunkt des Ereignisses werden und damit zur Gründung des Daseins des Menschen. Genau auf diese Leere im Sinne Heideggers scheint Handke sich zu beziehen, wenn er in seinem Journal *Phantasien der Wiederholung* schreibt:

Jetzt kann ich es sagen: Der Ausgangsort für einen Künstler ist das, zeitweise, Hochgefühl einer mächtigen Leere in der Natur, die er dann später vielleicht, mit dieser Leere als Antrieb, mit einzelnen Werken erfüllen wird, die danach aber immer wieder - Zeichen, dass er Künstler ist! - neu als mächtige, lustmachende Leere zurückkehren wird: als wallende Leere.²⁵⁸

Gleich zu Beginn des Journals heißt es zudem:

Die Leere offen halten: das wäre die höchste Kunst.²⁵⁹

Im Gespräch mit Herbert Gamper, welches ein Jahr nach der Veröffentlichung der *Wiederholung* geführt wurde, äußert Handke:

Für »Leere« können Sie ja sagen »das Offene«. [...] Es gibt für mich [...] keinen größeren Wert als dieses [...] Sich-Auftun der Leere²⁶⁰

Im Sinne Heideggers will Handke als Dichter in der Nachfolge des Denkers die „Offenbarkeit des Seins“ vollbringen. Dazu sucht er in einem ersten Schritt in der Natur

²⁵² Ders.: Brief über den Humanismus, 313; Ders.: Beiträge zur Philosophie, 240

²⁵³ Ders.: Brief über den Humanismus, 345.

²⁵⁴ Ebd., 313.

²⁵⁵ Ders.: Beiträge zur Philosophie, 380. In Handkes *Nachmittag eines Schriftstellers* findet sich ebenfalls diese Verknüpfung der Lichtung als Ort mit dem Geschehen der Leere: „Durch die Gewölbtheit des Bilds bekam die Leere in ihm einen Glanz, und die Dinge in dieser Leere, der Glascontainer, die Mülltonne, die Radständer, etwas Feierabendliches; als träte man, das alles miteinander anschauend, auf eine Lichtung hinaus.“ (NS 60)

²⁵⁶ Ebd., 382.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Peter Handke: *Phantasien der Wiederholung*, 64f.

²⁵⁹ Ebd., 4. Im *Nachmittag eines Schriftstellers* heißt es: „Leere, mein Leitsatz. Leere, meine Geliebte.“ (NS 61)

²⁶⁰ Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, 128f.

die „mächtige Leere“, um diese in einem zweiten Schritt als „wallende Leere“ im Vorgang des Dichtens „mit einzelnen Werken“ zu füllen, das heißt durch das dichtende Sagen die Leere in die Sprache zu bringen und in der Sprache aufzubewahren. Dabei gilt es ihm die Leere offen zu halten, indem das Werk selbst zur „Leer-Form“ wird:

Wenn ich sage, mit der Leere fängt alles an, [...] dann mein ich ja [...]: dieser Leere die entsprechende Form oder Fassung [...] zu schaffen, damit die Leere sichtbar wird, damit die Leere zur Leer-Form wird. [...I]ch hab die immer sich wiederholende Lust, neu anzufangen in diesem Zustand der Leere.²⁶¹

In der *Wiederholung* begegnet Filip Kobal auf seiner Reise unterschiedlichen Ausformungen der Leere in der Natur. Später schafft er als Erzähler dieser Leere die entsprechende Fassung in der Form der Erzählung und hält die Leere auf diese Weise offen.²⁶² Zunächst begegnen ihm auf seinem Weg „Zwischenräume“, die ihm als offene Räume zugleich zur Leere werden. Bereits hier macht der Zwanzigjährige die Erfahrung, dass er diese noch nicht erzählen kann. Erst in der Wiederholung der Erzählung, im Vorgang des Schreibens, kann die erfahrene Leere zur Leerform werden:

Es geschah freilich nichts, als daß hinter den verschrumpelten Maisstengeln am Wegrand, indem er vorbeiging, die Zwischenräume aufblitzten. Diese zeigten sich in der Bewegung, Schritt für Schritt, von Zeile zu Zeile immergleich, leer, weiß, windig, und er hatte die Erscheinung, es sei ein und derselbe kleine Raum, der ihn da nicht nur begleitete, sondern ihm ruckhaft vorausflog [...]. Heimzu lief ich, brennend, zu erzählen, wovon ich schon auf der Schwelle wusste, daß es nicht unmittelbar, und auch nicht mündlich, zu erzählen war. (W 42f.)²⁶³

Weitere Orte der Begegnung mit der Leere sind für ihn „blinde Fenster“, die als Leerformen dem ersten Kapitel der *Wiederholung* den Namen geben und in ihrer Bedeutung - gemäß ihrem Verweischarakter auf das Geschehen der Verweigerung des Seyns - „unbestimmbar“ bleiben (W 97).

Das blinde Fenster war weit und breit das einzige seiner Art. Und auch seine Wirkung aus dem fehlenden Üblichen, dem Abwesenden: dem Undurchlässi-

²⁶¹ Ebd., 113f. Bereits zu Beginn des *Chinesen des Schmerzes* lässt Handke seinen Erzähler Andreas Loser schreiben: „Und die Leerform hieß: Erzählung. Sie hieß aber auch, dass nichts passierte. Indem die Erzählung anfing, ging meine Fährte verloren: Spurenverwischung.“ (CS 11)

²⁶² Dass die Leere neben der Suche nach der Sprache eine weitere zentrale Thematik der *Wiederholung* darstellt, darauf verweist eine Eintragung in Handkes Journal *Am Felsenfenster morgens*, welches in den Jahren 1982 bis 1987 entstand: „Die Wiederholung: Saga der Leere“. Peter Handke: *Am Felsenfenster morgens*, 214. Sage ist Heideggers Übersetzung von dem griechischen Wort *mythos*. „Sagan“ bestimmt er als „zeigen, erscheinen-, sehen- und hörenlassen“. Martin Heidegger: *Der Weg zur Sprache*, 241. Somit gibt erst die Wiederholung der erlebten Leere eine Gestalt und Sprache. Vgl. auch Alexander Huber: *Versuch einer Ankunft*, 185.

²⁶³ Der „Zwischenraum“ ist nach Heidegger in seinem Aufsatz *Bauen Wohnen Denken* der durch Orte von der Art der Brücke eingeräumte Raum, an dem das Geviert versammelt wird. Hier hat der Mensch einen Bezug zu den Dingen. Vgl. Martin Heidegger: *Bauen Wohnen Denken*, 157f. An anderer Stelle heißt es in der *Wiederholung*: „[...]die Zwischenräume [waren] so groß, daß darin das Urbild eines Gatters, einer Tür, eines Tors, einer Pforte kenntlich wurde: So wie die Natur für das Ausformen von Kristallen die Zwischenräume nötig hatte, so das forschende Auge für das Innewerden der Urbilder.“ (W 276f.) Die Zwischenräume ermöglichen also, indem sie in der Metapher von Gatter, Tür, Tor und Pforte einen Zugang zum Sein eröffnen, einen Bezug zum Wesen der Dinge in der Form der Urbilder.

gen. Kraft der in ihm gebündelten Unbestimmbarkeit strahlte es meinen Blick zurück, und in mir hörte alles Sprachengewirr und Durcheinanderreden auf: Mein ganzes Wesen verstummte und las. (W 136)

Erneut wiederholt sich für Filip Kobal die Erfahrung einer „Unbestimmbarkeit“, da er sich mit dem ganz Anderen des Seienden in der Form der Leere oder der Abwesenheit konfrontiert sieht. Doch gerade in dieser Konfrontation verstummt in ihm das „Sprachengewirr“ und er wird still für die Erfahrung seines eigentlichen Wesens oder Daseins.

Das zweite Kapitel der *Wiederholung* ist benannt nach den „leeren Viehsteigen“, welche ihn durch ihre Leere an die einstige Anwesenheit der dort weidenden Kühe erinnern (vgl. W 211). Darin gleichen sie den blinden Fenstern, die, jetzt zugemauert, auf die Abwesenheit der Fensterscheiben und ihre frühere Durchlässigkeit verweisen.²⁶⁴ Verbunden sind diese Räume der Leere oder der Abwesenheit von etwas einstmalig Anwesendem für den Ich-Erzähler mit dem ihn „befragende[n] Wort“ (W 209). Dieses begegnet ihm auf seiner Reise im mitgeführten slowenischen Wörterbuch des Bruders, welches dieser mit Markierungen versehen hatte. Den Markierungen folgend trifft der Jüngere auf nicht mehr gebräuchliche Wörter, mit denen Sachen bezeichnet werden, die längst aus der Welt verschwunden sind. Doch indem diese auf ein Abwesendes verweisenden Wörter nach einer Antwort verlangen, ergibt sich für den Befragten der „Schein“ der Dinge (ebd.). Dem gegenübergestellt werden diejenigen Wörter, die nichts mehr darstellen (vgl. W 210) und einer getöteten Sprache entstammen (vgl. W 215). Doch „bei dem seltenen richtigen Wort“ spürt der Erzähler „eine Seele in sich“ (W 210). Überbringer der richtigen Worte ist der Bruder, der dem Jüngeren „die Beispiele zeigt“ und nicht nur die Wörter, sondern durch sie auch die Dinge belebt (W 215).

Rock und Wörterbuch als Taufgeschenk ermöglichen es Filip, dem Reiseweg und dem Denkweg des Taufpaten zu folgen. In der Wortwahl Heideggers wird dem Menschen Filip Kobal auf seinem zweifachen Weg eine Not bewusst, welche durch eine getötete Sprache verborgen war. Diese besteht in der Verweigerung von etwas Unbestimmbar, dem Sein selbst, welches Filip jetzt erst als abwesend realisiert. In den durch den Bruder markierten Wörtern des slowenischen Wörterbuches wird dieses Abwesende offenbar und sodann auch in der ihn umgebenden Natur.²⁶⁵ Indem Filip dem Denkweg des Bruders folgt, erschließt sich ihm mit dem Geschehen der Wahrheit des Seins auch die Wiederbringung des Seienden. Die Dinge erscheinen in ihrem Wesen

²⁶⁴ Fortgeführt wird diese Motivreihe, die jeweils an etwas Abwesendes gemahnt, im Text durch Filips Erinnerung an seinen früheren Geschichtslehrer, der seinen Unterricht „zeremoniell mit einem Beispiel aus seiner Forschungsarbeit über die Maya“ begann, welche stellvertretend für die von der Erde verschwundenen Völker stehen (W 212).

²⁶⁵ So folgt dem Lesen im Wörterbuch erst in einem zweiten Schritt der Blick in die Natur: „In ähnlicher Weise sah ich jetzt auch, als ich von den alten Wörtern aufschaute, die obere Kante des Buchs unmittelbar an den Luftraum grenzen. Davon wurde der Blick mit dem Buch als Rampe geradewegs weiter bis zum Horizont geführt, an den Fuß der südlichen Bergkette [...]“ (W 210f.)

und auch Filip spürt mit seiner Seele sein eigentliches Dasein. Als Dichter wird Filip Kobal später selbst zu einem Wegweiser, der sich als Wächter im Sinne Heideggers um das Sein sorgt:

Aber ich wusste, daß ich die Rückkehr bestimmen konnte [...]: auf die Leerformen, der Viehsteige wie der blinden Fenster war Verlaß; sie waren das Siegel unseres Rechts. (W 218)

Im letzten Kapitel der *Wiederholung* erfährt Filip Kobal die Offenheit der Leere im slowenischen Karst. Als Leerform wird dieser für den späteren Erzähler zur „Savanne der Freiheit“ und zum „neunten Land“:

Und der Karstwind? Ich wage das Wort: Er hat mich damals getauft (wie er mich heute wiederum tauft), bis in die Haarspitzen. Doch einen Namen hat der Tauwind nicht seinem Täufling gegeben – gehört zur »Freude« nicht »namenlos«? -, sondern dem Grasmittelstreifen auf dem Karrenweg, den Geräuschen der verschiedenen Bäume (ein jedes hieß anders), der Vogelfeder, die über eine Lache trieb, dem durchlöcherten Stein, der Doline des Mais, der Doline des Klees, der Doline mit den drei Sonnenblumen: den Dingen im Rund. [...] Mir die Sinne schärfend, alle zugleich, zeigte es mir im scheinbaren Wirrsten, der menschenfernen Wildnis, Form um Form, eine klar getrennt von der anderen, und eine die Ergänzung der andern, und ich entdeckte das nutzloseste Ding als einen Wert und kam in den Stand, die Dinge zusammen zu benennen. (W 275)

Wie von Heidegger im *Brief über den Humanismus* gefordert, lernt Filip Kobal zunächst im Namenlosen zu existieren, welches gerade auch das Weniger der eigenen Subjektivität mitumfasst. Dieses Weniger wird jedoch als Freude empfunden. Jetzt findet er in der Leere des Karstes „noch einmal in die Nähe des Seins“ von dem er sich ansprechen lässt und so das „Wohnen in der Wahrheit des Seins“ geschenkt bekommt. Das Wohnen in der Sprache als „Haus des Seins“ äußert sich in der Fähigkeit des Dichters „die Dinge zusammen zu benennen“. Zunächst hatte Filip Kobal diese Existenz als Dichter noch als fremd empfunden:

[...] dafür die Anwesenheit eines Fremden, wie er fremder nicht sein konnte, welcher Ich war. [...W]ar es doch bei dem Erscheinen des Ich, als würde man gerade erschaffen: Augen die sich rundeten, Ohren, die nichts taten als lauschen. (W 241f.)

Doch die Existenz desjenigen, der die Sprache gefunden hat und sie jetzt lauschend bewohnt, wird ihm schließlich zum Zeugnis, welches er als Erzähler vor der Welt bezeugt. Ermutigt wird er darin durch die Begegnung mit Wesensverwandten. So trifft er in einem Gasthof auf einen Kellner, dessen „schwarzweiße Kleidung die Zwischenräume“ belebt, dessen „Aufmerksamkeit“ und „Gleichmaß“ den Beobachter erschüttern und für ihn „Beispielkraft“ annehmen (W 230). Ein Soldat bleibt für sich, „ohne

sich eigens abzusondern“. Nachdenken und Wachsamkeit zeichnen ihn aus und seine Ohren, welche unbeirrt tätig sind, drücken „den Sinn für die Gleichzeitigkeit von Anwesendem und Abwesendem“ aus und machen ihn zum bloßen Zuhörer (W 256f.). Kellner und Soldat würden sich in der Vorstellung des Ich-Erzählers nur mit einem Blick als „Versprengte“ erkennen (W 271), da sie die Angehörigen eines verstreuten „Weltvolks“ bilden (W 206). Sie gehören einem vom Ich-Erzähler wahrgenommenem „Reich der Welt“ an, das sich ihm gerade durch die zunehmende Unbestimmtheit seiner Zeichen offenbart (W 135). Das Land dieses Reiches ist die Erzählung selbst (vgl. W 285). „Kraft der Wörter“ kann der Ich-Erzähler das „unbestimmte, zeitlose, außergeschichtliche“ und „zugleich jenseits oder vor oder nach oder abseits jeder Historie [...] unbekanntes Volk“ wahrnehmen (W 202).²⁶⁶ Zwar kommen in diesen „Wortkreisen“ auch das „Schreckliche, Abstoßende, Böse“ ausgiebig vor, aber es spielt eben nur so mit, nimmt seinen Platz ein und kann „nie siegen“ (W 206). Angehöriger dieser „neuen Welt“ ist ebenfalls der verschollene Bruder, der dem Jüngeren am Ende seiner Reise in einer Vision stehend „unter dem Portal, auf der Schwelle“ erscheint, „um ihn herum ein freier Raum“, und zum „heiligen Vorfahr“ wird (W 313f.).

Nach Alexander Huber ist hier „kein moralisches, politisches oder ökonomisches, sondern ein ontologisches Reich“ gemeint.²⁶⁷ Zu ergänzen wäre, dass auch kein religiöses Reich gemeint ist, obwohl die Verkündigung dieses Reiches wie sie in der *Wiederholung* aber auch darüber hinaus im Werk Peter Handkes geschieht, eine direkte Anlehnung an den Reich-Gottes-Gedanken im Neuen Testament darstellt. Bei dem Begriff »Reich Gottes« handelt es sich um einen „Leitbegriff der Verkündigung Jesu“.²⁶⁸ Charakteristisch für die Verwendung des Begriffs in den synoptischen Evangelien ist das „Nebeneinander von gegenwärtigem und zukünftigen Reich Gottes“.²⁶⁹ In Jesu Wirken ist das Reich Gottes bereits angebrochen und damit anwesend. Zugleich ist das Reich Gottes noch nicht vollendet und wird erst in der Zukunft seine endgültige Verwirklichung erfahren.²⁷⁰ Mit der „Verwendung der Metapher vom Reich Gottes sowie des Menschenohnausdrucks“ gibt Jesus zu erkennen, dass die „Durchsetzung des Reiches Gottes“ mit seinem Wirken begonnen hat.²⁷¹ Die Aufrichtung des Reiches Gottes als Gottesherrschaft erscheint dabei als gegenwärtig in den von Jesus gewirkten Wundern, in den von Jesus gehaltenen Mahlgemeinschaften und in Jesu Gleichnissen.²⁷² Gerade auch mit den Gleichnissenredenen beabsichtigte Jesus nicht nur eine

²⁶⁶ Auch Martin Heidegger nimmt in seinen *Beiträgen* eine Unterscheidung zwischen Geschichte und Historie vor: „Nur im Wesen des Seyns selbst und d. h. zugleich in seinem Bezug zum Menschen, der solchem Bezug gewachsen ist, kann die Geschichte gegründet sein. Ob freilich der Mensch die Geschichte erreicht und ob deren Wesen über das Seiende kommt, ob die Historie vernichtet werden kann, dies lässt sich nicht errechnen; das steht beim Seyn selbst.“ Ders.: *Beiträge zur Philosophie*, 492.

²⁶⁷ Alexander Huber: *Versuch einer Ankunft*, 393.

²⁶⁸ Jens Schröter: *Reich Gottes, III. Neues Testament*, 205.

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Vgl. ebd., 206.

²⁷¹ Ebd., 207.

²⁷² Vgl. Jürgen Becker: *Jesus von Nazaret*, 176-233.

Beschreibung des Reiches Gottes zu geben. Die nahende Gottesherrschaft bricht selbst performativ im Erzählen der Gleichnisse und in ihrer Wirkung auf den Hörer an.²⁷³ Eine Entsprechung zu Heideggers Philosophie ergibt sich, wenn dieser erklärt, dass sich das Sein durch die Sprache lichtet. Handke folgt dieser Aussage, wenn er für seine erzählten Texte in Anspruch zu nehmen scheint, dass sich hier ein anderes Reich offenbart, welches den jeweiligen Zuhörer verändern kann.

Während Filip Kobal in der Nachfolge seines älteren Bruders Gregor, den er ja auch als seinen König bezeichnet, in dieses Reich hineinkommt, werden die Jünger und späteren Apostel als erste Nachfolger Jesu zu Bürgern des Reiches Gottes, dessen von Gott Vater gesandter König Jesus selbst ist.²⁷⁴ Wer dieses bereits angebrochene und dennoch noch zukünftige Reich sehen möchte, muss nach Joh 3,1-8 von neuem geboren sein. In dieser Wiedergeburt durch die Umkehr der Buße findet sich eine Entsprechung zu Heideggers „Kehre“ innerhalb des Ereignisses, welche die eigentliche Existenzweise als Dasein gründet. Auch Handke spricht in diesem Sinne von einem „vollen Leben“, welches erst in einem neuen Verhältnis von Sprecher und Sprache gefunden werden kann. Daher zeichnen sich Handkes Angehörige des verstreuten Weltvolkes auch durch ihre besondere Fähigkeit zum Lauschen auf die Sprache aus. Wie nach Lukas seit Pfingsten das Reich Gottes bedingt durch die Ausgießung des Heiligen Geistes die Gesamtheit der weltweiten Gemeinde des Herrn umfasst, so spricht auch Handke von einem „Weltvolk“ und einem „Reich der Welt“. Und wie die Jünger im Missionsbefehl die Aufgabe erhalten haben, die frohe Botschaft des Reiches Gottes zu den Nationen zu bringen und neue Jünger zu taufen,²⁷⁵ so sieht es auch der Ich-Erzähler der *Wiederholung* als seine Aufgabe und sein Recht, als Dichter von seiner Taufe zu berichten und auf diese Weise anderen eine Rückkehr zu den Leerformen zu ermöglichen. Dies geschieht durch das Werk der Erzählung und erklärt so auch den Lobpreis der Erzählung zum Abschluss des Buches:

Erzählung, wiederhole, das heißt, erneuere [...]. Blinde Fenster und leere Viehsteige, seid der Erzählung Ansporn und Wasserzeichen. Es lebe die Erzählung. Die Erzählung muß weitergehen. [...] Nachfahr, wenn ich nicht mehr bin,

²⁷³ Vgl. ebd., 178.

²⁷⁴ Auch in der Erzählung *Nachmittag eines Schriftstellers* findet sich das Bild der Nachfolge, wenn es heißt: „Obwohl außer ihm kein Mensch unterwegs war, schien er mit jedem Schritt in die Spur eines, der da schon gegangen war, zu treten.“ (NS 56) Erneut wird das Thema der Nachfolge aufgegriffen in Handkes Theaterstück *Untertagblues* aus dem Jahre 2003. Hier beschimpft die Figur des wilden Mannes - in Anlehnung an Handkes erstes Stück, der *Publikumsbeschimpfung* aus dem Jahre 1966, - in 19. Szenen die zahlreichen Zu- und Aussteigenden einer Untergrundbahn, welche auf ihrer Fahrt eine Metropole von einer Peripherie zur anderen durchquert. Ziel seines Spotts ist unter anderen ein „Heiliger“: „Dein Christus oder Allah oder Buddah braucht keine Nachfolger. [...] Wärs du mir wenigstens ein schöner Heiliger. [...] Einzig die schönen Heiligen haben etwas zu bedeuten, lieber Johannes vom Kreuz und Franz von der Sonne. Und warum hast du statt Nachkommen und Nachfolger bloß Nachäffer? Die noch um ein paar Braungrade häßlicher sind als du? So häßlich wie schlecht. [...S]chließ dich mir an, zum Beispiel. Ach, Heiliger, ich werde für dich beten.“ (U 44f.) In der 20. und letzten Szene des Stationendramas wird der wilde Mann von einer wilden Frau als „Allerhäßlichster“ identifiziert, der „alles verhäßlicht“ mit seinem „häßlichen Blick“ (U 74). Ihr Urteil lautet, dass „die Schönheitssuche und die Verkümmerng“ heutzutage „Hand in Hand“ gehen müssen (U 76). Der Gedanke der Nachfolge erweist sich also auch hier als umgewandelt von einem religiösen in einen ästhetischen Kontext.

²⁷⁵ Vgl. Mt 28,19+20.

du erreichst mich im Land der Erzählung, im neunten Land. Erzähler in deiner verwachsenen Feldhütte, du mit dem Ortssinn, magst ruhig verstummen, schweigen vielleicht durch die Jahrhunderte, horchend nach außen, dich versenkend nach innen, doch dann, König, Kind, sammle dich, richte dich auf, stütze dich auf die Ellenbogen, lächle im Kreis, hole tief Atem und heb wieder an mit deinem allen Widerstreit schlichtenden: »Und...« (W 333f.)

Indem der Text mit einem offenen „Und...“ endet, erweist sich das „Land der Erzählung“ – und dies erneut in Parallelität zum bereits gekommenen und immer noch kommenden Reich Gottes - als gegenwärtiges, bereits angebrochenes und zugleich als etwas Zukünftiges, Fortzusetzendes. In diesem geschieht, bedingt durch die darin enthaltenen Leerformen, das Gewährenlassen der Sprache. Durch dieses Gewährenlassen wird der Verweis auf ein durch seine Unbestimmbarkeit gekennzeichnetes Sein möglich, welches sich selbst verweigert und daher als abwesend erscheint, aber gerade darin in seiner Wahrheit erfahrbar wird und so den Bezug zum Seienden wieder ermöglicht. Diesen Bezug erlangt Filip Kobal als Zwanzigjähriger, indem er dem Bruder auf dessen Reise- und Denkweg nachfolgt und dabei umkehrt von seinem bisherigen Verhältnis zur Sprache. Als Fünfundvierzigjähriger kann er in diesem neuen Verhältnis zur Sprache sein Zeugnis als Dichter geben, welches den Titel *Die Wiederholung* trägt.

2.5 Das Spiel vom Fragen oder die Reise zum Sonoren Land (1989)

Hier ist alles auf die einzige Frage nach der Wahrheit des Seyns gestellt: Auf das *Fragen*. Damit dieser Versuch ein Anstoß werde, muß das *Wunder* des Fragens im Vollzug erfahren und zur Weckung und Stärkung der Fragekraft wirksam gemacht werden. [...] Hier waltet das Übersichhinausfahren in das uns Überhöhende. [...] Im Zeitalter der *völligen Fragelosigkeit* von allem genügt es, *die* Frage aller Fragen erst einmal zu fragen.²⁷⁶

Mit dem Fragen in den *Beiträgen zur Philosophie* will Martin Heidegger den „Übergang“²⁷⁷ zu dem „Anfang einer anderen Geschichte“²⁷⁸ vorbereiten, welche das „Historische“²⁷⁹ unmittelbar überspringt. Dies erscheint ihm möglich, da mit dem Fragen nach der Wahrheit des Seins eine neue Bahn des abendländischen Denkens eröffnet werden soll. Dafür ist es notwendig, den gegenwärtigen Zustand der „völligen Frage-

²⁷⁶ Martin Heidegger: *Beiträge zur Philosophie*, 10f.

²⁷⁷ Ebd., 4.

²⁷⁸ Ebd., 10.

²⁷⁹ Ebd.

losigkeit“ zu überwinden. Geschieht dies, so kann sich das „Überunshinausfahren in das uns Überhöhende“ ereignen, da „im Fragen der Wink des Seyns antwortet“.²⁸⁰

In Peter Handkes *Stück vom Fragen oder die Reise zum Sonoren Land* aus dem Jahre 1989 macht sich eine Gruppe von sieben Reisenden nach dem Ertönen eines „sonoren Signals“ gemeinsam auf den Weg (SF 459), um in der letzten Szene im „hintersten Strich des Hinterlands“ auf einer „kleine[n] Lichtung“ anzukommen (SF 520). Im „Unterwegssein“, in der „Ortlosigkeit“ (SF 538) erleben sie, dass zum Fragen das Gehen gehört, das „Fragengehen“ (SF 469), welches für die unterschiedlichen Reisenden der sie verbindende Grund ihrer Gemeinschaft ist.

Eröffnet wird das Spiel vom Fragen durch den Mauerschauer und den Spielverderber. Mit ihren langen Aussprachen imitieren sie das immer wieder „in Frage gestellt werden“ der großen antiken Wechselreden (SF 538).²⁸¹ Der Mauerschauer kann von sich behaupten, dass er „zum Rühmen geboren“ wurde. Doch gleichzeitig muss er sich eingestehen, dass ihm das Schauen von Schönheit und Frieden „heutzutage schwerer und schwerer“ fällt (SF 460). Der Spielverderber hingegen sieht überall die Zeichen von Gewalt und Zerstörung, befindet sich stets auf der Flucht und erlebt seine Sorge zugleich als „Krankheit des Lebens“ und „unfruchtbare Unruhe“ (SF 490).

Mit einer großen Handtasche und einem mächtigen Überseekoffer ist ein altes Paar unterwegs. Dieses kann von sich behaupten, dass sie, je älter sie werden, desto mehr Fragen haben (vgl. SF 465). Ihre Fragen richten sich auf die gemeinsame Vergangenheit und Wirklichkeit.

Benannt wird das „Spiel vom Fragen“ durch ein junges Schauspielerpaar (SF 468), welches stets bemüht ist um eine Darstellung dieses Spiels. Doch nach Aussage der Schauspielerin zeichnen sich die Angehörigen der Neuzeit durch ihr „Stummbleiben“ und ihr „Nichtfragen“ aus. Da die Heutigen die „Durchlässigkeit“ deshalb nicht mehr schaffen, weil sie „nicht ganz vorne wieder mit dem Fragen anfangen“, soll dieses Spiel in jeder Situation betrachtet werden als ein „An-das-Licht-Kehren“ der „verborgensten und hintersten Welt“ (ebd.).²⁸²

Der siebte Reisende und einzige Träger eines Eigennamens ist Parzival, der unverkennbare Züge des Kaspar aus Handkes gleichnamigen Stück trägt. Nach Eleonora Pascu verbindet die Figuren ihre ähnliche Ausgangssituation, da beide ihre Kindheit „in der Wildnis, in Isolation und Unwissenheit“ verbracht haben.²⁸³ Ihre Eingliederung in die soziale Welt erweist sich als schmerzhafter Prozess. Dem Parzival in Wolfram von Eschenbachs gleichnamigen, berühmten Mittelalterepos (entstanden zwischen 1200 und 1210) war es vorherbestimmt, König des Grals zu sein. Doch dafür musste

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Vgl. Eleonora Pascu: *Unterwegs zum Ungesagten*. Zu Peter Handkes Theaterstücken *Das Spiel vom Fragen* und *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* mit Blick über die Postmoderne, 79.

²⁸² In Handkes *Versuch über die Müdigkeit* aus dem gleichen Jahr wird das Schaffen einer Durchlässigkeit der „richtige[n] menschliche[n] Müdigkeit“ zugesprochen: „[...] sie öffnet, sie macht durchlässig, sie schafft einen Durchlaß für das Epos aller Wesen [...]“ (VM 62)

²⁸³ Eleonora Pascu: *Unterwegs zum Ungesagten*, 97.

er seinem Vorgänger, dem an einer Wunde leidenden Anfortas, die erlösende Frage nach dessen Ergehen stellen.

Wie Handke in seinem *Kaspar* anknüpft an den historischen Kaspar Hauser, so trägt auch sein Parzival Züge des literarischen Vorbilds. Die Schauspielerin weist darauf hin, wenn sie fragt:

Wieviel Zeit wird vergehen müssen, bis die Bilder, die der fremde Ritter dort aus seinen Träumen hinaus in die Welt posaunt hat, von unseren heutigen Erwachsenenköpern, stumpf geworden von den Wiederholungen, gegenwartsunfähig gemacht durch die Erinnerungen, übersetzt werden können ins Leben? (SF 472)

Und auch in der an Parzival gerichteten Äußerung des Spielverderbers findet sich eine Anspielung auf den Galsritter des mittelalterlichen Epos:

Dieses Reden in dir und mir ist ja nichts anderes als die Krankheit des Fragens. In uns die Fragezentren sind heutzutage krank. Sind in den Kopf gewandert. Können keine richtigen Fragen mehr bilden. Sind deshalb in unseren Köpfen ausgebrochen als die Pein des Geredes. Welches jede Frage erstickt. Welches die Herzen auffrisst. Welches mit uns aufräumen wird, wenn wir, statt von der Wunde abzulenken, ihr nicht auf den Grund zu gehen versuchen. Wenn wir nicht weiter mit Eifer und Zorn unsere Krankheit des Fragens erforschen. Denn es muß eine Ursache geben. (SF 480f.)

Es gilt der „Wunde“ des kranken Fragens, wie der gegenwärtige Zustand des Fragens vom Spielverderber diagnostiziert wird, „auf den Grund zu gehen“ und die richtige Frage – oder mit Heidegger „die Frage aller Fragen“ – zu stellen. Eben dies war die Aufgabe des mittelalterlichen Parzival, der gegenüber Anfortas die erlösende Frage stellte und ihm so Heilung durch die Kraft des Herrn Jesus Christus ermöglichte. Und diese Aufgabe stellt sich nun erneut unter veränderten Bedingungen für den neuzeitlichen Parzival.

Die drei Paare der „Fragegesellschaft“ (SF 525) erweisen sich zunächst als nicht in der Lage, diese richtige Frage zu stellen. Vergeblich versuchen sie es, den durch die erste an ihn erfolgte Anrede „wie ein erwachendes Kind“ um sich horchenden Parzival durch ihre Fragen zum Sprechen zu bringen (SF 472). Erst der erzählende „Singsang“ des alten Paares löst bei Parzival die nach außen dringende „Pein des Geredes“ aus:

Vater unser, der du bist im Himmel – Hier wacht ein Dobermann – Ist mild und schmeckt – Gelassen stieg die Nacht an Land – Nur an Schultagen – Ich bin nicht gern, wo ich herkomme – Aber sprich nur ein Wort, und so wird meine Seele gesund – Fern, so fern vom Heimatland – [...]. (SF 479)

Parzivals erste Äußerung ist zusammengesetzt aus „unpersönlichen Wortcollagen“²⁸⁴ oder „Sprachschablonen“²⁸⁵. In der Begrifflichkeit von Ludwig Wittgenstein und in Anbindung an die Sprechfolterung des Kaspar kann auch von unterschiedlichsten Sprachspielen gesprochen werden, die Parzival hier aneinanderreicht. Er beginnt mit dem Sprachspiel des Betens, fährt fort mit Sprachspielen des Warnens und Werbens, fügt dem weitere Sprachspiele aus dem Bereich der Literatursprache und der Volksmusik sowie bekannte Redensarten hinzu und dies in einem chaotischen Durcheinander. Auch Parzival hat somit wie Kaspar eine schmerzhaft abrichtung in mannigfaltige Sprachspiele und damit Lebensformen hinter sich. Hier liegt die Ursache des „Reden[s] in dir und mir“, welches nach der Aussage des Spielverderbers „jede Frage erstickt“.

Nach Ludwig Wittgensteins Aussage in seinem *Tractatus* kann es keine „neue Welt“ ohne eine „neue Sprache“ geben.²⁸⁶ Zu ergänzen wäre hier - und zwar sowohl in Übereinstimmung mit Wittgenstein als auch mit Heidegger -, dass es für den Übergang in diese neue Sprache einer neuen Welt zunächst die alte Sprache der alten Welt zu überwinden gilt. Hierbei verhilft Parzival die Figur des Einheimischen, der den „Fragemenschen“ bereits in der zweiten Szene des Stücks begegnet ist und ihnen nachschauend gewünscht hatte:

Mögen sie – ohne es zu verleugnen – das Schwere verlieren und das Leichte gewinnen. Möge das Weitere ihnen leichter werden, und mögen vor allem sie leichter werden. [...] Weiter ins Hinterland mit ihnen! (SF 487)

In der letzten Szene ist die Reisegesellschaft schließlich an ihrem „Frageort“ angekommen (SF 529). Dieser erweist sich als „Lichtung oder Enge“ auf der „einerseits eine hölzerne Hütte, andererseits eine einzelne Säule“ stehen. „Die Mitte ist leer bis auf die Einfassung für eine Quelle“ (SF 520).²⁸⁷ Parzival, der auf einzelne Wörter des Einheimischen immer noch mit den verschiedensten, eingeübten Sprachspielen antwortet, wird von diesem an die Säule geführt. Als Relief eines Kapitells ist auf dieser „ein Riesenkopf [...] mit verzerrten Zügen“ sichtbar, „an beiden Ohren je ein Vogel, den Schnabel halb im Gehörgang“ (SF 521). Nach der Aussage des Einheimischen werden Parzival „die Vögel die Stimmen aus dem armen Schädel holen“ (ebd.). Als

²⁸⁴ Ebd., 80.

²⁸⁵ Herbert Grieshop: *Rhetorik des Augenblicks*. Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauß, 146.

²⁸⁶ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logicus philosophicus*, T 6.43.

²⁸⁷ Wie in Kapitel II.2.4 bereits angeführt ist die Lichtung für Heidegger ein Ort des Geschehens von Sein. Die Offenheit der Lichtung ermöglicht die Begegnung mit der Leere. Nicht nur im *Spiel vom Fragen* wird daher die Lichtung zum zentralen Ort. Auch in Handkes Märchen *Die Abwesenheit* aus dem Jahre 1987 wird die Bedeutung solcher Orte vom Alten betont, der hier der Führer einer vierköpfigen Reisegruppe ist: „Ich glaube an die Kraft jener Orte, weil dort nichts *mehr* und *noch* nichts geschieht. Ich glaube an die Oasen der Leere, nicht abseits, sondern inmitten der Fülle hier. Ich bin gewiß, daß jene Orte, auch gar nicht leibhaftig betreten, immer neu fruchtbar werden, schon mit dem Entschluß des Aufbruchs und mit dem Sinn für den Weg. [...] Wir werden an jenem Ort, auf den Fundamenten der Leere, einfach die Verwandlung der Dinge gesehen haben – in das, was sie sind.“ (A 82f.) In Handkes Theaterstück *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* aus dem Jahre 1992 wird schließlich „ein freier Platz im hellen Licht“ zum einzigen Ort des Geschehens (S 549). Dieser wird abwechselnd als „Geviert“ (S 555), „Lichtung“ (S 563 und 568), als „glänzend von Leere“ (S 566) und als „Zwischenraum“ (S 569) bezeichnet.

„stiller Zuschauer“ erlebt Parzival jetzt das Tönen der Säule, in welcher „die Sonoritäten der Zivilisation, einander abwechselnd, tiefer und tiefer, endlich zusammenkommend zu einem gleichmäßig getragenen Einton“ (ebd. f.). Und tatsächlich erweist sich Parzival nach diesem Ereignis als befreit von den ihn zuvor beherrschenden Sprachspielen. Er ist nun in der Lage die Worte des Einheimischen zu wiederholen, „als sei ihm nun das Wort selbst das Ding“ (SF 522).

Bei Martin Heidegger heißt es in seinem Aufsatz *Die Sprache*:

Die Sprache spricht als das Geläut der Stille. Die Stille stillt, indem sie Welt und Dinge in ihr Wesen austrägt.²⁸⁸

Günter Seubold hat diese Metapher Heideggers zu erklären versucht, indem er das „Geläut der Stille“ als die Sprache „vor ihrer menschlichen Verlautbarung“ umschrieb.²⁸⁹ Auf diese vermag der Mensch nicht nur zu hören, in diese Sprache gehört der Mensch. Parzival wurde durch das Hören auf das sonore Tönen der Säule bzw. auf das „Geläut der Stille“ befreit von einer Sprache, die sich der Mensch zunächst gehörig gemacht hatte, die ihn dann aber selbst zu beherrschen begann. Im Gewährenlassen der Sprache als „Geläut der Stille“ gehört der Mensch der Sprache und gelangt so erst in sein Wesen und in Einklang mit der Welt.²⁹⁰ Parzival ist damit – im Sinne Heideggers – übergegangen in den wesenhaften Zustand einer passiven Geworfenheit, die dem Ruf der Sprache folgt und in der sich die Ankunft des Seins ereignen kann.

An diesem Punkt ergeben sich erneut tiefgreifende Parallelen zum christlichen Denken. Für Martin Heidegger erfolgt der Übergang von einer uneigentlichen Existenz in ein eigentliches Dasein in der „Nähe des Seins“ durch das Hören auf den Ruf der Sprache. Dietrich Bonhoeffer widmete sein Buch *Nachfolge*, welches 1937 veröffentlicht wurde, dem Ruf in die Nachfolge Jesu Christi. Während bei Heidegger der Ruf lautlos als „Geläut der Stille“ geschieht, bei Handke auf einer stillen Lichtung im Zustand des Schweigens,²⁹¹ so ist der Ruf in die Nachfolge bei Bonhoeffer inhaltslos, weil „Jesus der einzige Inhalt ist“.²⁹² Bei Heidegger erfolgt im Ereignis der Zuruf innerhalb der Sprache, deren Wächter die Denker und Dichter sind. Im *Spiel vom Fragen* erscheint in diesem Sinne der Einheimische als Wächter des Hinterlandes und der dort liegenden Lichtung. Bei Bonhoeffer heißt es:

²⁸⁸ Martin Heidegger: *Die Sprache*, 27. In Handkes Stück *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, läuten dann tatsächlich auch Glocken, wenn bei einem zentralen Ereignis alle Menschen auf dem Platz mit ihren Leibern eine „Freitreppe“ bilden und durch alle ein „Ruck“ geht (S 571f.). Bei Martin Heidegger ist der „Ruck“ ein Merkmal des „wesentlichen Denkens“, welches versetzt werden muss in das „Fragen nach dem Seyn“. Martin Heidegger: *Beiträge zur Philosophie*, 8f.

²⁸⁹ Günter Seubold: Stichwort: Ereignis. Was immer schon geschehen ist, bevor wir etwas tun, 305.

²⁹⁰ Auch in der *Abwesenheit* erhebt der Alte einen Lobgesang auf das „Geläut der Stille“: „Hin zur Stille. / Allein in die Stille. / Allein die Stille. / Wo bist du mir, Stille? / Warst immer gut zu mir, Stille. / War immer gut in dir, Stille. / Wurde immer wieder zum Kind mit dir, Stille, / kam durch dich erst zur Welt, Stille, / bekam in dir erst Gehör, Stille, / wurde von dir erst beseelt, Stille, / ließ mich belehren allein von dir, Stille, / trat als Mensch zu Mensch allein aus dir, Stille. / [...] / Bring mich zum Schweigen, Stille, / und mach mich empfänglich, Stille, / nichts als empfänglich, Stille. / [...] / Stille, du Urquell der Bilder!“ (A 175f.)

²⁹¹ In Handkes *Versuch über die Müdigkeit* heißt es: „[...]D]amals in der klaräugigen Müdigkeit [...] erzählt die Welt, unter Schweigen, vollkommen wortlos, sich selber [...]“ (VM 56)

²⁹² Dietrich Bonhoeffer: *Nachfolge*, 47.

Willst du den Ruf Jesu in die Nachfolge hören, so brauchst du dazu keine persönliche Offenbarung. Höre die Predigt und empfang das Sakrament! Höre das Evangelium des gekreuzigten und auferstandenen Herrn! Hier ist Er ganz, derselbe, der den Jüngern begegnete. [...] Es ist aber dort wie hier der verborgene Christus, der ruft.²⁹³

Im Zuruf ereignet sich für den Philosophen das Geschehen der Wahrheit des Seins als Verbergung und Entbergung. Für den Theologen wird der verborgene Christus im Gehorsam der Nachfolge erkannt, da Jesus sich in seinem Ruf offenbart.²⁹⁴ Im Anrufen lassen wird der bereits vollzogene Bruch mit der Welt am Angerufenen vollstreckt und Christus so zum Mittler zwischen seinem Nachfolger und der Welt.²⁹⁵ Dem vergleichbar ist die Kehre Heideggers, die sich an Handkes Parzival in der Befreiung von der Pein des Geredes der Welt vollzieht. Die vom Ruf Jesu Getroffenen sollen Christus im Prozess der Nachfolge gleich werden.²⁹⁶ Durch das Bild Jesu Christi, welches der Nachfolgende immer vor Augen hat, wird dieser umgestaltet. Ebenso geschieht bei Heidegger „die Wiederbringung des Seienden aus der Wahrheit des Seyns“, indem die „Verweigerung des Seyns“ als eigentliche „Not“ dem Menschen immer wieder vor Augen gehalten wird. Bei Handke kann Parzival schließlich „mit dem Wort seinen Gegenstand aufleben“ lassen (SF 522). Er lebt nun seinem Wesen entsprechend in der Nähe des Seins und kann so in der Sprache das Wesen der Dinge erfassen. Zuletzt sei angeführt, dass nach Bonhoeffer „sich keiner selbst rufen“ kann.²⁹⁷ Heidegger hat für das Ereignis angegeben, dass es sich dem Menschen zusprechen muss. Eben dies trifft auch für das *Spiel vom Fragen* zu, wenn nach Parzivals Verwandlung die anderen Reisenden auf der Lichtung ankommen. Gemeinsam können sie fragen:

Es kommt mir so vertraut vor hier. War ich hier schon? (SF 527)

Der Spielverderber fasst die Bedeutung des Ortes für die Gruppe zusammen, wenn er sagt:

Nicht um auf eine Frage eine Antwort zu bekommen, haben wir uns ja auf den Weg gemacht, sondern um in der Stille der Orakelstätte von ehemals herauszufinden, was eines jeden Frage ist. Habe ich überhaupt noch eine Frage? (ebd.)

Er erwartet nun den Übergang in das „fragende Spiel“ (ebd.), doch die Anstrengungen des Schauspielerpaars misslingen: „Es geht nicht“ (SF 529). Der Schauspieler urteilt: „Wir können an das Unbestimmte keine Fragen mehr richten“ (ebd.). Vom Spielverderber kommen Anweisungen, wie er sich nach ihrer Ankunft „hier in der Stille“ das Spiel vorgestellt hatte (SF 530), doch er verfällt erneut in die einander in Fra-

²⁹³ Ebd., 216.

²⁹⁴ Vgl. ebd., 133.

²⁹⁵ Vgl. ebd., 89.

²⁹⁶ Vgl. ebd., 297.

²⁹⁷ Ebd., 48.

ge stellende Wechselrede mit dem Mauerschauer. Das Spiel vom Fragen scheint gescheitert. Da ereignet sich im Schweigen der Gruppe das Ereignis:

Dann über ihnen – alle heben die Köpfe – ein Flugzeugdröhnen, und unter ihnen eine Untergrundbahn. Sichtliches Vibrieren des Bodens. Stille. Das Fährsignal des Anfangs. [...] Dann dringlicher, wieder ein Abfahrtston. (SF 533)²⁹⁸

Das Ereignis konnte von der Fragegesellschaft nicht selbst herbeigeführt werden. Nach Martin Heidegger ist der Mensch nicht Herr des Ereignisses, doch zugleich bedarf das Ereignis des Menschen, dem es sich zuspricht. Im Schweigen der Gruppe, in der Stille kann dieses Zusprechen geschehen. Im Zuruf wird die Wahrheit des Seins erfahrbar als Offenheit und Entzug. Die Angekommenen erleben die Offenheit eines Geschehens, welches sie über und unter ihnen stattfindend solchermaßen umfasst, und zugleich verweigert sich ihnen dieses Geschehen, da es sich nicht festhalten oder näher fassen lässt. Sie haben ein über sie Hinausweisendes erfahren, das sich ihnen bisher verweigert hatte. Alexander Huber weist in seiner Arbeit darauf hin, dass der Regisseur Claus Peymann in seiner Uraufführung am Wiener Burgtheater im Jahre 1990 diese Szene „bühnenwirksam eingerichtet“ hatte.²⁹⁹ Nach dem Verhalten von Flugzeug- und U-Bahngeräuschen schwebte nach langer Zeit des Staunens ein Päckchen an einem Fallschirm aus dem Blau des Bühnenhimmels herab. Dieses enthielt nichts als Verpackungsmaterial, ein Bild für die „erfüllbare Leere“.³⁰⁰ Bildquelle ist nach Huber das Pfingstwunder der Apostelgeschichte.³⁰¹ Hier heißt es im zweiten Kapitel in den Versen 2 bis 4:

Und es geschah plötzlich ein Brausen vom Himmel wie von einem gewaltigen Wind und erfüllte das ganze Haus, in dem sie saßen. Und es erschienen ihnen Zungen zerteilt, wie von Feuer; und er setzte sich auf einen jeden von ihnen, und sie wurden alle erfüllt von dem heiligen Geist und fingen an, zu predigen in andern Sprachen, wie der Geist ihnen gab auszusprechen.³⁰²

Auch hier geschieht ein Ereignis, welches der lukanische Jesus vor seiner Himmelfahrt angekündigt hatte.³⁰³ Das Geschehen konnte von der Gemeinde in Jerusalem nicht herbeigeführt werden, trotzdem war ihr gemeinsames Warten Voraussetzung für dessen Stattfinden. Innerhalb des Ereignisses, welches sich von oben ankündigt, erfolgt

²⁹⁸ Auch in der *Abwesenheit* ereignet sich das Ereignis, wenn es heißt: „Auch von dem alten Mann ist nichts mehr vorhanden als seine Sitzspur. In seiner Abwesenheit glänzen am Wüstenrand die schwarzen Brombeeren und blühen die weißgelben Anisdolden. [...] Ein Flugzeug lässt sich hören im Sommerhimmel: Geräusch, als fliege es auf der Stelle.“ (A 181f.) Nach dem Anruf der Stille ist der Alte im Vorgang des Schreibens verschwunden. In diesem Verschwinden findet das Gewährenlassen der Sprache wohl seinen bildlich stärksten Ausdruck.

²⁹⁹ Alexander Huber: Versuch einer Ankunft, 381.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ In Handkes Journal *Am Felsenfenster morgens*, welches den Zeitraum von 1982 bis 1987 umfasst, findet sich zudem der Ausspruch: „Ich möchte mich an Pfingsten halten“ (F 109).

³⁰² Alle in dieser Arbeit angeführten Bibelzitate entstammen der Übersetzung Martin Luthers in der revidierten Fassung von 1984.

³⁰³ Vgl. Apg 1,4 und 5.

eine Verwandlung der Anwesenden, indem sie durch den Heiligen Geist erfüllt werden und als Zeichen dafür in anderen Sprachen sprechen, die der Geist ihnen eingibt.³⁰⁴

Auch in seinem stummen Theaterstück *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, welches zwei Jahre später ebenfalls unter der Regie von Claus Peymann am Wiener Burgtheater uraufgeführt wurde und als Fortsetzung des *Spiels vom Fragen* gelten kann, spielt Handke in einer entscheidenden Szene auf das Pfingstereignis an. Ein sehr alter Mann hebt hier - für die Theaterzuschauer lautlos - zum Sprechen an. Selbst die auf dem Platz Entferntesten merken dabei auf und „der und jener der Zuschauer scheint ihn im voraus zu verstehen, nickt, nickt wieder, buchstabiert mit [...]“ (S 572). Im Geschehen des Pfingstwunders können die anwesenden Vertreter zahlreicher Völker die Galiläer, welche von den großen Taten Gottes redeten, in ihrer „eigenen Muttersprache“ verstehen.³⁰⁵ In diesem Sinne ist auch die lautlose Sprache des Alten als „Geläut der Stille“ für alle verständlich. Handke kann daher in der *Stunde da wir nichts voneinander wußten* vollkommen auf Sprache verzichten.

Nach Martin Heidegger erfolgt im Ereignis die Kehre, welche das Dasein gründet. Bei Peter Handke erklingt im Ereignis auf der Lichtung im *Spiel vom Fragen* ein Abfahrtston, das Signal zum Aufbruch oder zur Umkehr. Als erstes macht sich das alte Paar wieder auf den Weg mit dem Ausruf:

Die Fähre heißt EMMAUS! (SF 533)³⁰⁶

Der Weg der Emmausjünger findet sich im 24. Kapitel des Lukasevangeliums in den Versen 13 bis 35. Diese erweisen sich, nach der Anrede durch den auferstandenen Jesus, den sie allerdings zunächst nicht erkennen, im 17. Vers als „traurig“ über die Kreuzigung Jesu, von dem sie sich die Erlösung Israels erhofft hatten. Erst als Jesus am Abend mit ihnen das Brot bricht, erkennen sie ihn im Moment seines Verschwindens. Die Emmausjünger sind sich ihrer Not bewusst, da ihnen Jesus von Nazareth, „mächtig in Taten und Worten vor Gott und allem Volk“³⁰⁷, genommen wurde. Im Vorgang des Brotbrechens erkennen sie dessen Anwesenheit, die sich ihnen jedoch sofort wieder entzieht. Trotzdem hinterlässt sie das Ereignis verändert, indem sie sich „zu derselben Stunde“ nach Jerusalem aufmachen und den verbliebenen elf Jüngern die wahrhaftige Auferstehung des Herrn bestätigen.³⁰⁸

In diesem Sinne erweisen sich auch die Alten als verändert, wenn ihre Fähre den Namen Emmaus trägt. Sie haben ihre Not erkannt, die sich aus der „Verweigerung

³⁰⁴ Die Ausschüttung des Heiligen Geistes bedeutet zudem eine Kehre oder einen Paradigmenwechsel in der Heilsgeschichte, wie in Petrus in seiner anschließenden Pfingstpredigt verkündet. Vgl. Apg 2,14-36.

³⁰⁵ Apg 2,8. Auf diese Weise wird die Sprachverwirrung, von der in 1. Mose 11,1-9 berichtet wird, überwunden.

³⁰⁶ In ihrem erzählenden Singsang hatte das alte Paar davon Zeugnis gegeben, dass sie bereits früher „momentlang das Strömen der Emmausluft“ gespürt hatten (SF 479). In Handkes Journal *Phantasien der Wiederholung* findet sich der Eintrag: „Jeder Mensch erlebt wohl die biblischen Geschichten, aber ohne die Ereignisse darin; jeder geht einmal nach Emmaus, aber da kommt ihm nichts entgegen als – die mächtige Leere.“ Peter Handke: *Phantasien der Wiederholung*, 87.

³⁰⁷ Lk 24,19.

³⁰⁸ Vgl. Lk 24,33-35.

des Seyns“ für sie ergibt. Diese offenbarte sich ihnen im Moment der Anwesenheit, der zugleich wieder umschlug in Abwesenheit. Diese Verweigerung hat sie zugleich entrückt in die „Wahrheit des Seyns“, welches nur als das gleichzeitige Geschehen von Offenheit und Entzug denkbar ist.

Die Heideggersche Dialektik von Anwesenheit und Abwesenheit wird somit von Handke mit Bezug auf das Christentum an einer für das Stück zentralen Stelle umgesetzt. Der christliche Bezug passt hier, da auch die Bibel die Dialektik von Anwesenheit und Abwesenheit als Verborgtheit und Offenbarung Gottes kennt. So stellt die „Verborgtheit Gottes in der Welt“ den Grund dafür dar, dass es „Gottesgewißheit nur im Glauben geben kann“.³⁰⁹ Zugleich ist diese Verborgtheit nicht absolut, „denn wäre Gott nur verborgen, könnte niemals Gottesgewißheit entstehen“.³¹⁰ Der christliche Glaube versteht die Geschichte Israels und das Leben und Sterben Jesu Christi als „Offenbarung Gottes“.³¹¹ Doch das Leben des Glaubenden in der Welt vollzieht sich angesichts der Probleme, welche die Verborgtheit Gottes bereitet. Ein solches Leben hat aber auch „die Perspektive der durch den auferstandenen Jesus Christus eschatologischen Zukunft, in der Menschen im Unterschied zur Jetztzeit Gott ohne seine Verborgtheit schauen werden (vgl. Röm 8,16; 2Kor 5,7; Hebr 11,1). Auf diese Zukunft ist die Hoffnung des christlichen Glaubens gerichtet.“³¹² Diese Perspektive allerdings nehmen weder Martin Heidegger noch Peter Handke ein.

Dem Schauspielerpaar legt der Spielverderber nahe, den verwandelten Parzival mit sich zu nehmen, „denn er ist der Leib des Fragens und soll alle Zeit bei euch bleiben, damit ihr Leute von heute vielleicht doch noch einmal das Fragen darstellen lernt“ (SF 534).³¹³ Auch hier ist ein Verweis auf christliches Denken enthalten. Im Sakrament des Abendmahls ist Christus gegenwärtig.³¹⁴ Zudem erinnern sich die Gläubigen an Jesu Kreuzestod und die Vergebung ihrer Sünden.³¹⁵ Ebenso ist Parzival zum Leib geworden, der die Heutigen an ihre Not erinnern soll und sie ermutigt, die richtige Frage zu stellen.

Während der Spielverderber und der Mauerschauer beschließen „eine Zeitlang noch ohne Ziel“ zu gehen (SF 539), gehören die letzten Worte im Stück dem Einheimischen:

Brenn es dir ein: Zu einer Antwort, die man nicht aussprechen kann, kann man auch die Frage nicht stellen. Das Rätsel gibt es nicht. – Ah, eine Eule:

³⁰⁹ Wolf Krötke: Verborgtheit Gottes, 938.

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Ebd.

³¹² Ebd., 939.

³¹³ Parzival tritt, allerdings ohne explizite Namensnennung, erneut auf in Handkes Theaterstück *Spuren der Verirrten*, welches 2007 wieder unter der Regie von Claus Peymann in Berlin uraufgeführt wurde. Im „verblichenen Helden-Kleid“ steht er mit zu Boden gesenktem Kopf „wie in Betrachtung der Blutstropfen im Schnee“ da (SV 64). Den Vorbeigehenden stellt er keine Fragen. Vielmehr blickt er, als ihn zuletzt einer einfach bloß anschaut, „über die Schulter »ins Leere«, wie in Erwartung »seines Gefolges«, und zieht, allein, ab. (SV 52)

³¹⁴ Vgl. Michael Welker: Was geht vor beim Abendmahl?, 104ff.

³¹⁵ Vgl. Lk 22,19.

flieg nicht weiter, bleib. [...] Fragefrei werden. Fragelos ausharren. Einfach wie die alten Statuen mit der verhüllten Hand das Buch halten und mit der anderen darauf zeigen. Die Lösung des Problems des Fragens erkennst du am Verschwinden dieses Problems. [...] Warum? Warum? Warum? »Die Rose ist ohne warum«? Und du? Und du? Und du? (SF 541)

Neben anderen Verweisen³¹⁶ kommt hier noch einmal Ludwig Wittgenstein zu Wort.³¹⁷ In seinem *Tractatus* schreibt dieser:

Zu einer Antwort, die man nicht aussprechen kann, kann man auch die Frage nicht stellen. Das Rätsel gibt es nicht.

Und weiter:

Die Lösung des Problems des Fragens erkennst du am Verschwinden dieses Problems.³¹⁸

Dazwischen heißt es:

Wir fühlen, dass selbst wenn alle möglichen wissenschaftlichen Fragen beantwortet sind, unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt sind. Freilich bleibt dann eben keine Frage mehr; und eben dies ist die Antwort.³¹⁹

Und nach dem von Handke zitierten Abschnitt fährt Wittgenstein fort:

Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.³²⁰

Mit Wittgenstein hat sich dieses Mystische in Handkes Stück gezeigt, als Parzival - mit Heidegger - auf das „Geläut der Stille“ gehört hat und die Fragegesellschaft auf der Lichtung im hintersten Hinterland Zeuge des Ereignisses wurde. Die richtige Frage wurde somit im Stück nicht explizit gestellt, da ihre Antwort sich als unaussprechbar erwiesen hat. Das Zeigen Wittgensteins entspricht in Handkes Stück dem sich Ereignen bei Heidegger. Nicht mit wissenschaftlichen Fragen hat sich das *Spiel vom Fragen* auseinandergesetzt, sondern mit „unsere[n] Lebensprobleme[n]“.³²¹ Dabei erwiesen sich die Antwortversuche erneut als säkularisierte Fassungen ursprünglich christlicher Aussagen.

Der abschließende Satz von Wittgensteins *Tractatus* lautet:

³¹⁶ Herbert Grieshop gibt an, dass die letzten Fragen des Einheimischen dem *Cherubinischen Wandersmann* des barocken Mystikers Johannes Angelus Silesius entnommen sind. Vgl. Herbert Grieshop: *Rhetorik des Augenblicks*, 152.

³¹⁷ Vgl. Eleonora Pasco: *Unterwegs zum Ungesagten*, 186.

³¹⁸ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logicus philosophicus*, T 6.5 und 6.521. In Handkes *Versuch über die Müdigkeit* heißt es: „In der Stunde der letzten Müdigkeit gibt es keine philosophischen Fragen mehr.“ (VM 68).

³¹⁹ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logicus philosophicus*, T 6.52.

³²⁰ Ebd., T 6.522.

³²¹ Vom Mauerschauer stammen die Fragen: „Verdammt, Mensch, wer bist du? Wer bist du nur? Wer bin ich nur?“ (SF 518) Im Gespräch mit Peter Hamm äußert Handke: „Über das Existentielle bin ich nie hinausgekommen, glaub ich, das ist immer noch das, was mich am meisten beschäftigt. Was ist Leben? Was ist Dasein?“ Peter Handke: *Es leben die Illusionen*, 59. Und weiter: „Ich habe keinen Stoff als das Existieren, aber das ist ... das kann das Vielfältigste ergeben. Und das kann am meisten den Lesern ermöglichen, sich zu identi... nein, mitzugehen, um das Wort identifizieren zu vermeiden. Mitzugehen oder im Lesen den eigenen Weg zu gehen, das ist noch schöner. Den eigenen Weg zu sehen. Mitgehen und den eigenen Weg zu sehen, das ist Lesen.“ Ebd. 87.

Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.³²²

Dem entsprechend ist Handkes nächstes Theaterstück ein schweigendes „Schauspiel“: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*.

³²² Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logicus philosophicus*, T 7. Peter Handke verweist selbst auf die Bedeutung dieses Satzes in seinem Gespräch mit Peter Hamm: „Wie Wittgenstein muß man dazu sagen: Darüber kann man nicht reden. Die große Erleichterung in der Philosophie ist mit Wittgenstein gekommen. Worüber man nicht reden kann, davon muß man schweigen.“ Peter Handke: *Es leben die Illusionen*, 48. Das Schweigegebot wurde für Wittgenstein gleichsam zum Programm seines eigenen philosophischen Lebens der folgenden Jahre. Er beendet mit dem *Tractatus* zunächst seine philosophische Arbeit und zog sich für eine gewisse Zeit als Volksschullehrer aufs Land zurück. Vgl. Eckard Wolz-Gottwald: *Wittgenstein – der Mystiker des Schweigens?*, 177.

3. Augenblickserfahrungen

3.1 Von der Sprachkritik zur Sprachmystik

In seiner „Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises“ im Jahre 1979 hat Peter Handke seine Aufgabenstellung als Schriftsteller und seine Erwartungen an eine heutige Literatur so formuliert:

Und freilich komme ich Schreibender, in meinem Pflichtbewußtsein, den willigen Lesern, dem ›Volk der Leser‹ (das auch ich so sehr will), von der verborgenen, immer wieder sich verbergenden, der menschenmöglichen, der guten Welt zu erzählen, mir manchmal als eine tragikomische oder auch bloß lächerliche Figur vor – aber die flüchtigen Augenblicke eines ja als Gesetz erfahrenen ANDEREN Lebens zu einem sanft nachdrücklichen Seins-Entwurf ineinanderzuphantasieren, das allein ist es, was mir inzwischen als nothelferische, als die notwendige, Literatur vorschwebt.³²³

Als Schriftsteller will Handke von einer „menschenmöglichen“, einer „guten“ Welt erzählen, die sich ihm allerdings als „verborgene“ darstellt und zugleich „immer wieder sich verbergende“. Doch in den von Handke angeführten „flüchtigen Augenblicken“, scheint sich diese „verborgene“ Welt zu offenbaren. In seinen Werken sollen diese Augenblicke ineinander phantasiert werden, da sie das „Gesetz“ eines „ANDEREN Lebens“ erkennen lassen. Noch in seinem Roman *Mein Jahr in der Niemandsbucht* aus dem Jahre 1994 spricht der Ich-Erzähler in diesem Sinne von „Neue-Welt-Augenblicke[n]“ (JN 28), mit denen er „etwas bewirken“ möchte (JN 32).

In seinem Journal *Gestern unterwegs*, welches die Aufzeichnungen von November 1987 bis Juli 1990 enthält, schreibt Peter Handke:

»Der Augenblicksdenker«: nur das bin Ich³²⁴

Und an einer späteren Stelle heißt es:

Was tut die Kunst? Sie erlöst vom Augenschein; sie ist der phantastische Augenblick; sie gibt ihn.³²⁵

In einer so verstandenen Kunst kann der Rezipient dem „flüchtigen“ oder dem „phantastischen“ Augenblick begegnen. Doch warum misst Handke gerade dem Augenblick und dessen Bewahrung in der Dichtung eine solche Bedeutung bei?

Noch das Altgriechische kennt die Unterscheidung von Zeit nach ihrer Quantität und ihrer Qualität.³²⁶ Auf das quantitative Moment der Zeit zielt der griechische Begriff *chrónos* (χρόνος) ab, welcher die Zeit meint, die man benötigt, um etwas zu tun. Mit dem griechischen Begriff *kairós* (καιρός) wird nach der Qualität einer Zeit gefragt, nach dem, wozu Zeit gut ist. Die Zeit als Kairos kann demnach nicht gemessen wer-

³²³ Peter Handke: *Das Ende des Flanierens*, 158.

³²⁴ Peter Handke: *Gestern unterwegs*, 26.

³²⁵ Ebd., 121.

³²⁶ Vgl. Rudolf Englert: *Kairologie*, 739.

den, sondern nur erschlossen und gedeutet werden „als der Augenblick, in dem etwas an der Zeit ist, seine rechte Zeit bzw. seinen fruchtbaren Augenblick hat“.³²⁷ Die frühgriechischen Denker und Dichter bezeichneten mit Kairos eine ausgezeichnete Stelle in Raum und Zeit, „deren Erkenntnis und Nutzung dem menschlichen Handeln Gelingen verspricht“³²⁸. Aristoteles betont in seiner *Nikomachischen Ethik* (um 330 v. Chr.) für den „göttlichen“ Kairos das „Element des Unverfügbaren [...], dessen Erleben als zeitlos (und plötzlich) charakterisiert wird“.³²⁹

Die zentrale Stelle für das neutestamentliche Verständnis von Kairos findet sich im Markusevangelium:

Die Zeit (ο καιρός) ist erfüllt, und das Reich Gottes ist herbeigekommen. Tut Buße und glaubt an das Evangelium! (Mk 1,15)³³⁰

Mit diesem Ruf beginnt Jesus die Sammlung seiner ersten Jünger. Sein Erscheinen als der Christus hat die Zeit erfüllt. Die Herrschaft Gottes ist hereingebrochen in den Zeichen und Wundern Jesu, von denen das Markusevangelium im Weiteren berichtet. In Jesus ist Gott den Menschen wieder nahe gekommen und in seiner Nähe erfährt der Mensch das wahre Leben.³³¹ In Jesus kommt Gott selbst in die Zeit und erfüllt sie daher. An den Menschen ergeht die Aufforderung, darauf zu reagieren. Mit Buße tun ist zugleich Umkehr und eine Änderung des Denkens gemeint. Ein erneuertes Denken zeichnet sich dadurch aus, dass es mit der Nähe Gottes und der Etablierung seiner Herrschaft rechnet.

Der einzigartige und zentrale Kairos, die Erscheinung des Christus, wurde durch viele Kairoi, von denen das alte Testament zeugt, vorbereitet und viele andere Kairoi, von denen die Apostelgeschichte und die Offenbarung zeugen, folgen ihm.³³² Einer dieser weiteren Kairoi, welche auf die Erscheinung des Christus folgen, findet sich gleich zu Beginn der Apostelgeschichte. An Pfingsten, dem fünfzigsten Tag nach dem jüdischen Paschafest, geschieht „plötzlich“ im Augenblick der Fülle der Zeit die Ausgießung des

³²⁷ Ebd. Die Zeit in ihrer Quantität und Qualität wird in der im Jahre 2004 von Peter Handke veröffentlichten Erzählung *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* zum zentralen Thema. Von der Hauptfigur heißt es: „Und die Zeit war für Don Juan ein Problem, das Problem.“ (DJ 37) Don Juan ist von einer „Zeitkrankheit“ befallen (DJ 141), welche als „Zeitklemme“ zum „Verlust der Abstände und Zwischenräume“ führt (DJ 142). In diesem Zustand springen ihm „die Augenblicke [...] in Sekunden“ um (DJ 54) und Don Juan wird von einem „Zählzwang“ befallen (DJ 140), der ihn in eine „Vereinzelung“ reißt und „jeden Augenblick [...] nach der Uhrzeit“ – das bedeutet nach dem Chronos – fragen lässt (DJ 141). Doch neben der „gewohnte[n] Zeit“ (DJ 103) existiert für ihn auch „jenes andere Zeitsystem“ (DJ 77), welches er in der Gemeinschaft mit einer Frau als „vollkommen übereinstimmenden Zeitsinn“ (DJ 89) erfährt. In dieser „Frauenzeit“ (DJ 124) gibt es für Don Juan „keine Zahlen mehr“ und er fühlt sich „von jener Art Zeit [...], statt gezählt, von ihr erzählt“ (DJ 125). Gegenüber seinem Autor, dem er die eigene Geschichte erzählt, benutzt er für diese „gewisse Art Zeit oder Spanne das Wort »in keiner Zeit«“ (DJ 102). Noch im Erzählen verschwindet Don Juan „für Augenblicke“ in diesen Kairoi (DJ 137). Schließlich kann der Autor im Moment des Abschieds von Don Juan sagen: „Obwohl es »Zeit war«, ließ er sich Zeit.“ (DJ 156)

³²⁸ M. Kerkhoff: Kairos, I., 667.

³²⁹ Ebd., 668.

³³⁰ Eine Theologie des Kairos entwickelte der deutsche Theologe Paul Tillich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Für ihn kommt der Begriff, trotz seiner Vorformung bei den Griechen, erst im Neuen Testament zur vollen Entfaltung. Vgl. E, Amelung: Kairos, II., 668.

³³¹ Im Johannesevangelium verkündet Jesus: „Ich bin gekommen, damit sie das Leben und volle Genüge haben sollen.“ (Joh 10,10)

³³² E, Amelung: Kairos, II., 669.

Heiligen Geistes über die an einem Ort in Jerusalem versammelte erste Gemeinde.³³³ Begleitet wird dieser Kairos durch ein Geschehen von Sprache, durch welches die „großen Taten Gottes“ gepriesen werden.³³⁴ In einem solchen Lobpreis kann sich der Zusammenhang der göttlichen Kairos als Heilsgeschichte Gottes mit dem Menschen offenbaren.

Der christliche Kairos als Augenblick der Fülle weist viele Ähnlichkeiten mit Handkes „flüchtigen Augenblicke[n]“ auf. Wie im christlichen Kairos das Reich Gottes herbeigekommen ist, so sollen die ineinander phantasierten Augenblicke der Literatur von einer verborgenen, menschenmöglichen und guten Welt erzählen. Wie die Erfüllung der Zeit in der Menschwerdung und Kreuzigung Christi den Menschen zu einer Umkehr des bisherigen Lebens auffordert und im Glauben an das Evangelium ein neues Leben verheißt, so spricht Handke von einem „ANDEREN Leben“, welches es zu erfahren gilt. Doch die Augenblicke Handkes erweisen sich nur der äußeren Form nach, aber nicht nach ihrem inneren Gehalt als Anknüpfungen an die christliche Überlieferung, da sie nicht auf den zentralen Kairos der Erscheinung Christi ausgerichtet sind. Handke steht vielmehr in der Tradition einer säkularisierten Augenblickserfahrung, wie sie in der literarischen Moderne einen Höhepunkt erreicht hat.

Bereits im ersten Kapitel dieser Arbeit wurde auf die „guten Augenblicke“³³⁵ im 1902 erschienenen *Brief* von Hofmannsthal verwiesen. Helmuth Kiesel hat in seiner *Geschichte der literarischen Moderne* die Hofmannsthalischen „Augenblicke“ jenem „Wahrnehmungs- und Erfahrungstypus“ zugerechnet, der „charakteristisch für die Moderne ist und im Begriff der »Epiphanie« eine durchaus plausible Bezeichnung gefunden hat“.³³⁶ Kiesel beruft sich in diesem Zusammenhang auf Theodore Ziolkowski, der für die „Evokation derartiger Momente“ den Begriff der Epiphanie von James Joyce übernimmt³³⁷ und damit besondere Augenblickserfahrungen im *Brief* von Hofmannsthal, in Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (1903) und in Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) benennt.³³⁸

³³³ Vgl. Apg 2,2. Zum Bezug Handkes in seinem Werk auf diesen christlichen Kairos vergleiche das vorangehende Kapitel.

³³⁴ Vgl. Apg 2,11.

³³⁵ Hugo von Hofmannsthal: *Ein Brief*, 50.18.

³³⁶ Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*, 197.

³³⁷ Ebd., 196. Die Erläuterung des Begriffs der Epiphanie findet sich in dem Romanfragment *Stephen Hero*, welches James Joyce von 1904 bis 1906 beschäftigte und als Vorstufe des 1914 beendeten Romans *A Portrait of the Artist as a Young Man* gilt. Hier heißt es: „By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments.“ James Joyce: *Stephen Hero*, 216. Auch der Hauptfigur Stephen Dedalus in dem Roman *A Portrait of the Artist as a Young Man* werden „profan-ästhetische Offenbarungen“ zum Anlass und zur Motivation seiner künstlerischen Arbeit. Dieser sagt sich von Familie, Nation und Kirche los, um seiner Bestimmung als Künstler zu folgen. Vgl. Jörg Drews: James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, 913. James Joyce selbst sah es als seine Aufgabe als Schriftsteller an, epiphane Erlebnisse mit äußerster Sorgfalt festzuhalten. Vgl. Willi Erzgräber: James Joyce. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spiegel experimenteller Erzählkunst, 17. Allein 40 Epiphanien lassen sich in dem Band James Joyce, *Poems and Shorter Writings* finden.

³³⁸ Als weitere Beispiele nennt Ziolkowski Werke von Barlach, Döblin und Hesse. Er kommt schließlich zu dem Ergebnis, dass die Epiphanie inzwischen wie Essay oder innerer Monolog ein verbreitetes Verfahren

Walter Höllerer hat die Epiphanie innerhalb der Literatur der Moderne als „Held des Romans“ bezeichnet.³³⁹ Für Karl Heinz Bohrer ist sie ein „Kennzeichen der modernen Literatur“.³⁴⁰ Christoph Bartmann spricht von einem „Paradigma der Moderne“³⁴¹ und ordnet dem auch die Augenblickserfahrungen im Werk Peter Handkes zu. Bei Alexander Huber wird die Epiphanie zu einem „Generalthema“ von Handke.³⁴²

Der Begriff Epiphanie wird abgeleitet von dem griechischen Substantiv *epipháneia* (ἐπιφάνεια = Erscheinung, das Erscheinen) und dem griechischen Verb *epipháino* (ἐπιφαίνω = erscheinen, sich zeigen, zum Vorschein kommen). Enthalten ist darin die griechische Wurzel *phós* (φῶς) für „Licht“.³⁴³ In der Terminologie der allgemeinen Religionswissenschaft wird unter Epiphanie die „verbreitete Vorstellung gefasst, daß sich Götter unter besonderen Bedingungen »zeigen«“.³⁴⁴ Dabei wird in der Begrifflichkeit nicht klar differenziert zwischen Epiphanie, Manifestation, Präsenz, Offenbarung, Bild und Erscheinung.³⁴⁵ In militärischen Zusammenhängen bezeichnet das namensgebende griechische Wort *epipháneia* „das plötzliche und unerwartete Auftauchen des Feindes, wodurch die Entscheidung der Schlacht erzwungen werden soll“.³⁴⁶ Daraus erklärt sich ein religiös bestimmter Sprachgebrauch, nach dem „das Eingreifen eines Gottes eine Auseinandersetzung zugunsten seiner Verehrer entscheidet“.³⁴⁷ Für das Neue Testament liegt die Verwendung des Begriffs nahe im Zusammenhang mit Erzählungen vom Erscheinen des auferstandenen Jesus - so zum Beispiel die Emmauserzählung, auf welche Handke mehrfach in seinem Werk anspielt³⁴⁸ - in denen dieser seinen verängstigten oder enttäuschten Nachfolgern als Erscheinung seiner Göttlichkeit in menschlicher Gestalt gegenübertritt. Eine Vorwegnahme dieser Erscheinungen stellt die Verklärung Jesu auf einem Berg vor den Augen des Petrus, Jakobus und Johannes dar:

Und er wurde verklärt vor ihnen, und sein Angesicht leuchtete wie die Sonne, und seine Kleider wurden weiß wie das Licht. (Mt 17,2)

Enthalten ist in dieser Epiphanie als Verklärung neben der Unvorhersehbarkeit und Augenblickshaftigkeit auch das Element der besonderen Lichtqualität. Zudem birgt die Verklärung für die Jesus begleitenden Jünger ein besonderes Erkenntnisvermögen, indem eine Stimme aus den Wolken zu ihnen spricht: „Dies ist mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe; den sollt ihr hören!“ (Mt 17,5)

moderner Prosa geworden ist. Vgl. Theodore Ziolkowski: James Joyces Epiphanie und die Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa, 611.

³³⁹ Walter Höllerer: Die Epiphanie als Held des Romans.

³⁴⁰ Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, 353.

³⁴¹ Christoph Bartmann: Suche nach Zusammenhang, 197.

³⁴² Alexander Huber: Versuch einer Ankunft, 300.

³⁴³ Vgl. ebd. 75.

³⁴⁴ Burkhard Gladigow: Epiphanie, I. Religionswissenschaftlich, 1367.

³⁴⁵ Vgl. ebd., 1368.

³⁴⁶ Dieter Lührmann: Epiphanie, IV. Neues Testament, 1371.

³⁴⁷ Ebd.

³⁴⁸ Vgl. dazu das vorangehende Kapitel dieser Arbeit.

Die Säkularisierung der Epiphanie und damit ihre Loslösung von religiösen Inhalten innerhalb der literarischen Moderne hat Rainer Zaiser am Beispiel von James Joyce beschrieben.³⁴⁹ Die Epiphanie in ihrer säkularisierten Form fasst nicht mehr das Erscheinen eines Gottes, sondern richtet sich auf die „zufällige Wahrnehmung ganz beliebiger und gewöhnlicher Dinge“.³⁵⁰ Dennoch wird ihr von Alexander Huber ein „mystischer Charakter“ zugesprochen.³⁵¹ Uwe Spörl hilft hier weiter, wenn er sich in seiner Arbeit über die *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende* mit Augenblickserfahrungen in der Literatur um 1900 befasst, „die als ‚Entgrenzung‘ des Subjekts aufgefasst werden können und die erkenntnisorientiert, aber irrationalistisch sind“.³⁵² Diese weisen nach Spörl Ähnlichkeiten mit der religiösen Mystik auf, „ersetzen jedoch die transzendente Gottheit traditioneller religiöser Mystik durch etwas säkularisiertes Weltimmanentes [...], das dennoch die sinnstiftende Funktion der verlorenen Religion (in Bezug auf Subjekt und Welt bzw. deren Zusammenhang) erfüllen soll“.³⁵³ Die Literatur der literarischen Moderne wird somit um die Jahrhundertwende zum Ort einer modernen und neuen, weil „gottlosen Mystik“.³⁵⁴

Der Begriff Mystik leitet sich ab von dem griechischen Substantiv *mysterion* (μυστήριον = Geheimnis) und dem griechischen Verb *mýō* (μύω = Lippen und Augen verschließen).³⁵⁵ Eine christliche Mystik entsteht in Auseinandersetzung mit dem im Alexandria des 3. Jahrhunderts nach Christus sich entwickelnden Neuplatonismus. Für diesen steht das Göttliche als das absolut überseiende Eine, Höchste, Ewige und Erste jenseits aller Bestimmungen und Gegensätze und kann von und in dem begrifflichen Denken nicht erfasst werden.³⁵⁶ Die christliche Mystik setzt das Eine des Neuplatonismus mit dem christlichen Gott gleich. Indem dieses Eine in seinem Sein überfließt, bringt es in mehreren Stufen die geistige wie materielle Welt hervor.³⁵⁷ Nach Markus Mühling vollzieht sich der ebenfalls stufenweise „Aufstieg zur Erkenntnis dieses Einen in der Erfahrung“ durch den Mystiker als „Gegenbewegung zu dieser ontischen, d.h. seinshaftigen Bewegung“.³⁵⁸ Da das Eine wie der Abgrund des Nichts ist und für das begriffliche Denken und Vorstellen als nicht fassbar gilt, schließt der Mystiker die Lippen und Augen, um von der Welt abzusehen und in sein eigenes Innere zu blicken. Hierbei strebt der Mystiker eine augenblickshafte innere Erfahrung der transzendenten Gottheit an, welche nicht zeitliche Vergänglichkeit ist, sondern ewige, zeitlose

³⁴⁹ Vgl. Rainer Zaiser: Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters, 51.

³⁵⁰ Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne, 195.

³⁵¹ Alexander Huber: Versuch einer Ankunft, 77.

³⁵² Uwe Spörl: Gottlose Mystik um die Jahrhundertwende, 14.

³⁵³ Ebd.

³⁵⁴ Der Begriff „gottlose Mystik“ stammt von Fritz Mauthner, der diesen gleichbedeutend mit dem Begriff „skeptische Mystik“ in seiner vierbändigen Abhandlung über den *Atheismus und seine Geschichte im Abendlande* aus den Jahren 1922/23 verwendet. Vgl. Uwe Spörl: Gottlose Mystik um die Jahrhundertwende, 96.

³⁵⁵ Ebd., 16.

³⁵⁶ Vgl. Markus Mühling: Mystik (im Erscheinen).

³⁵⁷ Ebd.

³⁵⁸ Ebd.

Gegenwart. Ihren Höhepunkt erlebt die christliche Mystik in den Klöstern des Hoch- und Spätmittelalters. Hier steht das persönliche Erleben Gottes durch Reflexion der Heiligen Schrift, Kontemplation, Gebet, Gesänge, Askese und der gelebten Einheit von Gottes-, Selbst- und Nächstenliebe im Mittelpunkt. Begleitet wird dieses Erleben von der Einsicht, dass Gott als das Unsagbare und Unausprechliche mit den Mitteln der Sprache nicht zu fassen ist.

In der Neuzeit jedoch vollzieht sich nach Uwe Spörl die „Abtrennung der Mystik von Gott“.³⁵⁹ Besonders einflussreich sind in dieser Entwicklung die Arbeiten des amerikanischen Psychologen William James (1842-1910). Im Jahre 1902 erscheint dessen Buch *The Varieties of Religious Experience*, in dem er auch mystische Erfahrungen unter religionspsychologischen Gesichtspunkten untersucht und als zutiefst subjektive Phänomene von theologischen Zusammenhängen trennt.³⁶⁰ Mystische Erfahrungen als besondere Bewusstseinszustände gelten ihm als unabhängig von der Existenz oder Nichtexistenz des Göttlichen. Die Mystik als Bewusstseinsphänomen ist somit nicht notwendig, wenn auch häufig, an Religion oder den Glauben an ein transzendentes Wesen gekoppelt.³⁶¹ Als wesentliche Merkmale mystischer Erfahrungen hält James unter anderen deren kurzzeitiges und unregelmäßiges Auftreten, deren Unbeschreiblichkeit und deren Geprägtsein durch die Passivität des erlebenden Menschen fest.³⁶²

In Bezug auf die Erfahrung der Unbeschreiblichkeit seines augenblickhaften Erlebens gleicht der Mystiker dem Sprachskeptiker der Jahrhundertwende.³⁶³ Dementsprechend fanden Denker wie Fritz Mauthner oder Ludwig Wittgenstein über die Kritik der Sprache als unzureichendes Mittel der Erkenntnis ihren jeweils eigenen Zugang zur Mystik. An dem mittelalterlichen deutschen Theologen und Mystiker Meister Eckhart faszinierte Mauthner dessen Zusammenführung von „Skepsis, Schweigen und Mystik“.³⁶⁴ Und obwohl Mauthner der Ausrichtung des mittelalterlichen Predigers auf einen persönlichen Gott nicht mehr zu folgen vermag, stellt für ihn die Mystik den „einzig gangbare Weg aus der Verzweiflung der Skepsis heraus“ dar.³⁶⁵ Von ihr verspricht er sich eine zeitlich begrenzte, dabei wortlose und gottlose Erfahrung, in welcher der Mensch „der Welt und dem Sein“ näher kommt.³⁶⁶ Wittgenstein zeigt sich fasziniert von William James' Sammlung mystischer Augenblicke³⁶⁷ und verweist selbst in seinem *Tractatus* auf das Unausprechliche der Mystik.³⁶⁸ Auch für ihn wird die innere Versenkung des Mystikers zum Erkenntniswerkzeug, welche die Erfahrung der „Unzeitlichkeit“ des Augenblicks ermöglicht:

³⁵⁹ Uwe Spörl: *Gottlose Mystik um die Jahrhundertwende*, 16.

³⁶⁰ Vgl. ebd., 131.

³⁶¹ Vgl. ebd., 135.

³⁶² Vgl. ebd., 133.

³⁶³ Vgl. ebd., 20.

³⁶⁴ Ebd., 48.

³⁶⁵ Ebd., 90.

³⁶⁶ Helmuth Kiesel: *Literarische Moderne*, 187.

³⁶⁷ Brian McGuiness: *Die Mystik des Tractatus*, 184.

³⁶⁸ Vgl. dazu das vorangehende Kapitel dieser Arbeit.

Wenn man unter Ewigkeit nicht unendliche Zeitdauer, sondern Unzeitlichkeit versteht, dann kann man sagen, daß der ewig lebt, der in der Gegenwart lebt.³⁶⁹

In der Hinwendung zum Augenblick als Gegenwart kann die Ewigkeit im eigenen Leben als Zeitlosigkeit erfahren werden.³⁷⁰ Für diese Erfahrung ist die Existenz eines transzendentalen Gottes keine notwendige Voraussetzung mehr.

Wie die sprachskeptischen Denker der Jahrhundertwende geht auch der Dichter Handke den Weg von einer Kritik am begrifflichen Denken und Sprechen zu einer Faszination für den flüchtigen Augenblick.³⁷¹ Diesen versucht der Dichter mit zunehmender Intensität in seinem Werk in einer poetischen Sprache zu bewahren. Dabei führt er die unterschiedlichen Fassetten der Augenblickserfahrung als erfüllte Zeit, als Epiphanie des ganz Anderen und als unaussprechbares mystisches Erleben in ihren säkularen Ausprägungen zusammen.

Eine der ersten Augenblickserfahrungen im Werk von Peter Handke findet sich in seinem *Kurzen Brief zum langen Abschied*, der 1971 erschien. Hier berichtet der Ich-Erzähler von einem „kurzen Aufleuchten“, welches ihm die Erfahrung einer „ANDEREN Zeit“ ermöglicht:

Beim Würfeln passierte mir etwas Seltsames: ich brauchte gerade eine bestimmte Zahl, und als ich den Becher hinkippte, blieben alle Würfel, bis auf einen sofort liegen; während der eine aber noch zwischen den Gläsern durchrollte, sah ich an ihm die Zahl, die ich brauchte, kurz aufleuchten und dann verschwinden, bis der Würfel mit der falschen Zahl nach oben liegenblieb. Dieses kurze Aufleuchten der richtigen Zahl aber war so stark gewesen, daß ich es empfand, als ob die Zahl auch wirklich gekommen wäre, aber nicht jetzt, sondern ZU EINER ANDEREN Zeit. [...] Mein Leben bis jetzt, das durfte noch nicht alles sein! (KB 27f.)

Diese Epiphanie, welche die Elemente der Plötzlichkeit, der besonderen Lichtqualität und der Passivität des Erlebenden aufweist, ist nicht mehr an das Erscheinen eines Gottes gebunden, sondern ereignet sich an dem profanen Geschehen eines Würfel-

³⁶⁹ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logicus philosophicus*, T 6.4311. Auch Handke beschäftigt sich in seinem Werk wiederholt mit dem Phänomen der „Unzeitlichkeit“. In seinem Journal *Die Geschichte des Bleistifts* findet sich die Formulierung: „'Zeitstand' (nunc stans) heißt, daß nicht nur ich zur Ruhe gekommen bin, sondern daß auch die Welt mir zur Feststellung offen steht. Es ist mehr als die Ruhe, es ist die Sachlichkeit [...]“ (GB 298) In Handkes *Lehre der Sainte-Victoire* heißt es: „Nunc stans [...] Augenblick der Ewigkeit.“ (LSV 9) Unzeitlichkeit, Zeitstand oder Ewigkeit lassen sich nach der Auffassung des Denkers wie des Dichters in besonderen Augenblicken erleben. Diesem Erleben Dauer zu verleihen ist ein Ziel des Denkers wie auch des Dichters.

³⁷⁰ Vgl. Dieter Mersch: ‚Es gibt allerdings Unausprechliches ...‘ - Wittgensteins Ethik des Zeigens, 141.

³⁷¹ Dirk Götsche bezeichnet in seiner Arbeit zur *Produktivität der Sprachkrise* diesen Weg als „Austritt aus der modernen literarischen Sprachskepsistradition“ und als Rückkehr zu einem „an der >vormodernen< Dichtung orientierenden Literatur- und Sprachvertrauen“. Dirk Götsche: *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa*, 232, 338. Unberücksichtigt bleibt bei dieser Argumentation, dass der Übergang von der Sprachskepsis zu einer skeptischen, weil gottlosen Mystik eine Ausprägung zutiefst moderner Denkwege darstellt.

wurfes.³⁷² Weiterhin wird dieser Augenblick vom Ich-Erzähler als Kairos-Moment empfunden, in welchem eine „ANDERE Zeit“ als die bisher vertraute, quantitative Zeit des Chronos aufscheint. Die Erfahrung dieser qualitativ erfüllten Zeit drängt den Erzähler zu einer Veränderung seines bisherigen Lebens, wie dies auch für das Erleben des christlichen Kairos charakteristisch ist, der in der Person Christi zur Umkehr und Veränderung des Lebens führt. Das Konzept dieser qualitativen Zeit wird an einer späteren Stelle im Roman wieder aufgegriffen, wenn es heißt:

Jene ANDERE ZEIT, die ich in Providence bei dem kurzen Aufblitzen des Würfels erfahren hatte, erstreckt sich nun vor mir als eine andere Welt, die ich nur zu betreten brauche, um meine angstanfällige Natur und ihre Beschränktheit endlich loszusein. Und doch erschrak ich wieder vor diesem Schritt, als mir einfiel, wie notwendig aufgelöst und leer, ohne eigene Lebensform, ich mich in der anderen Welt bewegen würde; ich empfand heftig ein allgemeines paradiesisches Lebensgefühl, ohne Verkrampfung und Angst, in dem ich selber [...], gar nicht mehr vorkam, und es grauste mir so sehr vor dieser leeren Welt, daß ich eine Schrecksekunde das ungeheure Entsetzen des Kindes nachlebte, das an einer Stelle, wo es gerade noch etwas gesehen hatte, mit einem Mal nichts mehr sah. (KB 106f.)

Entsprechend der christlichen Vorstellung der erfüllten Zeit als Hereinbrechen des Reiches Gottes erlebt der Ich-Erzähler „jene ANDERE ZEIT“ als „eine andere Welt“. Zusätzlich erhält diese Erfahrung auch eine mystische Komponente, wenn eine innere Verwandlung in Form der Entgrenzung vom eigenen Selbst festgestellt wird. Die zuvor erhoffte Lebensveränderung wird jetzt fassbarer in der Überwindung von „Verkrampfung und Angst“ und in der Empfindung eines „allgemeine[n] paradiesische[n] Lebensgefühls“. Doch der Gedanke des Verlusts des eigenen Selbst in solcherart mystischem Empfinden wird dem Ich-Erzähler zur „Schrecksekunde“. Trotzdem bleibt die „Sehnsucht nach einer neuen Lebens- und Existenzform“ die den Ich-Erzähler weiterhin bestimmende Grunderfahrung.³⁷³

In Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung* aus dem Jahre 1974 wird die Serie der in der poetischen Sprache bewahrten Augenblickserfahrungen fortgesetzt. Auch hier sind es profane Gegenstände, an denen sich für den Ich-Erzähler Gregor Keuschnig eine Epiphanie ereignet:

Dann hatte er ein Erlebnis – und noch während er es aufnahm, wünschte er, daß er es nie vergessen würde. Im Sand zu seinen Füßen erblickte er drei Dinge: ein Kastanienblatt; ein Stück von einem Taschenspiegel; eine Kinderzopfspanne. Sie hatten schon die ganze Zeit so dagelegen, doch auf einmal rückten diese Gegenstände zusammen zu Wunderdingen. – „Wer sagt denn, daß

³⁷² Entsprechend ereignet sich die nächste Epiphanie im Text bei der Ansicht einer Zypresse. Vgl. KB 100.

³⁷³ Wolfram Frietsch: Die Symbolik der Epiphanien in Peter Handkes Texten. Strukturmomente eines neuen Zusammenhangs, 153.

die Welt schon entdeckt ist?“ [...] Ich habe an ihnen kein persönliches Geheimnis für mich entdeckt, dachte er, sondern die IDEE eines Geheimnisses, die für alle da ist! [...] Ich habe eine Zukunft! dachte er triumphierend. Das Kastanienblatt, die Spiegelscherbe und die Zopfspange schienen noch enger zusammenzurücken – und mit ihnen rückte auch das andere zusammen ... bis es nichts anderes mehr gab. Herbeigezauberte Nähe! „Ich kann mich ändern!, sagte er laut. (SE 81-83)

Anhand dieses Erlebnisses lässt sich die Figur des Gregor Keuschnig als moderner Mystiker bezeichnen, dessen Mystik sich durch ihre Gottlosigkeit ausweist. Im Zustand der Kontemplation werden diesem drei Alltagsgegenstände zu „Wunderdingen“, die ihm die „IDEE eines Geheimnisses“ mitteilen. Das Erlebnis wird somit zu einer Art Initiation (lat. initio = einweihen) in ein neues Leben und in eine neue Welt, die es noch zu entdecken gilt.³⁷⁴ Als Eingeweihter ist es das Bestreben des Ich-Erzählers, dieses Geheimnis weiterzugeben, da es „für alle da ist“.³⁷⁵

Gregor Keuschnig spricht von einer „Zukunft“ und der Möglichkeit, sein Leben zu „ändern“, welche ihm offenbart wurde.³⁷⁶ Seine „Idee“ wird ihm zur Botschaft, die er weitergeben möchte. Diese besteht aus einer „aus all den flüchtigen Augenblicksstimmungen“ gewonnenen Überzeugung von einer geheimnisvollen, sich öffnenden Welt der Fülle, die „zurückerobert“ werden kann:

Keuschnig wollte nichts mehr für sich. Die gewohnten Anblicke flimmerten vor seinen Augen, als seien sie Erscheinungen – und zwar natürliche –, und jede einzelne davon zeigte ihm eine Fülle, die unerschöpflich war. Er, der nicht mehr zähle, war in die andern gefahren, die in selbstverlorener Energie kreuz und quer gingen, und er glaubte, sie müssten den Schritt wechseln bei dem Ruck, mit dem er das für ihn nutzlose Glück auf sie übertrug. Er lebte noch irgendwie – mit ihnen. Dieser Zustand war keine Laune, keine Augenblicksstimmung mehr, die gleich wieder aufhörte, sondern eine, auch aus all den flüchtigen Augenblicksstimmungen!, gewonnene Überzeugung, mit der man arbeiten konnte. Jetzt erschien ihm die Idee, die ihm gekommen war beim Anblick der drei Dinge im Sand des Carré Marigny, anwendbar. Indem ihm die Welt geheimnisvoll wurde, öffnete sie sich und konnte zurückerobert werden. (SE 152)

³⁷⁴ Vgl. auch Alexander Huber: Versuch einer Ankunft, 89.

³⁷⁵ Noch in Handkes 2002 erschienenem umfangreichen Roman *Der Bildverlust* zeigt sich die Hauptfigur durchdrungen von dem „Sendungsbewußtsein“ (B 23) oder „Missionsdrang“ (B 24), ihre „Augenblicksbilder“ (B 473), welche von einer „Welt im Frieden“ (B 177), einer „anderen Weltordnung“ und einer „neue[n] Lebensform“ (B 634) künden, weiterzugeben, indem sie ihre Geschichte der Durchquerung der Sierra de Gredos von einem Autor aufzeichnen lässt.

³⁷⁶ Für die Idee eines neuen Lebens, zu der die Epiphanie Keuschnig erweckt, nennt Huber als mögliches Vorbild die Ausführungen des Paulus im Brief an die Epheser: „Legt von euch ab den alten Menschen mit seinem früheren Wandel, der sich durch trügerische Begierden zugrunde richtet. Erneuert euch aber in eurem Geist und Sinn und zieht den neuen Menschen an, der nach Gott geschaffen ist in wahrer Gerechtigkeit und Heiligkeit.“ (Eph 4,22-24) Vgl. Alexander Huber: Versuch einer Ankunft., 98.

Im Zustand der Entgrenzung erfährt Gregor Keuschnig, wie er „nichts mehr für sich“ will und „irgendwie“ in die anderen fährt, um mit ihnen zu leben. Diese mystischen Vereinigungserlebnisse werden jetzt allerdings nicht mehr wie noch im *Kurzen Brief zum langen Abschied* wahrgenommen als „Schrecksekunden“, sondern als Botschaft, die sich als „anwendbar“ erweist:

Er wollte nichts mehr vergessen und wiederholte im Kopf die jüngst vergangenen Augenblicke, so wie man Vokabeln einer fremden Sprache memoriert. Er mußte sie alle behalten, um sie später anzuwenden. (SE 163)

Die spätere Anwendung geschieht in der Bewahrung der „jüngst vergangenen Augenblicke“ in der Form der Erzählung.

Diesem Prinzip folgt auch die 1979 erschienene Erzählung *Langsame Heimkehr*. Hier heißt es im mit „Das Gesetz“ überschriebenen dritten und letzten Teil:

In diesem Augenblick redete jemand an der Kasse, einen Scheck ausfüllend, laut mit und nannte den Tag, und dabei [...] wurde in dem Coffee Shop, unter allgemeiner Atemlosigkeit, die Zeit beständig wirksam [...] und durchstrahlte den Raum mit einer wärmenden Lichtwelle.

[...] Ein gemeinsamer Atem erfasste die Anwesenden. Das Licht wurde Stoff, und die Gegenwart wurde Geschichte; und Sorger, erst in qualvoller Konvulsion (es gab für diesen Moment ja keine Sprache), dann in Ruhe und Sachlichkeit, schrieb auf, um das Gesehene, bevor es sich wieder verflüchtigte, rechtskräftig zu machen: Was ich hier erlebe, darf nicht vergehen. Das ist ein gesetzgebender Augenblick: mich lossprechend von meiner Schuld, der selbstverantworteten und auch der nachgefühlten, verpflichtet er mich, den einzelnen und immer Teilnahmsfähigen, zu einer so stetig wie möglich geübten Einmischung. Es ist zugleich mein geschichtlicher Augenblick: ich lerne (ja, ich kann noch lernen), daß die Geschichte nicht bloß eine Aufeinanderfolge von Übeln ist, die einer wie ich nur ohnmächtig schmähen kann – sondern auch, seit jeher, eine von jedermann (auch von mir) fortsetzbare, friedensstiftende *Form*. [...] Meine Geschichte (unsere Geschichte, ihr Leute) soll hell werden, so wie der Augenblick hell war; [...] Ich glaube diesem Augenblick: indem ich ihn aufschreibe, *soll er mein Gesetz sein*. (LH 175-178)

Alle Fassetten einer säkularisierten Augenblickserfahrung sind hier angeführt. Plötzlichkeit, Unverfügbarkeit und die besondere Lichtqualität erweisen den „Augenblick“ als Epiphanie, in der die parodistisch gesetzte „Göttin Zeit“ erscheint (LH 176). Gemäß seinem mystischen Charakter zeigen sich die Anwesenden entgrenzt durch den „gemeinsame[n] Atem“. Zudem erweist sich dieser Moment zunächst als unaussprechlich. Der Augenblick hat weiterhin einen qualitativen Charakter, wenn es heißt, dass „die Zeit beständig wirksam“ war. Er wird somit vom Ich-Erzähler Valentin Sor-

ger als erfüllte Zeit erfahren. Dieser erklärt ihn zum „geschichtliche[n] Augenblick“, der ihm einen neuen Zusammenhang in der Geschichte der Menschheit offenbart. Sorger sieht eine „Aufeinanderfolge“ von Augenblicken, welche eine „Friedenszeit“ ergeben (LH 176). Diese ist der Geschichte von „Schuld“ und „Übeln“ nicht nur entgegengesetzt, sondern spricht ihn sogar los von seiner „selbstverantworteten“ und „nachgefühlten“ Schuld. Valentin Sorger sieht es als seine Aufgabe, diesen flüchtigen Augenblick zu bewahren, indem er ihn aufschreibt. Zugleich wird er ihm zum „gesetzgebende[n] Augenblick“, da dieser ihn in seiner Aufgabe als Schriftsteller bestärkt. In einer „so stetig wie möglich geübten Einmischung“ kann der Schriftsteller durch seine Arbeit die „friedensstiftende Form“ fortsetzen, indem er nicht nur den einzelnen Augenblick, sondern deren Aufeinanderfolge in die Form der Erzählung überführt und so in der „friedlichen Menschheitsgeschichte“ mitschwingt (LH 177f.).³⁷⁷

Für dieses Vermögen des Schriftstellers findet sich in der *Langsamen Heimkehr* wie auch in der ein Jahr später erschienenen *Lehre der Sainte-Victoire* die identische Formulierung:

Der Zusammenhang ist möglich. Jeder einzelne Augenblick meines Lebens geht mit jedem anderen zusammen – ohne Hilfsglieder. Es existiert eine unmittelbare Verbindung; ich muß sie nur freiphantasieren. (LH 117, LSV 79)³⁷⁸

Die Werke Handkes erweisen sich als das Ergebnis dieses Freiphantasierens von Augenblickserfahrungen. In der *Lehre der Sainte-Victoire* wird sogar das „Recht zu schreiben“ von einer säkularen Augenblickserfahrung abgeleitet, welche sich in einem „Seitenweg“ beim Anblick von „Maulbeerflecken im Staub“ ereignet:

Das »Recht zu schreiben« - für jede Arbeit neu benötigt - kündigte sich auf jenem Abstieg von der Sainte-Victoire schon an [...]. - In der Dämmerung blickte ich, nur aus den Augenwinkeln, in einen Seitenweg hinein. - Ich weiß jetzt nicht mehr, ob ich überhaupt stehengeblieben bin; ich bin wohl ohne anzuhalten weiter; doch im Zustand der Ruhe und Freude; neu durchdrungen von meinem guten Recht, zu schreiben; neu überzeugt von Schrift und Erzählung. [...] Es kam da zu dem Augenblick unbestimmter Liebe, ohne den es rechtens kein Schreiben gibt. [...] Ja: dieser dämmernde Seitenweg gehörte jetzt mir und wurde nennbar. Mit den Maulbeerenflecken im Staub vereinte der Augenblick der Phantasie (in dem allein ich ganz und mir wirklich bin und die Wahr-

³⁷⁷ In der *Kindergeschichte* aus dem Jahre 1981 kehrt diese „gesetzgebende“ Augenblickserfahrung wieder: „Der Augenzeuge fleht einen Segen auf dieses Bild herab und bleibt zugleich nüchtern. Er weiß, daß in jedem mystischen Augenblick ein allgemeines Gesetz beschlossen ist, dessen Form er zum Vorschein bringen soll und das nur in seiner gemäßen Form verbindlich wird; und er weiß auch, daß, die Formenfolge eines solchen Augenblicks freizudenken, das schwierigste Menschenwerk überhaupt ist.“ (KG 33) Die Aufgabe des Schriftstellers wird hier zum „schwierigsten Menschenwerk“, welche allein auf die Bewahrung von Augenblickserfahrungen gerichtet ist. Auch in der *Geschichte des Bleistifts* formuliert Handke diese für ihn so zentrale Aufgabe: „die sich zufällig ereignenden Momente von Leben zu einer undurchdringlichen [...] Einheit verbinden.“ (GB 40)

³⁷⁸ Vgl. zu dieser Textstelle auch das Kapitel 2.1 dieser Arbeit.

heit weiß) nicht bloß die eigenen Lebensbruchstücke in Unschuld, sondern eröffnete mir auch neu meine Verwandtschaft mit anderen, unbekanntem Leben, und wirkte so als unbestimmte Liebe, mit der Lust, diese, in einer treuestiftenden Form!, weiterzugeben, als berechtigten Vorschlag, für den Zusammenhalt meines nie bestimmbar, verborgenen Volkes, als unsere gemeinsame Daseinsform: erleichternder, erheiternder, verwegener Sollensmoment des Schreibens [...]. (LSV 56-58)

Erneut tritt hier ein Ich-Erzähler Handkes als moderner Mystiker auf. Erfüllt von „dem Augenblick unbestimmter Liebe“ erlebt dieser eine ganzheitliche Selbstannahme, die Reinigung von Schuld und das Gefühl der Nächstenliebe zu einem „nie bestimmbar, verborgenen Volk“. Diese Liebe soll nun in der „treuestiftenden Form“ des schriftstellerischen Werkes weitergegeben werden.

Im Ersten Brief des Johannes heißt es:

Gott ist die Liebe; und wer in der Liebe bleibt, der bleibt in Gott und Gott in ihm. (Joh 4,16)

Im Gegensatz dazu bleibt die Liebe des gottlosen Mystikers „unbestimmt“. Gesteigert wird diese Unbestimmtheit im weiteren Werk Handkes, indem die Augenblickserfahrungen mehr und mehr den Verweischarakter auf etwas nicht Anwesendes annehmen.³⁷⁹

Titelgebend wird dieser Verweischarakter der Augenblickserfahrungen in dem mystischen Märchen *Die Abwesenheit* aus dem Jahre 1987. Hier erscheinen die Augenblickserfahrungen nach Alexander Huber als „Kaskaden von Mikroepiphanien“, mittels derer die singuläre Epiphanie zum „epiphanen Bild“ erweitert wird.³⁸⁰ Der Charakter von Unbestimmtheit und Abwesenheit wird in diesen Bildern auch durch den stilistischen Gebrauch des Futur II verwirklicht:³⁸¹

Das Gras wird dort gezittert haben wie nur das Gras, der Wind dort wird geweht haben wie nur der Wind, die Ameisen werden durch den Sand gezogen sein als der Ameisenzug, die Regentropfen im Staub werden die unvergleichliche Form von Regentropfen im Staub angenommen haben: Wir werden an jenem Ort, auf den Fundamenten der Leere, einfach die Verwandlung der Dinge gesehen haben – in das, was sie sind. (A 83)

Hier spricht der Alte, welcher eine vierköpfige Reisegruppe anführt. Dieser kündigt mit seinen Worten ein in der Zukunft bereits vergangenes Geschehen von Augenblickserfahrungen an. Ein in den zu erwartenden Augenblickserfahrungen am Ziel der gemeinsamen Reise erlebtes Anwesendes erweist sich somit als immer auch zugleich Abwesendes. Wahrgenommen werden diese an profanen Dingen, die als in ihre We-

³⁷⁹ Zum Motiv der Unbestimmbarkeit vergleiche das Kapitel II.2.4 dieser Arbeit.

³⁸⁰ Alexander Huber: *Versuch einer Ankunft*, 324.

³⁸¹ Auch in Handkes Roman *Der Bildverlust* findet „das Zweite Futurum“ Verwendung (B 643) und wird dort als „Zwischenzeit“ bezeichnet (B 607).

senhaftigkeit verwandelt erscheinen.³⁸² Was der mystische Führer der Reisegruppe hier ankündigt, trifft schließlich ebenso für ihn selbst zu:

Auch von dem alten Mann ist nichts mehr vorhanden als seine Sitzspur. In seiner Abwesenheit glänzen am Wüstenrand die schwarzen Brombeeren und blühen die weißgelben Anisdolden. (A 181)

In seiner Sitzspur noch anwesend ist der Alte doch zugleich abwesend. Seine Abwesenheit gibt den Raum bzw. die Leere für weitere Mikroepiphanien, die sich durch ein besonderes Glänzen auszeichnen. Auf dieses Ziel, die Ermöglichung von weiteren Augenblickserfahrungen, strebt das Werk von Peter Handke als Ganzes zu. Die darin begegnenden Augenblickserfahrungen erscheinen dabei als säkularisierte Epiphanien einer „gottlosen Mystik“, in denen die Teilhabe an einer erfüllten Zeit, an einer anderen Welt und an einem verwandelten Leben aufscheint.

3.2 Mein Jahr in der Niemandsbucht (1994)

Und dann ist Seyn das Seltenste weil Einzigste, und niemand erschätzt die wenigen Augenblicke, in denen es eine Stätte sich gründet und west.³⁸³

Dieses Zitat stammt aus Martin Heideggers *Beiträgen zur Philosophie*. Auch hier findet sich eine Hochschätzung für den Augenblick. Dieser erweist sich für den Denker als „Stätte“ des „Seyn[s]“. Eben diese Funktion nehmen auch die Augenblickserfahrungen des Dichters Peter Handke an, wenn sie auf etwas Unbestimmbares und Abwesendes verweisen.³⁸⁴ Der Roman *Mein Jahr in der Niemandsbucht* aus dem Jahre 1994 kann in diesem Sinne verstanden werden als Ort für erzählte Augenblickserfahrungen, in denen das Sein sich ereignet. Diese Augenblickserfahrungen bewirken eine Entrückung des Menschen in die „Wahrheit des Seyns“ und damit eine Verwandlung des Daseins.³⁸⁵ In der *Niemandsbucht* finden zahlreiche solcher durch das Erzählen bedingte augenblickshafte Verwandlungen oder Umschwünge – im Sinne von Heideggers „Kehre“ – statt, welche das Buch zu einem „Umschwungsbuch“ (JN 289) werden lassen. Der Roman ist zugleich ein Rückblick und Vorausblick auf das dichterische Werk seines Autors. Dies wird ermöglicht, indem sich das Werk des österreichischen Ich-Erzählers und Schriftstellers Gregor Keuschnig, der bereits in Handkes *Die Stunde*

³⁸² In dem Journal *Am Felsenfenster morgens* hat Handke das Prinzip für eine solche Erzählung ausgeführt: „Die höchste Erzählung ist nicht die Beschreibung von Aktionen, Reflexionen, Reflexen, sondern die Wiedergabe einer Folge von Dingen; die Evokation einer so unerhört wie einleuchtenden Dingfolge; die Dinge, in einem einmaligen Zusammenhang wahrgenommen, der durch das Evozieren ein für allemal gilt.“ (FF 229)

³⁸³ Martin Heidegger: *Beiträge zur Philosophie*, 255.

³⁸⁴ Zum Charakter des „Seyns“ im Sinne Heideggers als unbestimmbar und abwesend vergleiche Kapitel II.2.4 dieser Arbeit.

³⁸⁵ Herwig Gottwald hat betont, dass das Motiv der „Verwandlung“ in Handkes Texten „in Verbindung mit den zentralen Epiphanie-Erlebnissen der Hauptfiguren zu sehen“ ist. Ders.: *Von Namen, Augenblicksgöttern und Wiederholungen. Handkes Umgang mit dem Mythischen*, 143.

der wahren Empfindung auftrat, als weitgehend identisch mit dem seines Autors erweist.

In vier Kapiteln schildert und vollzieht Gregor Keuschnig sein groß angelegtes Projekt: Während der Dauer eines Jahres, dem Jahr 1997, begleitet er schreibend sieben abwesende Freunde auf ihren Reisen an unterschiedlichsten Orten. Höhepunkt und Abschluss dieses Schreibprojekts stellt das gemeinsame Treffen der Freunde mit ihrem Chronisten in einem Lokal an dessen Wohnsitz dar, einem Pariser Vorort. Doch die Erlebnisse der Freunde nehmen schließlich nur einen kleineren Teil des Romangeschehens ein. Der größere Teil bleibt den Reflexionen des Ich-Erzählers über seine Schreibe, seine eigene Vergangenheit und über gegenwärtige Erlebnisse vorbehalten.

Im ersten Kapitel stellt Keuschnig neben den Kandidaten seines Schreibprojekts und solchen, die sich dafür als nicht geeignet erwiesen haben, in erster Linie sich selbst vor:

Einmal in meinem Leben habe ich bis jetzt die Verwandlung erfahren. [...] Durch sie weiß ich, was Dasein ist. Aber seit einiger Zeit warte ich auf eine neue Verwandlung. (JN 11f.)

Keuschnig hat die Verwandlung als Gründung von Dasein nicht nur erlebt, sie ist ihm auch zur Grundlage seiner schriftstellerischen Existenz geworden. Seine Reflexionen stellen dabei den Bezug zum Keuschnig der *Stunde der wahren Empfindung* her. Dieser erlebte in seiner mystischen Augenblickserfahrung sich selbst als veränderbar und die geheimnisvolle, sich öffnende Welt als noch zu entdeckende.³⁸⁶ Der mittlerweile Sechsfundfünfzigjährige hält weiterhin an dieser Erfahrung fest, wenn er in der *Niemandsbucht* schreibt:

Die Erde ist längst entdeckt. Aber immer noch werde ich dessen inne, was ich für mich *Die neue Welt* nenne. Es ist das herrlichste Ereignis, das ich mir vorstellen kann. Gewöhnlich ereignet es sich nur für den Funken eines Augenblicks und flimmert dann vielleicht eine Zeitlang nach. [...] Es ist das Alltägliche, das ich als die neue Welt sehe. [...] Inzwischen, da ich auf den Augenblick gefasst bin, streift sie mich fast täglich, als Partikel meines Wahrnehmens [...]. Das Besondere an solcher Neuer Welt ist, daß sie sich ganz da, untrüglich vorhanden, zeigt, und zugleich noch von niemand betreten. Sie kann und wird aber betreten werden! Die Neue Welt ist bloß noch nicht durchdrungen, bekanntgemacht, zum Allgemeingut geworden. Und einer allein mit ihr zählt nicht. Und jedenfalls ist der Zugang zu ihr zu schaffen, und er tut not. Die neue Welt ist erschließbar. [...] Manchmal bin ich nah dran, zu sagen, daß diese Pionierswelt [...] keine neue, vielmehr die ewige ist. (JN 25f.)

³⁸⁶ So kehrt Keuschnigs Frage, „Wer sagt denn, daß die Welt schon entdeckt ist?“ (SE 81), wörtlich wieder in der *Niemandsbucht* (JN 484).

Das Schreibprojekt der *Niemandsbucht* ist nichts anderes als eine Erkundung dieser „neue[n] Welt“. In Augenblickserfahrungen, die sich an profanen Dingen des Alltags ereignen, kann diese „fast täglich“ geschaut werden. Und wie für das Geschehen der „Wahrheit des Seyns“ charakteristisch, ist das „Besondere“ an dieser Welt, dass sie sich zwar vorhanden zeigt, aber „zugleich“ ein Betreten verweigert. Doch der „Zugang“ zu dieser - so Gregor Keuschmig - „tut not“, da die „Verweigerung des Seyns“ - so Martin Heidegger - die eigentliche „Not“ des Menschen darstellt.³⁸⁷ Die neue Welt ist weiterhin die eigentlich „ewige“, da sie nur in den Augenblicken einer erfüllten Zeit offenbar wird und diese keinen quantitativen, sondern einen allein qualitativen Charakter besitzen.

Entsprechend dem formulierten Schreibprojekt dienen auch die Geschichten der sieben Freunde der Erkundung dieser „neuen Welt“.³⁸⁸ Alle zusammen sollen zum „Erlebnis“ werden, wie es Keuschmig mit direktem Bezug auf die „Wunderdinge“ der *Stunde der wahren Empfindung* und indirekt auch auf den Würfelwurf aus dem *Kurzen Brief zum langen Abschied* ausführt:

Ich erwarte mir etwas von uns, was? etwas aus der Neuen Welt. Undenkbar ist mir das mit einem einzelnen Helden, auch noch mit zweien: Aber ab dreien wird es spannend. Und um das zu veranschaulichen, wandle ich jetzt ein Erlebnis des frühen Gregor Keuschmig ab: Leg zu dem Bleistift auf dem Tisch etwa eine Haarnadel dazu, schiebe einen Spiegelscherben daneben: wie erstaunlich schon diese Dreiheit. Aber was erst, wenn du dann noch einen Kiesel dazurollst, fünftens ein Stück Bindfaden dazu bläst, sechstens einen Harzklumpen dazwischen wirfst, siebtens - vielleicht wird das schon zu viel? - einen Radiergummi hinzuwürfelst: Was für eine Veränderung geht bei jedem zusätzlichen Wurf und Würfeln mit den Einzelheiten vor sich, und ebenso mit allen zusammen! Was für ein Erlebnis, und wie es einen aufweckt, eine Spannung aus nichts und wieder nichts. (JN 151)

Die „Spannung“ entsteht „aus nichts und wieder nichts“,³⁸⁹ da das Erlebnis auf das Sein selbst hinweist, welches als das Nichts das ganz Andere alles Seienden dar-

³⁸⁷ Vergleiche zum Begriff der „Not“ in Heideggers *Beiträgen zur Philosophie* die Ausführungen in Kapitel II.2.4 dieser Arbeit.

³⁸⁸ Die Zahl sieben, welche im Romanverlauf häufig wiederkehrt, steht für das Ideal der Ebenmäßigkeit und der Vollendung. Als Vorbild kann sowohl die christliche Schöpfungswoche, als auch die antike Lehre des Pythagoras dienen. Mit dem Vollendungsideal der Siebenzahl identifizierte die Schule des Pythagoras den Kairos und verehrte diesen „als Grundmaß kosmischer Rhythmen“. M. Kerkhoff: Kairos, I., 667. Auf eine Lehre des Pythagoras wird im Roman selbst verwiesen, wenn es heißt: „So hatte Pythagoras seine Schüler an jedem Morgen erst dann aus ihren Betten steigen lassen, wenn sie bei sich im stillen wiederholt hatten, was am Vortag der Fall gewesen war [...]“ (JN 389) Dieses Prinzip stellt für Handke selbst ein Schreibprinzip dar und kehrt titelgebend wieder in seinem letzten Journal *Gestern unterwegs*.

³⁸⁹ Auch in Handkes Theaterstück *Zurüstungen für die Unsterblichkeit. Ein Königsdrama*, welches im Jahre 1997 unter der Regie von Claus Peymann am Wiener Burgtheater uraufgeführt wurde, findet das Nichts als Bild für das Sein seine Verwendung. Darin tritt die Figur der Erzählerin auf, die für ein Enklavenvolk ein „neuer Miguel de Cervantes“ sein soll (ZU 45). In ihrer Initiation zum „neuen Erzähler“ (ebd.), so die Erzählerin selbst, „stand plötzlich niemand vor mir, und sagte nichts, und noch einmal nichts.“ (ZU 46) Von Pablo Vega, dem zukünftigen König der Enklave, fordert sie die Verkündung eines neuen Gesetzes für eine „andere Zeit“ (ZU 134), in der „ein für allemal Friede, menschliche Unsterblichkeit“ herrschen sollen

stellt.³⁹⁰ Wie dieses Nichts für Gregor Keuschnig zum Schreibenanlass wurde, beschreibt das zweite Kapitel der *Niemandsbucht* mit dem Titel „Die Geschichte meiner ersten Verwandlung“. Den Auslöser stellte für den Schriftsteller die zwei Jahrzehnte zurückliegende Schreibearbeit an dem Buch mit dem Arbeitstitel „Die Vorzeitformen“ dar, welcher später in „Die schimärische Welt“ geändert wurde (JN 231). Hier stellt sich Keuschnig zum ersten Mal der Aufgabe, ein Buch „aus dem Nichts zu schöpfen“ und somit das ganz Andere alles Seienden darzustellen:

Und damit begann, was hier eingangs Verwandlung hieß. [...] Anders gesagt, konnte ich weder auf meine Erlebnisse, Träume und Tatsachen zurückgreifen noch Handlung, Verwicklung, Konflikte erfinden. Das Buch, oder was es auch würde, war aus dem Nichts zu schöpfen. [...] Es hatte bei dieser um nichts zu gehen als um das Erzählen von Vorgängen, friedlichen, die schon das Ganze und insgesamt am Ende vielleicht das Ereignis wären: Das Strömen eines Flusses durch die Jahreszeiten; das Dahinziehen von Leuten; das Fallen des Regens, auf Gras, Stein, Holz, Haar; der Wind in einer Kiefer, in einer Pappel, an einer Steinwand, zwischen den Zehen, unter den Achseln; jene Stunde vor der Dämmerung, da im Himmel die letzten Schwalben kurven, mittendrin das erste Zickzack der Fledermäuse [...]. Es war jene Fülle der Welt [...] ohne Dramatik und besondere Zwischenfälle [...]. Und trotzdem sollte das alles im Zusammenhang erscheinen und vibrieren, wie nur je eine Schatzsuchergeschichte. (JN 225-227)

Die profanen Dinge des Alltags sollen zur eigentlichen Handlung des Buches werden, da sich an ihnen das Sein in Augenblickserfahrungen ereignen kann. Die Aufgabe des Schriftstellers ist dabei die Gewährleistung des Zusammenhangs. Dass der Zusammenhang möglich ist, hatte zum ersten Mal Valentin Sorger in der *Langsamen Heimkehr* verkündet.³⁹¹ Tatsächlich bezieht sich Gregor Keuschnig bei seinen Ausführungen auch auf dieses Buch seines Autors Peter Handke, an welchem Handke im Jahre 1978 schrieb, also knapp zwei Jahrzehnte bevor Keuschnig sein Schreibprojekt in der

(ZU 132). Angesprochenes Vorbild für diese Gesetzesverkündung ist das 5. Buch Mose oder Deuteronomium. Doch von der Erzählerin kommt eine für Handke wichtige Umdeutung: „Das Gesetz des Moses zum Beispiel, sagt man, geschah von Angesicht zu Angesicht? Und das nun wird geschehen? Angesicht von nichts. Hauptsache: Angesichts.“ (ZU 119) Nicht mehr Gott ist das gesuchte Gegenüber des Menschen, sondern das Nichts als das ganz Andere des Seienden. Von Petra Heyer wurde das Stück daher auch als „säkularisiertes Welttheater“ bezeichnet. (Petra Heyer: Von Verklärem und Spielverderbern. Eine vergleichende Untersuchung neuerer Theaterstücke Peter Handkes und Elfriede Jelineks, 140.)

In Handkes Roman *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* aus dem Jahr 2002 fordert die Hauptfigur und Erzählerin von ihrem Autor: „Erzähl mir nichts, erzählen sie mir nichts.“ (B 342) Der während des Romans erfolgte Verlust der Bilder des Seins, welche noch zu Beginn „aus dem Nichts“ (B 26) kommen, soll durch die Erzählung selbst überwunden werden, indem der Autor in der Nachfolge eines „Miguel“ de Cervantes schreibt (B 710), dem Erfinder des *Don Quijote* (erster Teil 1605). Dementsprechend erscheint die Hauptfigur des *Bildverlusts* auch als Abenteurerin, welche gemäß ihrem Vorbild, dem verspäteten Ritter Don Quijote, keine „äußeren, sichtbaren“ Abenteuer sucht, sondern „innere Abenteuer“ (B 718). „Auch seine Abenteuergeschichten waren, nicht anders als die vom Bildverlust-und-wie-sich-aus-ihm-Herauswirtschaften, vor allem innerweltliche und gerade deshalb universale?“ (ebd.)

³⁹⁰ Zum Begriff des „Nichts“ in der Philosophie Heideggers vergleiche ebenfalls die Ausführungen im Kapitel II.2.4.

³⁹¹ Vergleiche Kapitel II.3.1 dieser Arbeit.

Niemandsbucht beginnt. Das erste Kapitel der *Langsamen Heimkehr* lautet gemäß dem Arbeitstitel von Gregor Keuschnig „Die Vorzeitformen“. Während seiner Arbeit verspürte Keuschnig „ein Bedürfnis nach Erlösung“ (JN 232) und nach seiner Verwandlung erlebte er, wie ihm „neue Lider“ über die Augen wuchsen (JN 237). Von seinem Helden heißt es, dass er ein „Bedürfnis nach Heil“ empfand, welches ihm „auf die Augenlider drückt“ (JN 241). Der einleitende Satz der *Langsamen Heimkehr* lautet dementsprechend:

Sorger hatte schon einige ihm nah gekommene Menschen überlebt und empfand keine Sehnsucht mehr, doch oft eine selbstlose Daseinslust und zuzeiten ein animalisch gewordenes, auf die Augenlider drückendes Bedürfnis nach Heil. (LH 9)

Im vorletzten Absatz der Erzählung kann der Autor von seinem Ich-Erzähler Sorger behaupten:

[... D]u spürtest deine Lider wie gesalbt von dem ewigen Bedürfnis nach Erlösung. (LH 209)³⁹²

An diesem Punkt vermischt sich also das Werk des Autors Peter Handke mit dem seines österreichischen Schriftstellerkollegen und Ich-Erzählers Gregor Keuschnig. Handke bezeichnete selbst die *Langsame Heimkehr* als sein „Schwellenbuch“³⁹³, mit dem sein Schreiben erst angefangen habe.³⁹⁴ Für Keuschnig wurde diese Schreibarbeit zum Erlebnis seiner ersten Verwandlung:

Das Unerforschliche schweigend verehren. – Doch gehört dazu nicht gerade das Um-es-herum-Erzählen? – Mit einem Mal griff da jedenfalls auf mich über, daß mein Buch ein Fragment bliebe, und daß das auch recht so war. (JN 237)

Das „Unerforschliche“ stellt das Sein in seiner mystischen Unaussprechlichkeit dar, welches allein zulässt, dass man es „schweigend“ verehrt oder „um-es-herum“ erzählt. Notwendigerweise muss ein solches Erzählen in der Nähe des Seins fragmentarisch bleiben, da sich das Sein in seiner Entbergung immer auch zugleich verweigern wird.

Die neue und damit zweite Verwandlung des Gregor Keuschnig stellt das Schreibprojekt der *Niemandsbucht* dar und betrifft erneut auch „das Erzählen selbst“.³⁹⁵ So ereignen sich im dritten Kapitel durch das Beteiligtsein des Erzählers und im Zusam-

³⁹² Von diesem „Bedürfnis nach Erlösung“ heißt es an anderer Stelle: „Ich habe mich heute an eine Erlösung erinnert: dabei ist mir aber kein Gott in den Sinn gekommen, sondern die Kultur.“ (LH 147)

³⁹³ Ders.: Ich denke wieder an ein ganz stummes Stück. Interview mit Peter Handke.

³⁹⁴ „Ich denke oft, daß mit ‚Langsame Heimkehr‘ eigentlich erst mein Schreiben angefangen hat, was andere nicht so denken. Daß ich endlich hab’ Ernst machen können und, daß das ein fürchterlich schwieriger Prozeß war, der eigentlich gegen meinen Willen passiert ist. Also diese sogenannte Wende war nicht die meines Willens. Ich hab’ mitten im Schreiben erlebt, daß es anders werden muß; daß ich ganz anders denken, ganz anders fühlen muß. Aber, daß dieses Fühlen und Denken schon immer in mir da war. Aber, daß diese Art von Denken und Fühlen eben so weit abgesunken war, seit der Kindheit, daß ich sie fast wie ein Archäologe im Schreiben hab’ ausbuddeln müssen.“ Ders.: Wir müssen fürchterlich stottern. Die Möglichkeit der Literatur – Gespräch mit dem Schriftsteller Peter Handke.

³⁹⁵ Gabriele Betyna: Kritik, Reflexion und Ironie. Frühromantische Ästhetik und die Selbstreferentialität moderner Prosa. Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß, 133.

menhang des Erzählens Verwandlungen im Leben der abwesenden sieben Freunde, in denen diese in die Nähe des Seins finden.³⁹⁶ Den Beginn macht dabei der Sänger Emmanuel. Dieser ist, wie die anderen Freunde auch, allein unterwegs. Seine Reise führt ihn durch Nordschottland auf der Suche nach dem „gewisse[n] Schmerz“ und der „Offenheit“ (JN 270) für „Das letzte Lied“ (JN 262). „An einem Nachregentag“ (JN 281) erfährt dieser schließlich, dass etwas, von dem er immer wieder gesungen hatte, in ihm „zu heilen“ begann (JN 283). Dem vorausgegangen war eine Augenblickserfahrung, die sich im Aufeinandertreffen zweier Wolkenarten ereignete und einen „einheitlichen, großen, leuchtenden Dunst“ entstehen ließ (JN 282).

In Deutschland wartet der Leser Wilhelm auf das „Epos von morgen“ (JN 287), welches zugleich ein „Deutschland-Epos“ sein soll (JN 288), da „laut Friedrich Hölderlin“ nach den Griechen nun in der Geschichte „das Volk der jungen Deutschen“ dran sei (JN 290). Von Gregor Keuschnig, dessen Vater Deutscher war, erwartet er dieses Epos nicht, obwohl dieser nach dem Verlassen des Vaterlandes der deutschen Sprache treu geblieben ist. Die Lektüre von Miguel de Cervantes' *Exemplarischen Novellen* hat Wilhelm unterbrochen und „ohne sein Lesen“ erscheint ihm sein Deutschland jetzt verheerter denn je (JN 299).³⁹⁷ „An einem Spätfrühlingstag“ erblickt er als Zuschauer eines Bundesligaspiels „aus den Augenwinkeln“ eine lesende junge Frau (JN 299). Diese Erfahrung genügt ihm, um sein Lesen wieder auf zu nehmen und gleichzeitig ein Deutschland zu ersinnen, „welches noch erst wachgeküßt werden müsse.“ (JN 300)

³⁹⁶ Der Erzähler der *Niemandsbucht* wird für die sieben Freunde zum „Zuschauer“ auf ihren Reisen. Über das Zuschauen führt Peter Handke in seinem Gespräch mit Peter Hamm aus: „Er erzählt doch aber genau, was Zuschauen sein kann, daß Zuschauen vielleicht eine Aktivität sein kann, eine Aktivität, welche die, denen man zuschaut, auf den Sprung bringt, oder: ändert! [...] Das Zuschauen ist etwas, das wir alle brauchen [...], daß uns jemand zuschaut auf eine umfassende Weise, wie man sich vielleicht das von Gott vorstellt, nicht?, daß Gott eigentlich durch das Zuschauen [...], daß das seine einzige Macht ist, denke ich mir manchmal so als Gedankenspiel: die einzige Macht Gottes ist, daß er uns zuschaut – und wenn wir uns gewärtig machen, daß Gott uns umfassend zuschaut, wären wir alle total besänftigt. [...] Ich denke mir manchmal, diese Wendung zu Gott ist, daß man innerlich sich angeschaut sieht. Daß man sich gesehen sieht. Daß man sich von einem alles verstehen, aber nicht allmächtigen, also von einem alles verstehenden Wesen gesehen sieht – und im Handumdrehen oder im Blickaufschlagen wird etwas anders mit dir. Das ist das, was man vielleicht – Punkt Punkt Punkt.“ Peter Handke: *Es leben die Illusionen*, 32-34. Auch in Handkes *Spuren der Verirrten* tritt an zentraler Stelle der „Zuschauer“ auf (SV 76). Mit seiner Rede an die Verirrten fordert er diese heraus: „Könnte nicht ein jeder von euch noch und noch Geschichten erzählen, wie sich das Blatt gewendet hat – und nicht immer zum Bösen – dadurch, daß er als Zuschauer wirkte, als Zuschauer tätig war? – Viel Glück!“ (SV 78) Es schließt sich die Erzählung von einem an, der in sein Haus zurückgekehrt war und dieses in einem großen Durcheinander fand. Ein kleiner Vogel hatte in seiner Abwesenheit „gewaltige Spuren des Verirrten“ hinterlassen (SV 80) und war darauf gestorben. Von anderen Verirrten folgen darauf Hinweise auf geschehene Verwandlungen bei befreiten Tieren, wie sie alltäglich zum Beispiel bei einer „Fliege“ stattfinden können (SV 81). Das Zuschauen als Form einer tätigen Anwesenheit wird somit in der *Niemandsbucht* und in den *Spuren der Verirrten* zur Voraussetzung für stattfindende Veränderungen.

³⁹⁷ Die 12 *Exemplarischen Novellen* wurden 1613 in Madrid veröffentlicht und stellen nach dem *Don Quijote* das zweite Hauptwerk des Cervantes' dar. Mit ihnen versucht der Dichter „der Forderung des Horaz zu entsprechen und Kurzweil mit Belehrung zu verbinden“. Der Zusammenhang der einzelnen Novellen ergibt sich aus der jeweils „unerhörten Begebenheit“, welche „alle Verwicklungen plötzlich löst oder eine unerwartete Wendung des Geschehens einleitet“. Dietrich Briesemeister: Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas Ejemplares*, 828. Diesem Vorbild folgend stellen die sieben Geschichten der Freunde ebenfalls Novellen innerhalb des Romans der *Niemandsbucht* dar. Die „unerhörte Begebenheit“ stellt hier eine Augenblickserfahrung dar, welche die jeweilige Hauptperson in die Nähe des Seins bringt und somit eine Verwandlung des Daseins zur Folge hat.

Auch der Maler Francisco in Spanien will – wie sein Erzähler – mit seiner Kunst „nicht die Wiedergabe [...], sondern die Verwandlung“ erreichen, so dass am Ende „etwas Neues“ dasteht und er mit jedem Bild sagen kann: „Ich habe eine Anwesenheit verstärkt.“ (JN 305) Nach seinem ersten Filmprojekt jedoch, welches ihn „eine neue Welt“ entziffern ließ, aber beim Publikum zu einem Misserfolg wurde, erleidet der Maler einen „Bildverlust“ (JN 316). Im Laufe des Jahres verbrennt ein Großteil seiner Gemälde und der Film verschwindet spurlos. Durch die Lektüre des römischen Dichters Horaz, in der es heißt, dass ein Gott erst dann eingreift, wenn „der Knoten eines solchen Retters würdig ist“, lernt dieser sein „Geschick“ anzunehmen (JN 545). Schließlich taucht der Film wieder auf und im Traum erscheint ihm Horaz, der ihn dazu auffordert, einen jungen Menschen nach einem Motiv für sein Malen zu fragen.³⁹⁸ „Am folgenden Morgen“ (JN 546) zeigen sich an den verschonten Gemälden „Änderungen“ (JN 546) und beim Anblick eines „leeren Geviert“ (JN 547) beschließt der Maler, seinen nächsten Film über das Spanien des Cervantes' und über einen so lächerlichen, sinnlosen und einseitigen Helden wie den Don Quijote zu drehen, welcher der Menschheit von Zeit zu Zeit „[N]ot“ tut (JN 547).³⁹⁹

Der Freundin Helena stellt sich auf ihrer Reise an der südtürkischen Küste ihr „Lebensrätsel“: „Wer bin ich? Was soll ich tun? Wo ist mein Platz?“ (JN 321f.) Für sie gibt es nur „das mehr oder weniger friedliche Anwesende“ (JN 323). Doch während ihres „Auf-dem-Weg-Seins“ gelangt sie zu der Überzeugung, dass „ihre langen Abwesenheiten“ von Mann und Kindern diesen sogar „fruchteten“ (JN 336f.). „An dem einen Tag“ (JN 337) entdeckt sie beim Tauchen in einer Bucht halb im Sand „die Sarkophage eines versunkenen Altertumsfriedhofs“ (JN 341) und ist schließlich in der Lage, diesen Tag als „glückliche[n] Tag“ zu benennen (JN 342). Keuschnig wird dieses Erlebnis später als „Helenas Augenblick“ bezeichnen (JN 540).

Die Architekturarbeiten des Architekten und Zimmermanns Guido stehen „unbemerkt“ in den „versteckten Niemandsländern aller Erdteile“ (JN 347), obwohl sein Bauen ein „Leerbauen“, „Erinnerungsbauen“ und „Aufmerk-Bauen“ darstellen soll (JN 348). Auf seiner Reise durch Japan will er die „Niemandlandstreifen“ des Landes fotografieren (ebd.). In Kyoto besucht er dafür den Ryoanshi Tempel des „Nichts“ oder der „Inhaltslosigkeit“ (ebd.), doch gelingt ihm nur ein Photo von den Massen der Besucher, die angesichts des „ausgedehnten Nichts“, welches das „Geviert“ des leeren Schottergartens mit den moosigen Felsblöcken darstellt, nur laut reden und la-

³⁹⁸ Horaz veröffentlichte 14 v. Chr. seinen Lehrbrief *De Arte Poetica*. Darin beschäftigt er sich mit den Ansprüchen, denen ein dichterisches Werk zu genügen hat, und den Forderungen, die an einen Dichter zu stellen sind. Für das Werk betont er die Notwendigkeit von Einheitlichkeit, der Dichter hat sich durch Fleiß auszuzeichnen. Vgl. Richard Mellein: Horaz, *De Arte Poetica*, 47. Die Einheitlichkeit der *Niemandsbucht* ergibt sich durch die zentrale Stellung der Augenblickserfahrungen, welche als Geschehen auf die „Wahrheit des Seyns“ verweisen und die vier Kapitel miteinander verbinden.

³⁹⁹ In den Geschichten des Lesers und des Malers bereitet Handke bereits sein nächstes Epos vor, den *Bildverlust*, welches sich noch enger an dem Werk des spanischen Dichters Miguel de Cervantes orientiert und ihn über mehrere Jahre hinweg beschäftigen sollte.

chen (JN 349). Das erste Photo „von einem japanischen Niemandsland“ entsteht in Nara, der ursprünglichen Hauptstadt des Kaiserreichs (JN 358), und löst ein Bedenken seines bisherigen Lebensweges aus. Er erinnert sich an den „einen Augenblick“ in der antiken römischen Hafenstadt Aquileia, als ein „paar halbversunkene Wegknüppel [...] etwas angekündigt hatten, eine Sache wurden mit dem einst so mächtigen Aquileia, der Metropole des Altertums, welches ihm in dem Augenblick gar nicht vergangen erschien; es war jetzt, es war eingetroffen, es war seine Welt, sein künftiger Arbeitsbereich“ (JN 360). Ab dieser Erinnerung verbringt der Architekt und Zimmermann den Rest seiner Reise mit dem Ausbessern der Holzbauten japanischer Bauern:

Nicht auf den Bilderzug aufspringen wie so viele der Architekten heute, sondern dem gewachsenen Bild seines hinzufügen! (JN 538)

Der österreichische Priester Pavel erlebt in einem Traum einen besonderen „Augenblick“ (JN 363). Als „ein Niemand“ empfängt er ein zweites Mal die Kommunionshostie. Zu dem Traum gehörte es, dass er seit seiner Kindheit nicht mehr „den »Leib des Herrn« zu sich genommen hatte“ (ebd.). In der Folge führt der Zusammenhang der Erzählung den „Augenblick“ seiner Berufung zum Priesteramt an (JN 370), welcher auf ein „zweites Erscheinen“ angewiesen war (JN 371).⁴⁰⁰ Dieses erfährt der Priester im erzählten Tagesverlauf von der „Nacht“ (JN 363) bis zum „Abend“ (JN 382), welcher immer wieder den Raum für Augenblickserfahrungen bietet. „In der ersten Nachtstunde“ erfährt Pavel schließlich, dass „die Sehnsucht“ als Hunger in seinem Herzen nicht zurück kam, sondern „seit je“ da war (JN 383).

Die Geschichte des Sohnes Valentin bildet den Abschluss der Geschichten der Freunde. Dieser überquert auf seiner Reise durch das südöstliche Europa ohne eine Leidenschaft oder einen Traum zahlreiche Schwellen und empfindet auch, anders als der Vater, beim Anblick des „Abgerückten“, des „Verfremdeten“ oder des „Umgestellten“ kein „gesteigertes Wirklichkeitsgefühl“ (JN 397). Erst auf dem Bahnhof von Koper, Istrien, einem weiteren Schwellenort, ereignet sich für diesen „der Umschwung“, und der Sohn zeigt sich „von seiner Ortsfremdheit geheilt“ (JN 398), indem „seine Reise eine Art Schwung“ erhält (JN 399). Hatte der Sohn einst in Wiener Lokalen Platten aufgelegt, bestimmt er jetzt mit seinen Kassetten die Musik in einem Reisebus, „in Gedanken zugleich bei dem richtigen Übergang von dem jetzigen zu dem Folgelied, unansprechbar, unberührbar“ (JN 400).

An Ostern in Griechenland vergleicht der Sohn Auferstehungsbilder der dortigen Kirchen auf der Suche nach der „Variante“ (JN 403). Ein Fresko „zeigt nicht die übliche Auferstehung des Gottessohnes, sondern einen der Augenblicke danach“ (ebd.). Der Autor selbst schaltet sich ein und fragt:

⁴⁰⁰ In diesem Geschehen spiegelt der Ich-Erzähler Keuschnig seine erste Verwandlung wider, welche ihn zum Schriftsteller berief, und in der *Niemandsbucht* die zweite Verwandlung als „zweites Erscheinen“ vollzieht.

Wer hat schon solch ein Auferstandensein erfahren? Und mein Ich-Erzähler denkt dann davor: »Das ist das Bild, mit dem die Welt neu anfangen wird.« (JN 404)

Dieses Bild leitet zugleich den erzählerischen Übergang zum vierten und letzten Kapitel der *Niemandsbucht* ein. Auch hier finden sich weitere Augenblickserfahrungen, welche, den griechischen Auferstehungsbildern vergleichbar, Varianten von Bildern für das Sein darstellen. Diese sollen durch die Verwandlung des Daseins „ein Auferstandensein“ erfahrbar machen, indem die Welt mit jedem einzelnen neu anfängt.

Den erzählerischen Rahmen für das vierte Kapitel bildet das Jahr in der Niemandsbucht, wie Gregor Keuschnig selbst es erlebt:

Und was dann vorkäme, wäre nicht vorauszubestimmen; es, frei nach Ludwig Wittgenstein, oder einfach dem Spiel der Sprache, würde sich zeigen, und in meinem Aufschreiben folgte ich ihm. (JN 435)

Mit „es“ ist hier im direkten Bezug auf Wittgensteins *Tractatus* das „Mystische“ gemeint, welches sich zeigt.⁴⁰¹ Auch durch das philosophische Werk des Denkers soll sich das Mystische zeigen. Dafür gab Wittgenstein seinem Leser die folgende Anweisung an die Hand:

Meine Sätze erläutern dadurch, daß sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. (Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.) Er muß diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig.⁴⁰²

Wittgenstein selbst verstand die Sätze seines *Tractatus* nur als Hilfskonstruktion, die es zu überwinden galt, um in die Nähe des an sich unaussprechlichen Mystischen zu gelangen.⁴⁰³ Handke hat die Leitermetapher an verschiedenen Stellen seines Werkes übernommen.⁴⁰⁴ In seinem *Versuch über den geglückten Tag* heißt es:

An dem geglückten Tag – Versuch einer Chronik desselben – lagen die Taukügelchen auf einer Rabenfeder. Wie üblich, stand die alte Frau, wenn auch eine andre als gestern, im Zeitungsgeschäft, den Einkauf längst schon getan, und sprach sich aus. Die Leiter im Garten, Inbild des Aus-sich-Heraussteigen-Sollens, hatte sieben Sprossen. Der Sand auf den Lastern der Vorstadt zeigte die Farbe der Fassade von St. Germain-des-Prés. Das Kinn einer jungen Leserin berührte sich mit dem Hals. Ein Blechkübel nahm seine Form an. Eine Briefkastensäule wurde gelb. Die Marktfrau schrieb ihre Rechnung in den

⁴⁰¹ Vgl. Kapitel II.2.5 dieser Arbeit. „Es erzählt sich“ wird auch in Handkes *Bildverlust* als das höchste der Erzählgefühle verkündet (B 348).

⁴⁰² Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logicus philosophicus*, T 6.54.

⁴⁰³ Uwe Spörl verweist für das Leitermotiv in der Sprachkritik auch auf Fritz Mauthner. Seinen Ursprung hat das Bild der Leiter als Hinweis auf eine Sprache, die es nach der Benutzung zu zertrümmern gilt, bereits in der antiken skeptischen Tradition. Vgl. Uwe Spörl: *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende*, 48.

⁴⁰⁴ Sie findet sich bereits in Handkes *Wiederholung* (W 50, 83) und in *Die Abwesenheit* (A 15, 50, 86). Vgl. zum Bild der Leiter im Werk von Peter Handke auch die Ausführungen von Alexander Huber: *Versuch einer Ankunft*, 314f., 352ff.

Handteller hinein. An dem geglückten Tag geschieht es, daß ein Zigarettenstummel im Rinnstein rollt, ebenso wie eine Tasse auf einem Baumstumpf raucht und in der finsternen Kirche eine Stuhlreihe hell von der Sonne ist. [...] Es geschieht zuletzt sogar, daß nichts geschieht. (VT 72f.)⁴⁰⁵

Die Erzählung vom geglückten Tag handelt von Augenblickserfahrungen und davon, dass „nichts geschieht“. Wer in die Nähe des unaussprechlichen Mystischen gelangen will, von dem diese Sätze zeugen, der muss die Sätze als Leiter benutzen und im „Aus-sich-Heraussteigen“ zum Mystiker werden.

In seinem *Tractatus* hält Wittgenstein ebenfalls fest, dass die Grenzen der Sprache die Grenzen der Welt bedeuten.⁴⁰⁶ Will der Mensch die Grenzen seiner Welt überwinden, so muss er dafür die Grenzen der Sprache im Bild der Leiter übersteigen.⁴⁰⁷ In der *Niemandsbucht* wird die Leiter zu einem Leitmotiv. Die Sätze dieses Epos sollen selbst als Leitern zum darüber Hinaussteigen dienen.⁴⁰⁸ Mit Bezug auf 1. Mose 28,12 hat Keuschnig sogar das Bild von einer „Himmelsleiter“ (JN 558). Dieses Bild erläutert

⁴⁰⁵ In der *Wiederholung* schreibt Filip Kobal: „Er war der einzige in meiner Umgebung, der ein Geheimnis nicht zu verbergen hatte, sondern offen zeigte. Das Instandhalten der Gemeindewege war nur sein Alltagsberuf; an manchen Tagen aber [...] stand [er] verwandelt, zum Schriftmaler geworden, auf einer Leiter [...]. Wenn ich ihm zuschaute, wie er [...] das nächste Zeichen, als sei es schon längst dagewesen [...], aus der Leerfläche zauberte, erblickte ich in der entstehenden Schrift die Insignien eines verborgenen, unbennbaren, dafür umso prächtigeren und vor allem grenzenlosen Weltreichs. [...] Schon die Leiter des Malers wurde in solchem Augenblick etwas Besonderes: Sie lehnte nicht, ragte auf. Der Prellstein zu ihren Füßen erglänzte. Ein Sprossenwagen zog vorbei [...]. Die Haken an den Fensterläden hingen nicht mehr bloß herab, wiesen in Richtungen. Die Wirtshaustür festigte sich zum Portal, und die Eintretenden gehorchten der Schrift. [...] Auch an gewissen anderen Tagen [...] hatte vor mir auf dem Dorfplatz die große Welt geherrscht als reines Jetzt; an den Schriftmaltagen jedoch erlebte ich den Zusatz: Im Jetzt die Zeit, erhoben zum Zeitalter.“ (W 49-51) Auch der Schriftmaler ist ein Mystiker, der sein Geheimnis offen zeigt und dabei eine Leiter als Hilfskonstruktion benutzt. Sein Zeigen wird für Filip Kobal zum Ursprung für Augenblickserfahrungen, in denen er ein „grenzenloses Weltreich“ schaut.

⁴⁰⁶ Vgl. Kapitel II.1.2 dieser Arbeit.

⁴⁰⁷ In Handkes *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* aus dem Jahre 1997 heißt es mit indirektem Bezug auf Wittgenstein: „Du bist an die Grenzen der Welt geraten, Freund. Und du bist in Gefahr, jenseits der Grenzen der Welt zu geraten. Deswegen wirst du einen Anlauf zum Neu-Sprechen unternehmen, zum Worte-Neufinden, zum Satzneubilden, laut, zumindest tonhaft. Und wenn dein Reden auch stockfalsch und blödsinnig ist: Hauptsache, du tust wieder den Mund auf.“ (N 266f.) Angesprochener ist hier mit dem Apotheker von Taxham bei Salzburg die Hauptfigur von Handkes Roman. Diesen treibt nicht nur „ein unbestimmter, ins Leere gerichteter [...] Heißhunger“ (N 49), er erleidet auch einen „Sprachverlust“ und das für länger „als nur für den Augenblick“ (N 86). Als Suchender verlässt er immer wieder sein Haus, um im Schweigen an der Grenze der Sprache und an unterschiedlichen Schwellenorten (vgl. N 101, 129, 138, 229, 271, 307) die Grenzen der Welt in „Aventüren“ (N 47) zu entdecken. Für Augenblicke tauchen diese Grenzen auf und werden fassbar. Beim Anblick einer schönen Frau erlangt der Apotheker sein „Wieder-Sprechen-Können“ (N 280). Mit diesem Vermögen kann er in einer „Nacht“ (N 297) einem Autor seine Geschichte erzählen. Bereits der Titel verweist auf eine mystische Thematik, indem dieser das Werk des spanischen Mystikers San Juan de la Cruz, *En una noche oscura*, aus dem Jahre 1586 zitiert. Das Werk des mittelalterlichen Mönches enthält ein achtstrophiges Gedicht und dessen ausführliche Erläuterung. Die erste Liedstrophe lautet: „In einer Nacht, dunkel, in brennender Liebesehnsucht entflammt, - o glückliches Geschick! - ging ich hinaus, ohne bemerkt zu sein; mein Haus war schon zur Ruh' gekommen.“ (Johannes vom Kreuz: Die dunkle Nacht, 27.) Zur Erklärung für diese erste Liedstrophe schreibt er: „In dieser ersten Strophe erzählt der Mensch, wie er, was seine Neigung betrifft, aus sich selbst und aus allen Dingen hinausgeht. Er starb, indem er alle Dinge und auch sich selbst wahrhaft hat sterben lassen, um ein Leben süßer und köstlicher Liebe in Gott zu leben.“ (Ebd., 30.) Der spanische Mystiker wendet sich mit seinem Buch an Menschen, für die materielle Werte und Erfolg noch nicht die Erfüllung des Lebens darstellen und die danach suchen, was Leben noch bedeutet. Die dunkle, durchwachte Nacht steht für ein geistiges Leben, in dem weltliche Wichtigkeiten verblassen und die eigentliche Wirklichkeit geahnt wird, in der das eigene Selbst unter Schmerzen und Begeisterung aufgeht und für eine andere, tiefere Realität offen wird. Auch der Apotheker von Taxham ist auf der Suche nach dieser anderen, tieferen Realität, die er in seiner Erzählung nur umschreiben kann, da sie an sich „namenlos“ ist (N 310).

⁴⁰⁸ Vgl. JN 26, 98, 379, 440, 476, 558, 590, 606, 613, 615, 623, 624, 627.

später auch die Gattungsbezeichnung der *Niemandsbucht* als „Ein Märchen aus den neuen Zeiten“:

Und Märchen heißt: Am tiefsten vorgedrungen in die Welt sein. Der das Blau vom Himmel holt, verstärkt es oben am Himmel. (JN 626)

Mittels der „Himmelsleiter“ als Bild für die märchenhaften Sätze des *Niemandsbucht*-Epos kann das „Blau vom Himmel“ geholt werden und zugleich „am Himmel“ verstärkt werden. Dann offenbart dieser neue, märchenhafte Himmel auch „die neue Welt“, von der es heißt:

In diesem Jahrhundert ist noch ein anderes vergangen, ist noch da, wird weiertun, zum Beispiel in der luftigen Verstaubtheit der Vorstädte, hier und anderswo. Auch die Dinge an ihren Platz zu rücken wird die neue Welt sein. (ebd.)

Gregor Keuschnig will mit seinem Epos das verborgene Jahrhundert der „neuen Welt“ offenbar machen. Die Historie der alten Welt kommt dabei, wie auch im Gesamtwerk seines Autors Peter Handke, nur am Rande vor. Im Sinne Heideggers kann das verborgene Jahrhundert der „neuen Welt“ mit der Geschichte des „Seyns“ identifiziert werden. Dieser schreibt in seinen *Beiträgen*:

Bisher *war* der Mensch noch niemals geschichtlich. Wohl dagegen »hatte« und »hat« er eine Geschichte. Allein, dieses Geschichte-Haben verrät sogleich die Art von »Geschichte«, die hier einzig gemeint ist. Die Geschichte ist überall vom »Historischen« her bestimmt [...]. Soll aber der Mensch geschichtlich *sein* und soll das Wesen der Geschichte ins Wissen kommen, dann muß zumal das Wesen des Menschen fraglich und das Sein fragwürdig, erstmals fragwürdig werden. Nur im Wesen des Seyns selbst und d. h. zugleich in seinem Bezug zum Menschen, der solchem Bezug gewachsen ist, kann die Geschichte gegründet sein. [...] *Das Seyn als Er-eignis ist die Geschichte; von hier aus muß deren Wesen, unabhängig von der Werdens- und Entwicklungsvorstellung, unabhängig von der historischen Betrachtung und Erklärung, bestimmt werden.*⁴⁰⁹

Das „Seyn als Er-eignis“ existiert für Heidegger „unabhängig von der historischen Betrachtung und Erklärung“. Die Geschichte des „Seyns“ kann gegründet werden, wenn der Mensch im Bezug zum „Seyn“ steht. Nicht der Historie gilt somit das Interesse des Denkers, sondern der sich verbergenden Seinsgeschichte. Auch der Dichter Peter Handke ist dieser auf der Spur. Sein Ich-Erzähler Gregor Keuschnig schult in diesem Sinne seinen Fernblick, damit er das „gelobte Land“ (JN 625) als „neue Welt“

⁴⁰⁹ Martin Heidegger: *Beiträge zur Philosophie*, 493f.

der Seinsgeschichte schauen kann und es sich in seinem Erzählen als das – im Sinne Wittgensteins - mystisch zu Erfahrende zeigt.⁴¹⁰

Um dies zu erreichen, greift er immer wieder auf die Bilder der Bibel zurück, die dadurch eine Säkularisierung erfahren. Als Vorbild für die Verwandlung, welche durch das Erzählen stattfinden soll, dient die Eucharistie „mit der Verwandlung des Brots und des Weins in den göttlichen Leib und das göttliche Blut“ (JN 535), da „im katholischen Ritus zur Verwandlung die reine Erzählung ausreichte“ (JN 572).⁴¹¹

Zu einem Bild für das Sein, welches ihn in seinem Jahr in der Niemandsbucht begleitet, werden ihm Pilze, die wie ein nicht vom Himmel gefallenes „Manna [...] unvorhersehbar, unzählbar, selbst heutzutage unpfanzbar“ aus der Erde tauchen (JN 521). Wie das Manna in 2. Mose 16 an jedem Tag, bis auf den Sabbat, neu zu sammeln war, so ist auch der Ich-Erzähler an jedem neuen Tag auf die Augenblickserfahrungen des Seins angewiesen. Diese sind für ihn wie Pilze „unvorhersehbar“ und „unzählbar“. In solchen „Augenblicken“ des Entdeckens wird ihm „jeder einzelne der Steinpilze [...] zur Erscheinung“ (JN 518). Das „gesammelte Suchen“ der Pilze trägt zur Aufhellung bei, „sowohl in ihm als auch in der Landschaft“. Der alltägliche Vorgang erscheint ihm „als ein Welterneuern“ (JN 529). Nach dem Suchen und Sammeln von augenblickshaften Bildern des Seins werden diese schließlich im Vorgang des Erzählens gleichsam zubereitet. Das Erzählen trägt somit zum Aufscheinen der neuen Welt bei.

Den größten Teil seiner Schreibzeit verbringt Keuschnig an der „Lichtung mit der Mulde des »Namenlosen Weihers«“ (JN 587).⁴¹² Hier und in dem ihn umgebenden Wald fühlt er sich „augenblicks zurückversetzt in die Namenlosigkeit“ (ebd.). Im Zustand des Ledigseins von den Namen steigt ihm „aus dem Untergrund für den Augenblick die Schöpfung auf“. Wie die Schöpfung nach 1. Mose 2,19 am Anfang eine durch den

⁴¹⁰ Mit Bezug zur Romantik schreibt Gabriele Betyna über den Ich-Erzähler Gregor Keuschnig: „Er erfindet nicht das Noch-nicht-Existierende, er nennt vielmehr den wahren Namen der Welt und ihrer Dinge. Er buchstabiert das Buch der ursprünglichen Welt, er wiederholt im schöpferischen Schauen den Urtext.“ Dies.: Kritik, Reflexion und Ironie, 143.

⁴¹¹ Im christlichen Abendmahl als „Quelle und Höhepunkt kirchlichen Lebens“ ist der Christus nicht nur gegenwärtig, er wird zugleich von den Gläubigen noch erwartet. (Michael Welker: Was geht vor beim Abendmahl?, 16) Der Apostel Paulus hat die Grundlegung der Abendmahlsfeier im ersten Brief an die Korinther so beschrieben: „Denn ich habe von dem Herrn empfangen, was ich euch weitergegeben habe: Der Herr Jesus, in der Nacht, da er verraten ward, nahm er das Brot, dankte und brach's und sprach: Das ist mein Leib, der für euch gegeben wird; das tut zu meinem Gedächtnis. Desgleichen nahm er auch den Kelch nach dem Mahl und sprach: Dieser Kelch ist der neue Bund in meinem Blut; das tut, sooft ihr daraus trinkt, zu meinem Gedächtnis. Denn sooft ihr von diesem Brot eßt und aus dem Kelch trinkt, verkündigt ihr den Tod des Herrn, bis er kommt.“ 1. Kor 11,23-26 Als Gedächtnismahl erinnert das Abendmahl an den „Tod des Herrn“ und vergegenwärtigt damit das Kreuz als Ort der „Befreiung der Menschen von der Sünde als Schuld und als Macht, die sie versklavt“ (Michael Welker: Was geht vor beim Abendmahl?, 110). In Brot und Wein ist der auferstandene und erhöhte Christus gegenwärtig. „Mit ihm ist die Versöhnung der Menschen mit Gott [...] und die Versöhnung der Menschen untereinander in Kraft gesetzt.“ (Ebd., 96) Und im „bis er kommt“ verkündigt das Abendmahl den noch zu erwartenden, „vollendeten Herrschaftsantritt des erhöhten Christus“ (ebd., 134). Die Abendmahlsfeier ist also geprägt von der Nähe und gleichzeitigen Ferne Christi, seiner erfahrbaren Gegenwart in Brot und Wein und seinem gleichzeitig noch zu erwartenden Kommen. Eben diese Spannung prägt auch die säkularisierten Bilder des Seins in den Werken Peter Handkes. Diese lassen in Augenblickserfahrungen eine Nähe aufscheinen, welche zugleich von einer Ferne zeugt. In dieser Spannung verweisen sie auf das Geschehen von Sein.

⁴¹² Zur Notwendigkeit einer namenlosen Existenz im Sinne Heideggers vergleiche Kapitel II.2.2 dieser Arbeit.

Menschen zu Benennende darstellte, so sieht sich der Dichter im Augenblick des Aufscheinens der neuen und noch namenlosen Welt der Seinsgeschichte in der Lage, diese zu benennen.

Als Dichter will Gregor Keuschnig die Aufgabe erfüllen, sich „bildsam zu erhalten“ (JN 586). Denn gemäß eines von ihm zitierten anderen Märchen existieren Bilder, welche das „Leben verändern“ (JN 601). Als Zusammenhang ergeben die Bilder des Seins einen Blick auf die Seinsgeschichte und damit auf die neue oder ewige Welt, welche im Epos von der *Niemandsbucht* aufscheinen und sich zeigen soll. Mit einer mystischen „Weltliebe“ erfüllt, muss der Dichter dafür „an den Rand gehen“, damit er in seiner „Nichtvorhandenheit“ die „Auseinandergewürfelten“ zusammensehen kann in einem Buch, welches „die Welt neuweht“ (JN 609). Dies geschieht am Ende des Jahres in der Niemandsbucht und am Ende des Epos beim festlichen Zusammentreffen der Freunde mit ihrem Chronisten. Allein der Sänger Emmanuel fehlt. Beim alttestamentarischen Propheten Jesaja wird mit dem hebräischen Namen Immanuel (= Gott mit uns) auf den von einer Jungfrau geborenen Messias hingewiesen.⁴¹³ Bei Handke wird der Name zu einem weiteren säkularisierten Bild für das sich verweigernde Sein, dessen Erwarten den Menschen in seinem Dasein verwandelt.

⁴¹³ Vgl. Jes 7,19.

III. Elfriede Jelinek

1. Sprachkritik und Mythenkritik

1.1 Die Vorbilder

1.1.1 Satirische Sprachkritik bei Karl Kraus

Wie Peter Handke knüpft auch Elfriede Jelinek mit ihrem dichterischen Schaffen an die moderne Tradition der literarischen Sprachkritik an. Doch dient ihr weniger das Werk Hugo von Hofmannsthal als Anknüpfungspunkt, als vielmehr die Arbeit des jüdischen Journalisten und Dichters Karl Kraus. Wie Hofmannsthal im Jahre 1874 geboren, lebte Kraus ebenfalls in Wien und gab dort seit dem Jahr 1899 die Zeitschrift *Die Fackel* heraus, welche bis zu seinem Tod im Jahre 1936 mit nur zwei längeren Pausen bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges und Hitlers Machtergreifung erschien.⁴¹⁴ Diese eigene Zeitschrift, die zunächst dreimal im Monat, später mindestens viermal im Jahr herausgegeben wurde, stellte das wichtigste Organ der pragmatischen Sprachkritik von Karl Kraus dar.⁴¹⁵ Im ersten Jahrzehnt ihres Erscheinens hatten bekannte Schriftsteller und Künstler als gelegentliche Mitarbeiter für die *Fackel* geschrieben, doch seit Dezember 1911 war Kraus der alleinige Autor.⁴¹⁶ Im Gegensatz zu dem in der Zeitungsbranche üblichen Motto „Was wir bringen“, hatte Kraus seine Zeitschrift von Anfang an unter das Motto „Was wir umbringen“ gestellt.⁴¹⁷ In der ersten Ausgabe schrieb er:

So möge denn die Fackel einem Lande leuchten, in welchem – anders als in jenem Reich Karls V. – die Sonne niemals aufgeht.⁴¹⁸

Hauptfeind seiner Kritik waren die neuen Medien, insbesondere die Zeitungen. Zu Lebzeiten von Karl Kraus beherrschte die Presse und hier allen voran die Tageszeitungen „das öffentliche Leben stärker als jemals zuvor oder danach.“⁴¹⁹ Das Meinungsmonopol der Presse beim gebildeten Publikum zu brechen und ein „wahrheitsfreundlicheres Meinungsklima zu schaffen“⁴²⁰, waren die Ziele der journalistischen Unternehmungen von Karl Kraus. Mit „sprachkritischen Textcollagen“ beabsichtigte es Kraus, auf die „öffentliche Vernutzung der Sprache“ aufmerksam zu machen.⁴²¹ In einer Ausgabe der *Fackel* aus dem Jahre 1929 beschreibt Kraus selbst sein sprachkritisches Verfahren, indem er sich in die Tradition des römischen Satirikers Juvenal stellt:

⁴¹⁴ Vgl. Ulrich Joost: Karl Kraus, 503.

⁴¹⁵ Vgl. Harry Zohn: Karl Kraus, 24.

⁴¹⁶ Ebd., 26.

⁴¹⁷ Ebd., 25.

⁴¹⁸ Karl Kraus: Die Fackel, Nr. 1, 3.

⁴¹⁹ Edward Timms: Karl Kraus, 55.

⁴²⁰ Ebd., 68.

⁴²¹ Silvio Vietta: Die literarische Moderne, 168.

Juvenal hielt bei dem *difficile est satiram non scribere*. Da war noch Spielraum zwischen Stoff und Gestalt. Er konnte eine Satire schreiben, ja es wurde ihm schwer, keine zu schreiben. Ich war strafweise in eine Zeit versetzt, die es in sich hatte, so lächerlich zu sein, daß sie keine Ahnung mehr hatte von ihrer Lächerlichkeit und das Lachen nicht mehr hörte. Zuerst ließ es sich mir so an, als ob ihr mit der Abbildung dieses Zustandes gedient wäre; als ob zur Darstellung ihrer Wirklichkeit die Reproduktion ausreichte und diese die Satire gäbe. Sie zu *schreiben* war schwerer geworden, da die Wirklichkeit mit ihr bis an den Rand kongruent schien und nur von dem, der sie zu sehen und zu hören verstand, zitiert zu werden brauchte. Das war aber nur scheinbar leichter, denn mit der Möglichkeit, die Zeit abzuschreiben, stand der Satiriker doch vor der Schwierigkeit, die Satire zu schreiben. So wurde ich der Schöpfer des Zitats, im Wesentlichen nicht mehr als das, wengleich ich den Anteil der Sprachgestaltung auch an der Abschrift der Zeit nicht verkleinert sehen möchte. Die Sprachkunst besteht da in der Weglassung der Anführungszeichen, in dem Plagiat an der tauglichen Tatsache, in dem Griff, der ihren Ausschnitt zum Kunstwerk verwandelt.⁴²²

Das eigene sprachkritische Schreiben ist für Kraus das Schreiben eines Satirikers. Für sich selbst nimmt er dabei in Anspruch, als Satiriker der „Schöpfer des Zitats“ geworden zu sein, da die „Lächerlichkeit“ der eigenen „Zeit“ es ermöglichte, diese „abzuschreiben“.⁴²³ Nicht mehr die erschriebene „Abbildung“ der gesellschaftlichen Wirklichkeit ist somit die Aufgabe des Satirikers, sondern allein der „Griff“ nach der „tauglichen Tatsache“ im Zitat.⁴²⁴

Hans-Ulrich Simon definiert das Zitat als einen „wörtlich wiederholten Text“ in einem „Aufnahmetext“.⁴²⁵ Indem das Zitat einem „Bezugstext“ entstammt und in einen „Aufnahmetext“ eingelagert wird, ergibt sich eine doppelte Kodierung des Zitats. Es bleibt Teil eines fremden Zusammenhangs und wird zugleich Element eines neuen Textzusammenhangs. Diese zweifache Kodierung bleibt für den Rezipienten selbst dann erhalten, wenn dieser den Ausgangstext des Zitats nicht kennt, sondern nur dessen „Andersartigkeit“ innerhalb des Kontextes bemerkt.⁴²⁶ Im Falle von Karl Kraus stellt der „Aufnahmetext“ der von ihm verwendeten Zitate die Satire dar.

⁴²² Karl Kraus: Die Fackel, Nr. 800, 1-2.

⁴²³ Walter Benjamin, der selbst Zeitgenosse von Karl Kraus war, schreibt in einem Essay über die Rolle des Zitats bei Karl Kraus: „Erst der Verzweifelnde entdeckte im Zitat die Kraft: nicht zu bewahren, sondern zu reinigen, aus dem Zusammenhang zu reißen, zu zerstören; die einzige, in der noch Hoffnung liegt, daß einiges aus diesem Zeitraum überdauert – weil man es nämlich aus ihm ausschlug.“ Ders.: Karl Kraus, 365.

⁴²⁴ Für Reiner Niehoff fallen bei Karl Kraus Sprachkritik und Zitattechnik zusammen, da die zitierten Texte aufgrund ihrer Negativität „nurmehr gegen sich selbst aussagen können; sie müssen zitiert werden“. Anstatt „vergeblich auf die Kraft des eigenen Wortes zu hoffen“, reproduziert Karl Kraus nur noch. Zugleich findet er jedoch im Zitat das Mittel, die „gänzlich heteronome, geschichtlich sich schließende und sprachlich sich verschließende Sprachmacht aufzusprengen“. Vgl. Reiner Niehoff, Die Herrschaft des Textes, 214.

⁴²⁵ Hans-Ulrich Simon: Zitat, 1052.

⁴²⁶ Hanno Möbius: Montage und Collage, 54.

Eine solche Einlagerung „vorgegebener Texte“ ist jedoch keine Erfindung von Karl Kraus, sondern nach Jürgen Brummack ein Charakteristikum der langen Tradition der Satire.⁴²⁷ Die Verwendung von „Zitat und Montage, Anspielung, Wortspiel und Ironie“ ist dann satirisch, wenn diese mit einem „Angriff und einer wertenden Umpolung verbunden ist“.⁴²⁸ Neu ist bei Karl Kraus jedoch, dass er seinen satirischen „Angriff“ ganz und gar auf die Sprache seiner Zeit konzentriert. Nach Brummack lässt sich die Ausrichtung der mittelalterlichen Satire durch die Formel ›Satire und Ordo‹ bezeichnen, in der frühen Neuzeit folgt die Verbindung von ›Satire und Narrheit‹, im 18. Jahrhundert von ›Satire und Vernunft‹, in der Romantik von ›Satire und Humor‹ (oder Ironie) und im Vormärz von ›Satire und Politik‹. Erst für die Satire des 20. Jahrhunderts wird mit der Dichtung von Karl Kraus die Formel ›Satire und Sprache‹ bestimmend.⁴²⁹ Indem dieser seine Satire „als die Herstellung von Sprache im Durchgang durch die Phrase“ verstand, gelang es ihm „in Zitat und Montage, in der Ausstellung und Inszenierung gefundener Texte“, das „Gesicht der Zeit“ zu zeigen.⁴³⁰

Ein weiterer Hinweis auf die Art der Ausprägung der Satire bei Karl Kraus ist sein Verweis gerade auf den römischen Satiriker Juvenal, denn aus dem Vergleich der für die Satire klassischen Autoren Horaz und Juvenal lassen sich „zwei Haupttypen“ der Satire unterscheiden.⁴³¹ Während sich die horazische Satire durch Komik und Scherzhaftigkeit auszeichnet, gilt die juvenalische Satire als die „strafende oder pathetische“.⁴³² So behandelt die erste die kleinen Fehler des Verstandes und löst dabei eine „kopfschüttelnde Verwunderung“ über die Torheit des Menschen aus.⁴³³ Gegenstand des zweiten Typus sind jedoch die großen Fehler des Willens, die Schändlichkeiten und Laster der Großen mit ihrer Verfügungsmacht über andere. Die Vision der strafenden Satire ist „die Welt als Hölle oder die Apokalypse“.⁴³⁴ Dementsprechend tendiert gerade auch das Werk von Karl Kraus zur „Endzeitvision“.⁴³⁵ So wird in der 1922 erschienenen Sammlung *Untergang der Welt durch schwarze Magie* die Druckerschwärze der Zeitungspressen von Kraus mit schwarzer Magie gleichgesetzt, welche das Ende der Welt herbeiführt.⁴³⁶ Die Sprache der Zeitungen hat für diesen eine Situation hervorgebracht, in der Dichtung allein in der Form der Satire weiterhin möglich ist:

Denn sie ist die Kunst, die vor allen andern Künsten sich überlebt, aber auch in die tote Zeit. Je härter der Stoff, desto größer der Angriff. Je verzweifelter der Kampf, desto stärker die Kunst. Der satirische Künstler steht am Ende ei-

⁴²⁷ Jürgen Brummack: Satire, 1726.

⁴²⁸ Ebd.

⁴²⁹ Vgl. ebd., 1744.

⁴³⁰ Ebd.

⁴³¹ Ebd., 1735.

⁴³² Ebd.

⁴³³ Ebd., 1736.

⁴³⁴ Ebd.

⁴³⁵ Ebd., 1727.

⁴³⁶ Vgl. Harry Zohn: Karl Kraus, 61.

ner Entwicklung, die sich der Kunst versagt. Er ist ihr Produkt und ihr hoffnungsloses Gegenteil. Er organisiert die Flucht des Geistes vor der Menschheit, er ist die Rückwärtskonzentrierung. Nach ihm die Sintflut.⁴³⁷

Karl Kraus sieht sein Schaffen am Endpunkt einer zeitlichen und künstlerischen Entwicklung, welche nur noch den „satirischen Künstler“ zulässt. Edward Timms bestimmt in seiner Biographie über Karl Kraus diesen entsprechend als „Satiriker der Apokalypse“.

Seine Mission als Satiriker bestand für Kraus darin, „alle Formen ideologischen Denkens anzugreifen“.⁴³⁸ Die Sprachkritik des Satirikers Kraus war somit immer auch zugleich Ideologiekritik. Hatte er zunächst die Journalistendiquen attackiert, welche das Kulturleben beherrschten, so wurden ihm nach dem sensationellen Erfolg bereits der ersten Nummer der *Fackel* vertrauliche Informationen über korrupte Machenschaften in den unterschiedlichsten Bereichen des öffentlichen Lebens in Österreich zugespielt.⁴³⁹ Da Kraus jedes ideologische Bündnis vermied und für sich selbst die Isolation wählte, wurden von ihm in der Folge so unterschiedliche Gruppen wie Liberalisten und Kleriker, Zionisten und Antisemiten⁴⁴⁰, Alldeutsche und Panslawisten, Sozialisten und Kapitalisten bekämpft. Ein geeigneter Anlass war gefunden, wenn Kraus sich zum Widerspruch herausgefordert fühlte. Dann benutzt er meist einen Zeitungsausschnitt, um die Position seines Gegners zu bestimmen.⁴⁴¹ Um das Zitat herum entstand die für Kraus charakteristische satirische Glosse. Oftmals druckte er auch einander widersprechende Meldungen in parallelen Spalten ab und lenkte so die Aufmerksamkeit des Lesers auf absichtliche Täuschungen und gesellschaftliche Missverhältnisse. Allein die Tatsache, dass ein Text in der *Fackel* zitiert wurde, machte diesen fortan bereits verdächtig. Aus dem ursprünglichen Zusammenhang in den Kontext der Satire versetzt, wurde das Zitat in der neuen Umgebung demaskiert. Das Motiv der Maske findet sich aus diesem Grund auch auf dem Umschlag der ersten Nummer der *Fackel*, welches das feine Gespür des Herausgebers für sprachliche Verkleidungen, Verstellungen und Widersprüche emblematisch einfängt.⁴⁴²

⁴³⁷ Karl Kraus: Untergang der Welt durch schwarze Magie, 243.

⁴³⁸ Edward Timms: Karl Kraus, 66.

⁴³⁹ Vgl. ebd., 64.

⁴⁴⁰ Karl Kraus selbst war Jude. Im Jahre 1899 trat er jedoch aus der jüdischen Gemeinde aus und wurde „konfessionslos“. Der Grund lag wohl in dem Ringen von Karl Kraus um eine eigenständige Identität. Diese sah er durch die Vorherrschaft von Juden in der Wiener Geschäfts- und Bankenwelt, an der Börse und im Journalismus gefährdet, da die jüdische Identität mit den opportunistischen Werten von Geschäftemachern gleichgesetzt wurde. Im Jahre 1911 konvertierte Kraus zum Katholizismus, hielt diesen Schritt jedoch geheim, um seine Position als Satiriker nicht zu schwächen. Das Gebot der christlichen Nächstenliebe und die Aussicht auf göttliche Gnade und Erbarmen bedingt eine Unvereinbarkeit der Positionen des Satirikers und des Christen. Zum Satiriker Kraus passte daher weniger die Lehre einer christlichen Erlösung, als vielmehr die Rolle des jüdischen Propheten, der die göttliche Vergeltung verkündet. Auch aus der katholischen Kirche trat Kraus im Jahre 1923 wieder aus. Anlass war die Tatsache, dass der Salzburger Domplatz für die Aufführung von Hugo von Hofmannsthals *Jedermann* als einer jährlich stattfindenden Touristenattraktion zu Verfügung gestellt wurde. Vgl. ebd., 323-339.

⁴⁴¹ Vgl. ebd., 76.

⁴⁴² Vgl. ebd., 71.

In großem Umfang setzt Karl Kraus die pragmatische Sprachkritik als Ideologiekritik in seinem monumentalen Drama *Die letzten Tage der Menschheit* um. Das Stück, welches sich dem grausamen Geschehen des Ersten Weltkrieges widmet, entstand zwischen 1915 und 1917 und wurde 1922 publiziert, aber erst im Jahre 1964 am Wiener Burgtheater in einer Kurzfassung uraufgeführt. Als Tragödie in fünf Akten umfasst es 220 Szenen, in denen mehr als ein halbes Tausend fiktiver und historischer Figuren an unterschiedlichsten Orten auftreten. Am ehesten lässt sich das Stück als ein dokumentarisches Drama beschreiben, dessen bedeutsamstes Vorbild Georg Büchner mit seinem Drama *Dantons Tod* (1835) schuf.⁴⁴³ Mehr als ein Drittel des Tragödientextes ist bei Kraus aus Zitaten montiert, die „Zeitungsmeldungen, Leitartikeln, militärischen Tagesbefehlen, Verordnungsblättern, Gerichtsurteilen, kommerziellen Anzeigen und Gedichtsammlungen“ entnommen wurden.⁴⁴⁴ Hanno Möbius bezeichnet eine derartige Zusammenstellung, bei der über längere Passagen eines Werkes hinweg aus verschiedenen Quellen zitiert wird entsprechend als „Zitatmontage“.⁴⁴⁵ Die Zitate erweisen sich in diesem Fall als gegenseitiger Kontext und wirken dabei noch unmittelbarer auf den Rezipienten. Karl Kraus schreibt selbst in seinem Vorwort:

Die unwahrscheinlichsten Taten, die hier gemeldet werden, sind wirklich geschehen; ich habe gemalt, was sie nur taten. Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden; die grellsten Erfindungen sind Zitate. [...] Das Dokument ist Figur; Berichte erstehen als Gestalten, Gestalten werden als Leitartikel; das Feuilleton bekam einen Mund, der es monologisch von sich gibt; Phrasen stehen auf zwei Beinen – Menschen behielten nur eines. [...] Wer schwache Nerven hat, wenn auch genug starke, die Zeit zu ertragen, entferne sich von dem Spiel.⁴⁴⁶

Die „unwahrscheinlichsten“ Aussprüche bilden als Zitate die „traurigen Höhepunkte“ der Szenen des Dramas, indem der Text „auf die Zitate hin konzipiert“ ist.⁴⁴⁷ Nach Silvio Vietta führt das Drama den Zustand der Menschheit während des Ersten Weltkrieges als „einen in Phrasen erstarrten Bewußtseinsstand“ vor.⁴⁴⁸ Die Phrase stellt hierbei eine Verselbständigung der Sprache gegenüber einem Sachverhalt dar und wird somit zum Anzeichen einer Entfremdung von Denken und Wirklichkeit.⁴⁴⁹ Als Ursache dieser Entfremdung wird in den *Letzten Tagen der Menschheit* die moderne Massenpresse angeklagt, welche Sachverhalte bewusst verdrehte und ihr Lesepublikum durch eine nationalistische Stimmungsmache aufputschte.⁴⁵⁰

⁴⁴³ Edward Timms: Karl Kraus, 510f.

⁴⁴⁴ Friedrich Jenaczek: Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, 753.

⁴⁴⁵ Hanno Möbius: *Montage und Collage*, 58.

⁴⁴⁶ Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, 9.

⁴⁴⁷ Hanno Möbius: *Montage und Collage*, 331.

⁴⁴⁸ Silvio Vietta: *Neuzeitliche Rationalität und moderne literarische Sprachkritik*, 198.

⁴⁴⁹ Vgl. ebd., 199.

⁴⁵⁰ Vgl. ebd., 191.

Volker Hage betont, dass mit dem Drama von Karl Kraus die „Realität der Medien“ „zum ersten Mal“ in der Literatur zum „zentralen Gegenstand“ wurde.⁴⁵¹ Im Drama erscheint diese unter anderem in Gestalt der historischen Personen Moriz Benedikt und Alice Schalek. Moriz Benedikt war Herausgeber der Wiener Tageszeitung *Neue Freie Presse* und tat sich während des Ersten Weltkrieges vor allem durch seine „chauvinistische Kriegstreiberei“ hervor.⁴⁵² Im Epilog zu *Die letzten Tage der Menschheit* tritt dieser nicht nur als „Herr der Hyänen“, sondern auch als „der Antichrist“ selbst auf.⁴⁵³ Die Kriegsberichterstatteerin Alice Schalek, welche den Krieg an der Front „mit den Augen eines sentimental Touristen“ beobachtete und diese Perspektive an ihre Leser weitergab,⁴⁵⁴ wird im Drama zur „überpersönlichen Verkörperung der perversen Lust am Gemetzel“.⁴⁵⁵ Im Stück erscheint die kriegsunterstützende Journalistin als „die Schalek“.

Die Schalek (*beiseite*): Feiglinge! (*Die Batterie beginnt zu arbeiten.*) Gott sei Dank, wir kommen gerade recht. Jetzt beginnt ein Schauspiel – also jetzt sagen Sie mir Herr Leutnant, ob eine Künstlers Kunst spannender, leidenschaftlicher dieses Schauspiel gestalten könnte. Jene, die daheim bleiben, mögen unentwegt den Krieg die Schmach des Jahrhunderts nennen – hab’ ich’s doch auch getan, solange ich im Hinterlande saß – jene, die dabei sind, werden aber vom Fieber des Erlebens gepackt. Nicht wahr Herr Leutnant, Sie stehen doch mitten im Krieg, geben Sie zu, manch einer von Ihnen will gar nicht, daß er ende!⁴⁵⁶

Karl Kraus greift hier auf wörtliche sowie teilweise wörtliche Zitate der Journalistin zurück. Am 8. September 1915 hatte diese in ihrem Aufsatz *Kriegsbilder aus Tirol* in der *Neuen Freien Presse* geschrieben:

Wir kommen gerade recht. Denn eben beginnt ein Schauspiel, das keines Künstlers Kunst spannender, leidenschaftlicher gestalten könnte. Jene, die daheim bleiben, mögen unentwegt den Krieg die Schmach des Jahrhunderts nennen – hab’ ich’s doch auch getan, solange ich im Hinterlande saß – jene, die dabei sind, werden aber vom Fieber des Erlebens gepackt, das wohl durch alle Jahrtausende hindurch noch jeden Kämpfer erfasste und das vielleicht eine der Ursachen ist, aus denen trotz aller Greuel und Nöte doch immer wieder der Krieg erwächst. Unverkennbar ist es für jeden, der Augen zum Sehen hat, daß von denen, die mitten im Krieg stehen, manch einer gar nicht will, daß er ende.⁴⁵⁷

⁴⁵¹ Vgl. Volker Hage: Collagen in der deutschen Literatur, 81.

⁴⁵² Edward Timms: Karl Kraus, 88.

⁴⁵³ Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, 750-754.

⁴⁵⁴ Edward Timms: Karl Kraus, 449.

⁴⁵⁵ Ebd., 516.

⁴⁵⁶ Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, 189.

⁴⁵⁷ Alice Schalek: Kriegsbilder aus Tirol. An der Dolomitenfront. Zitiert nach Volker Hage (Hrsg.): Literarische Collagen, 211.

Die Sprache der Zeitungsberichte führte die Leser nicht zur Wirklichkeit des Krieges hin, sondern schuf umgekehrt eine eigene, manipulative und damit künstliche Wirklichkeit. Eine Vorstellung von den Grausamkeiten und Ausmaßen des Krieges konnte so von der zivilen Bevölkerung weit hinter den Kriegsfronten nicht entwickelt werden. Durch die Verharmlosung eines modernen, technisierten Krieges aber hat die Massenpresse selbst eine Mitschuld an diesem grausamen Geschehen. Die das Drama leitmotivisch durchziehenden Rufe der Zeitungsverkäufer mit ihren Extraausgaben werden zum „apokalyptischen Lied“ einer Endzeit.⁴⁵⁸ In dieser Endzeit erzeugen die Bemühungen der Presse bei ihrem Lesepublikum gezielt ein „falsches Bewußtsein von der Realität des Krieges“⁴⁵⁹.

Die pragmatische Sprachkritik von Karl Kraus in seiner Zeitschrift *Die Fackel* und in seinem Theaterstück *Die letzten Tage der Menschheit* offenbart, wie in unterschiedlichsten Zusammenhängen Sprache als Mittel der Mitteilung missbraucht wird. In der Form des Zitats in einem satirischen Kontext werden unterschiedliche Interessen offenbar, welche zuvor durch einen manipulativen Gebrauch von Sprache verdeckt waren. Dabei steht bei Kraus zum ersten Mal die Presse als Massenmedium im Zentrum dieser pragmatisch-satirischen Sprachkritik.

1.1.2 Roland Barthes strukturalistische Mythenkritik

In den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts verfasste Theodor W. Adorno zusammen mit Max Horkheimer sein „berühmtestes Buch“,⁴⁶⁰ die *Dialektik der Aufklärung* (1947). Die einleitenden Worte lauten:

Seit je hat Aufklärung im umfassenden Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen. Aber die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils. Das Programm der Aufklärung war die Entzauberung der Welt. Sie wollte die Mythen auflösen und Einbildung durch Wissen stürzen.⁴⁶¹

Angesichts des Zweiten Weltkrieges stellen sich die beiden Denker die Frage, wie ein solches Ausmaß an Gräueln und Gewalt in einer aufgeklärten Gesellschaft hätte möglich sein können. Nach Reiner Ruffing kamen sie zu dem Schluss, „dass der Faschismus keine völlige Abkehr von der abendländischen Kultur gewesen sei, sondern als extreme Möglichkeit immer schon in ihr angelegt war.“⁴⁶²

In der Vorrede zur *Dialektik der Aufklärung* fassen sie die erste Abhandlung über den „Begriff der Aufklärung“ in zwei Thesen zusammen: „schon der Mythos ist Aufklärung,

⁴⁵⁸ Walter Muschg: Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, 191.

⁴⁵⁹ Silvio Vietta: *Neuzeitliche Rationalität und moderne literarische Sprachkritik*, 192.

⁴⁶⁰ Reiner Ruffing: *Einführung in die Philosophie der Gegenwart*, 167.

⁴⁶¹ Theodor W. Adorno: *Die Dialektik der Aufklärung*, 9.

⁴⁶² Reiner Ruffing: *Einführung in die Philosophie der Gegenwart*, 167.

und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück.“⁴⁶³ Für die Autoren geht bereits das antike griechische Epos durch die „Leistung der ordnenden Vernunft“⁴⁶⁴ aus dem antiken Mythos hervor, setzt sich mit diesem auseinander und zerstört diesen.⁴⁶⁵ Anhand des antiken Epos der *Odyssee* können sie zeigen, dass hier bereits „das Grundmotiv von Aufklärung“,⁴⁶⁶ die Selbsterhaltung und Autonomie des Subjekts, enthalten ist. Im 20. Jahrhundert erweisen sich die Ziele der Aufklärung als verwirklicht: „Rationalität und Wissenschaft sind umfassend entfaltet“.⁴⁶⁷ Doch im „Siegeszug der Aufklärung“⁴⁶⁸ offenbart sich zugleich auch deren „Doppelcharakter“.⁴⁶⁹ Der Fortschritt des Denkens bringt nicht nur Befreiung, sondern Vernunft wird gleichzeitig zum Herrschaftsmittel, schlägt um in Grausamkeit.

Die „rastlose Selbsterstörung der Aufklärung“⁴⁷⁰ kann nach Ansicht von Adorno und Horkheimer nur durch eine kritische „Selbstbesinnung“⁴⁷¹ der Vernunft gestoppt werden. Den „geltenden sprachlichen und gedanklichen Anforderungen“ gilt es dabei die „Gefolgschaft“ zu versagen.⁴⁷² Diese finden die Autoren in erster Linie in der „Kulturindustrie“, deren „Ideologie“ in „Film und Radio ihren maßgebenden Ausdruck“ offenbart.⁴⁷³ Als „gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang“⁴⁷⁴ verwandelt sich durch die neuen Massenmedien Aufklärung „zum totalen Betrug der Massen“.⁴⁷⁵

Zehn Jahre nach der Veröffentlichung der *Dialektik der Aufklärung* führt der Franzose Roland Barthes das Programm von Adorno und Horkheimer mit seinem Buch *Mythologies* weiter. Die deutsche Erstausgabe erschien bereits 1964 unter dem Titel *Mythen des Alltags*. Der erste Teil ist eine Zusammenstellung von Zeitungsartikeln, welche Barthes im Verlauf der Jahre 1954 bis 1956 veröffentlichte.⁴⁷⁶ Hier denkt der Verfasser über „einige Mythen des französischen Alltagslebens“ nach, welche er in Zeitungsartikeln, Filmen, Theateraufführungen, Photographien, Werbungen, Ausstellungen und Sportereignissen auffand.⁴⁷⁷ In diesen Produkten der „Kulturindustrie“ spürt Barthes im Sinne von Adorno und Horkheimer einen „ideologischen Mißbrauch“ auf.⁴⁷⁸ Hatte Karl Kraus sich bereits sprachkritisch mit den ideologischen Inhalten von Zeitungen als erstem Massenmedium auseinandergesetzt, hatten Adorno und Horkheimer

⁴⁶³ Theodor W. Adorno: *Die Dialektik der Aufklärung*, 6.

⁴⁶⁴ Ebd., 50.

⁴⁶⁵ Während antike Mythen Erzählungen von den Handlungen der Götter sind, stellen die antiken Epen Erzählungen von den Handlungen von Helden dar.

⁴⁶⁶ Gerhard Schweppenhäuser: Theodor W. Adorno zur Einführung, 43.

⁴⁶⁷ Ebd., 42.

⁴⁶⁸ Ebd.

⁴⁶⁹ Theodor W. Adorno: *Die Dialektik der Aufklärung*, 51.

⁴⁷⁰ Ebd., 1.

⁴⁷¹ Ebd., 2.

⁴⁷² Ebd.

⁴⁷³ Ebd., 6.

⁴⁷⁴ Ebd., 48.

⁴⁷⁵ Ebd., 49.

⁴⁷⁶ Vgl. Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, 7.

⁴⁷⁷ Ebd.

⁴⁷⁸ Ebd.

mer auf den Massenbetrug durch „Film, Radio, Magazine“⁴⁷⁹ hingewiesen, so fasst Roland Barthes jetzt erneut das gesamte Spektrum der Massenkultur seiner Zeit in den Blick.

Der zweite Teil der *Mythologies* entstand nach der Veröffentlichung der Mythen-Texte und ist eine systematische Darstellung des Mythenbegriffs unter dem Titel „Le mythe, aujourd’hui“. Diese steht unter der Prämisse, dass der Mythos „eine Sprache“ ist,⁴⁸⁰ ein „Mitteilungssystem, eine Botschaft“ oder „eine Aussage“.⁴⁸¹

Der geschriebene Diskurs, der Sport, aber auch die Photographie, der Film, die Reportage, Schauspiel und Reklame, all das kann Träger der mythischen Aussage sein.⁴⁸²

Obwohl der Mythos andere Formen, häufig Bilder, annimmt, sind diese ebenfalls als Sprache zu lesen.⁴⁸³ Als Forschungsgegenstand schlägt Barthes den Mythos der Semiologie zu, da diese noch „über die Linguistik hinausgeht“.⁴⁸⁴ Den Begriff der Semiologie hatte der zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Genf lehrende Linguist Ferdinand de Saussure in seinen Vorlesungen über allgemeine Sprachwissenschaft geprägt, welche dem posthum 1916 erschienen *Cours de linguistique générale* zugrunde liegen.⁴⁸⁵ Hier heißt es:

Die Sprache ist ein System von Zeichen, die Ideen ausdrücken und insofern der Schrift, dem Taubstummenalphabet, symbolischen Riten, Höflichkeitsformen, militärischen Signalen usw. usw. vergleichbar. Nur ist sie das wichtigste dieser Systeme.

Man kann sich also vorstellen eine Wissenschaft, welche das Leben der Zeichen im Rahmen des sozialen Lebens untersucht; diese würde einen Teil der Sozialpsychologie bilden und infolgedessen einen Teil der allgemeinen Psychologie; wir werden sie Semiologie (von griechisch semeíon, »Zeichen«) nennen.⁴⁸⁶

Darauf aufbauend stellt für Barthes die Sprache ein primäres Zeichensystem dar und der Mythos ein „sekundäres semiologisches System“.⁴⁸⁷ Dabei übernimmt Barthes die von Saussure aufgestellten Grundsätze für das sprachliche Zeichen.⁴⁸⁸ Für diesen besteht das sprachliche Zeichen aus „zwei Teilen oder Ebenen“.⁴⁸⁹ Auf der Inhalts-

⁴⁷⁹ Theodor W. Adorno: Die Dialektik der Aufklärung, 128.

⁴⁸⁰ Roland Barthes: Mythen des Alltags, 7.

⁴⁸¹ Ebd., 85.

⁴⁸² Ebd., 86.

⁴⁸³ „Das Bild wird in dem Augenblick, da es bedeutungsvoll wird, zu einer Schrift.“ Ebd., 87.

⁴⁸⁴ Ebd., 88.

⁴⁸⁵ Diese Schrift, welche von den Sprachwissenschaftlern Charles Bally und Albert Sechehaye auf der Basis von Mitschriften der Vorlesungen Saussures verfasst wurde, bereitete den Weg für die strukturalistische Sprachwissenschaft des 20. Jahrhunderts. Vgl. Andreas Gardt: Geschichte der Sprachwissenschaft in Deutschland, 297.

⁴⁸⁶ Ferdinand de Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, 19.

⁴⁸⁷ Roland Barthes: Mythen des Alltags, 92.

⁴⁸⁸ Nach François Dosse las Barthes Saussure im Jahre 1956. Vgl. ders.: Geschichte des Strukturalismus, Bd. 1, 123.

⁴⁸⁹ Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, 584.

ebene gibt es eine Vorstellung – das Bezeichnete bzw. Signifikat, auf der Ausdrucksebene das damit verbundene Lautbild – das Bezeichnende bzw. den Signifikant. Die Beziehung von Signifikat und Signifikant erweist sich für Saussure als willkürlich bzw. arbiträr, das sprachliche Zeichen somit als beliebig.⁴⁹⁰ Während sich die Beliebigkeit des Zeichens auf das Zeichen selbst erstreckt, so ist dessen Verwendung durch die Konventionen der Sprachgemeinschaft geregelt.⁴⁹¹ Der von Saussure eingeführte Wert des einzelnen sprachlichen Zeichens kann folglich nicht aus seinem „Bezogen-sein auf die Wirklichkeit“ resultieren, sondern allein in der konkreten Verwendung sich ergebenden Stellung im „Relationsgefüge des Sprachsystems, der Sprachstruktur“.⁴⁹² Die Bedeutungen von Wörtern ergeben sich in der Sprache als „strukturiertem System“ demnach nur in der Abgrenzung von ihren jeweiligen Nachbarn.⁴⁹³

Im Rückgriff auf Saussure spricht Barthes von den drei Dimensionen der Sprache als semiologischem System. So ist bei Barthes „das Bedeutete der Begriff, das Bedeutende ist das akustische Bild [...] und die Beziehung von Begriff und Bild ist das Zeichen“.⁴⁹⁴ Auch im Mythos findet Barthes dieses „dreidimensionale Schema“ wieder.⁴⁹⁵ Doch die Besonderheit des Mythos ist, dass er auf einer „semiologischen Kette aufbaut, die bereits vor ihm existiert“.⁴⁹⁶ Er erweist sich somit als sekundäres System. Die Funktionsweise des Mythos kann als „parasitär“ beschrieben werden,⁴⁹⁷ da sich der Mythos eines bereits bestehenden linguistischen Systems, einer Sprache, bedient. Diese nennt Barthes die „Objektsprache“.⁴⁹⁸ Den Mythos selbst bezeichnet Barthes als eine „Metasprache“, da er „eine zweite Sprache darstellt, *in der* man von der ersten spricht.“⁴⁹⁹

Während in der Objektsprache die Zuordnung von Begriff und Bild oder Vorstellung und Lautbild willkürlich ist, verliert im sekundären System des Mythos das Zeichen seine Beliebigkeit. Bei Barthes heißt es:

Die mythische Bedeutung ist dagegen niemals vollständig willkürlich, sie ist immer zu Teilen motiviert und enthält zwangsläufig einen Teil Analogie.⁵⁰⁰

Für Barthes begründet die Willkürlichkeit des Zeichens die „Gesundheit“ der Sprache. Der Mythos hingegen stellt sich ihm als widerwärtig dar, da er sich zu einer „falschen Natur“ flüchtet.⁵⁰¹ Als „gestohlene Sprache“⁵⁰² verwandelt der Mythos das mit Sinn

⁴⁹⁰ „Das Band, welches das Bezeichnete mit der Bezeichnung verknüpft, ist beliebig; und da wir unter Zeichen das durch die assoziative Verbindung einer Bezeichnung mit einem Bezeichneten erzeugte Ganze verstehen, so können wir dafür auch einfacher sagen: das sprachliche Zeichen ist beliebig.“ Ferdinand de Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, 79.

⁴⁹¹ Andreas Gardt: Geschichte der Sprachwissenschaft in Deutschland, 294.

⁴⁹² Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, 610.

⁴⁹³ Andreas Gardt: Geschichte der Sprachwissenschaft in Deutschland, 295.

⁴⁹⁴ Roland Barthes: Mythen des Alltags, 91.

⁴⁹⁵ Ebd., 92.

⁴⁹⁶ Ebd.

⁴⁹⁷ Ottmar Ette: Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie, 124.

⁴⁹⁸ Roland Barthes: Mythen des Alltags, 93.

⁴⁹⁹ Ebd.

⁵⁰⁰ Ebd., 108.

⁵⁰¹ Ebd., 108, Fußnote 8.

erfüllte und dabei zugleich willkürliche Zeichen der Objektsprache in eine „motivierte Form“. ⁵⁰³ Diese Verwandlung erschließt sich Barthes als Verflüchtigung von Geschichte und Übergang in Natur:

Wir sind hiermit beim eigentlichen Prinzip des Mythos: er verwandelt Geschichte in Natur. ⁵⁰⁴

Als „gestohlene und zurückgegebene Aussage“ hat der Mythos die Willkürlichkeit oder Geschichtlichkeit der Objektsprache zum Erstarren gebracht. Die mythische Aussage erscheint jetzt im Gegensatz zum ursprünglichen linguistischen Zeichen, „als ob das Bild auf *natürliche* Weise den Begriff hervorriefe, als ob das Bedeutende das Bedeutete *stiftet*.“ ⁵⁰⁵

Die Motiviertheit der mythischen Aussage beschreibt Barthes auch als Künstlichkeit:

In dem sekundären (mythischen) System ist die Kausalität künstlich und falsch, aber sie schlüpft gewissermaßen in den Güterwagen der Natur. [...] jedes semiologische System ist ein System von Werten. Der Verbraucher des Mythos fasst die Bedeutung als ein System von Fakten auf. Der Mythos wird als ein Faktensystem gelesen, während er doch nur ein semiologisches System darstellt. ⁵⁰⁶

Der Verbraucher von Mythen steht in der Gefahr, diese nicht als semiologisches System zu lesen, welches sich durch seine Beliebigkeit und sprachliche Strukturiertheit auszeichnet, sondern als ein „Faktensystem“, welches einen natürlichen Bezug zwischen Bedeutendem und Bedeutetem postuliert.

Der Gegensatz zwischen dem willkürlichen System der Objektsprache und dem motivierten System der Metasprache des Mythos hat für Barthes in der „bürgerlichen Gesellschaft“ weit reichende Folgen:

[... D]er Mythos ist eine *entpolitisierte Aussage*. [...] Indem er von der Geschichte zur Natur übergeht, bewerkstelligt der Mythos eine Einsparung. Er schafft die Komplexität der menschlichen Handlungen ab [...], er organisiert eine Welt ohne Widersprüche [...]. Die Dinge machen den Eindruck, als bedeuteten sie von ganz allein. ⁵⁰⁷

In diesem Vorgehen entspricht der Mythos nach Barthes der „bürgerlichen Ideologie“. ⁵⁰⁸ Die Dinge verlieren im Mythos ihre historischen Eigenschaften, das Reale wird entleert und die Wirklichkeit erscheint als unbeweglich und ewig. Gesellschaftliche Missverhältnisse können auf diese Weise verschleiert werden, da der Mythos das „am besten geeignete Instrument der ideologischen Umkehrung ist“. ⁵⁰⁹ Indem sich der

⁵⁰² Ebd., 115.

⁵⁰³ Ebd., 108.

⁵⁰⁴ Ebd., 113.

⁵⁰⁵ Ebd.

⁵⁰⁶ Ebd., 115.

⁵⁰⁷ Ebd., 131f.

⁵⁰⁸ Ebd., 130.

⁵⁰⁹ Ebd.

Mythos gegen geschichtliche Veränderung sperrt, trägt er zur Verfestigung des Bestehenden bei.

Mittels des Mythos erreicht nach Roland Barthes die Bourgeoisie eine „Fixierung“ und „Verarmung des Bewußtseins“.⁵¹⁰ Manipuliert werden andere soziale Klassen wie das Kleinbürgertum. Dieses ist zwar nicht in der Lage, mit dem Bürgertum den wirtschaftlichen Status zu teilen, doch „durch die Presse, die Wochenschau, die Literatur“ wird dieser allmählich, wenn nicht zur gelebten, so doch zur erträumten Norm auch des „kleinbürgerlichen Paares“.⁵¹¹ So erreicht die Ideologie der Bourgeoisie unablässig eine Absorption der anderen Klassen, „die nicht ihren Status haben und diesen nur im Imaginären leben können“.⁵¹²

Die Entzifferung bürgerlicher Mythen und deren Kennzeichnung als Deformation gesellschaftlicher Wirklichkeit ist für Barthes ein „politischer Akt“.⁵¹³ Diese gesellschaftlich relevante Aufgabe wird nach der Begrifflichkeit von Barthes durch einen „Mythologen“ vollzogen.⁵¹⁴ Das Vorgehen des Mythologen gegen den Mythos erfolgt nach Barthes in einer Wiederholung der Funktionsweise des Mythos, die diesmal auf den Mythos selbst angewendet wird:

Die beste Waffe gegen den Mythos ist in Wirklichkeit vielleicht, ihn selbst zu mystifizieren, das heißt einen *künstlichen Mythos* zu schaffen. Dieser konstruierte Mythos würde eine wahre Mythologie sein. Da der Mythos die Sprache entwendet, warum nicht den Mythos entwenden? Dazu genügt es, ihn selbst zum Ausgangspunkt einer dritten semiologischen Kette zu machen, seine Bedeutung als ersten Terminus eines zweiten Mythos zu setzen.⁵¹⁵

Der Mythologe stiehlt selbst den Mythos und benutzt diesen zur Entwicklung einer zweiten Metasprache. Deren übersteigerte Künstlichkeit soll dabei nicht erneut verborgen werden, sondern in ihrer Konstruiertheit offenbar sein. Auf diese Weise kann auch die Künstlichkeit des ursprünglichen Mythos hervortreten und dabei dessen Natürlichkeit imitierendes, unschuldiges Auftreten zerstört werden.

Dabei geht der Mythologe, welcher zugleich ein Mythenkritiker oder Mythenzerstörer ist, von der Annahme aus, dass „der Mensch der bürgerlichen Gesellschaft in jedem Augenblick in falsche Natur getaucht ist“.⁵¹⁶ Unter den „Unschuldigkeiten noch des naivsten Zusammenlebens“ spürt er „die tiefe Entfremdung“ auf.⁵¹⁷ Seine Arbeit ist auf einer „Idee der Verantwortlichkeit der Sprache“ gegründet, indem seine Metasprache als „revolutionäre Aktion“ hinter Mythen verborgene gesellschaftliche Zu-

⁵¹⁰ Ebd., 128.

⁵¹¹ Ebd.

⁵¹² Ebd.

⁵¹³ Ebd., 148.

⁵¹⁴ Ebd., 111.

⁵¹⁵ Ebd., 121.

⁵¹⁶ Ebd., 148.

⁵¹⁷ Ebd.

stände „entschleiert“.⁵¹⁸ Da der Mythos „die gesamte Gesellschaft befällt“, muss sich der Mythologe von der Gesellschaft entfernen und zur Welt ein „sarkastisches“ Verhältnis pflegen.⁵¹⁹ Weiter heißt es bei Barthes:

In gewissem Sinne ist der Mythologe sogar im Namen dessen aus der Geschichte ausgeschlossen, das er zu bewegen beansprucht. Die Zerstörung, die er in die kollektive Sprache trägt, ist für ihn absolut, sie füllt seine Aufgabe bis zum Rand, er muß leben ohne eine Hoffnung auf Rückkehr, ohne die Annahme einer Belohnung. Es ist ihm untersagt, sich vorzustellen, was die Welt sein wird, wenn der Gegenstand seiner Kritik verschwunden ist. Die Utopie ist für ihn ein unmöglicher Luxus. [...] Der Mythologe befindet sich auch nicht in einer Moses-Situation. Er sieht nicht das Gelobte Land. Für ihn ist die Positivität des Morgen voll und ganz durch die Negativität des Heute verborgen.⁵²⁰

Elfriede Jelinek hat sich eingehend mit dem von Roland Barthes im zweiten Teil seiner *Mythen des Alltags* beschriebenen Konzept einer strukturalistischen Mythenkritik und der Position des Mythologen auseinandergesetzt. In ihrem 1970 publizierten Essay *Die endlose Unschuldigkeit* zitiert sie neben Texten von Theoretikern wie Hans Barth, Marshall McLuhan, Otto F. Gmelin und Reimut Reiche ausführlich auch Roland Barthes, wobei gerade die Bezugnahme auf die *Mythen des Alltags* den gesamten Essay dominiert.⁵²¹ Bereits der Titel bezieht sich auf Barthes, wenn mit der „endlosen Unschuldigkeit“ auf das Erscheinungsbild des Mythos angespielt wird, der sich als ein „reiches, spontanes, gelebtes, unschuldig, *unbestreitbares* Bild“ gibt,⁵²² welches die Menschheit als „unbeweglich“ und in ihrer Identität als „unendlich“ wiederholbar definiert.⁵²³

Wie Roland Barthes entziffert auch Elfriede Jelinek den bürgerlichen Mythos in den Produkten der Massenkultur. In ihrem Essay führt sie neben Beispielen aus Illustrierten und der Werbung vor allem die Fernsehserien der damaligen Zeit wie „Familie Feuerstein“, „Lieber Onkel Bill“, „Bonanza“, „Forellenhof“, „Verliebt in eine Hexe“,

⁵¹⁸ Ebd.

⁵¹⁹ Ebd., 148f.

⁵²⁰ Ebd., 149.

⁵²¹ Vgl. Marlies Janz: Elfriede Jelinek, 9. Für Marlies Janz stellt Jelineks Auseinandersetzung mit Roland Barthes' Trivialmythen-Konzept Ende der sechziger Jahre die „Initialzündung für die Entwicklung ihrer eigenen ästhetischen Position“ dar (ebd., VII). Auch für Margarete Sander ist das „Entmythologisieren“ im Sinne von Barthes ein zentrales Textherstellungsverfahren von Elfriede Jelinek (dies.: Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel *Totenauberg*, 183ff.). Nach Anette Doll sind die Texte von Elfriede Jelinek als „endlose Durchquerungen der mythenbildenden Diskurse unserer Medien, von der Reklame bis zur Belletristik, zu lesen, deren Unschuldigkeit sie zu entschleiern sucht“. (dies.: Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intention, 151) Monika Szczepaniak spricht mit Bezug auf Roland Barthes und den Philosophen Jacques Derrida von einer „Dekonstruktion der Mythen“ im Werk von Elfriede Jelinek (dies.: Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek, 48). Nacheinander veranschaulicht sie dieses Verfahren anhand des Mythos der Familie, der Frau, des Mannes, der Liebe und des Mythos von Sex, Natur, Heimat und Musik, welche mit unterschiedlichen Schwerpunkten im Prosawerk von Jelinek behandelt werden. Die Arbeit von Alexandra Heberger beschränkt sich auf die Darstellung des Mythos Mann in Jelineks Prosawerken. Gezeigt wird, wie „Jelineks Methode der Sprachzertrümmerung, ihr Sarkasmus und tiefer Pessimismus“ mit Barthes' Theorie konform gehen und dabei den Mytheninhalt dekonstruieren ohne dessen „Natur“ zu rekonstruieren. (dies.: Der Mythos Mann in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek, 163).

⁵²² Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, 98.

⁵²³ Ebd., 130.

„Daktari“, „Flipper“ usw. an. Diese Mythen des Alltags erscheinen ihr als eine „ideologiefabrik [...] für den kapitalistischen status quo“.⁵²⁴ Was täglich über den Fernsehbildschirm den Verbraucher erreicht, bildet nach Jelinek eine Art „natürlichkeitschleim“, „der alles überzieht und verklebt“⁵²⁵. Verschleiert werden dabei die sozialen Widersprüche, erreicht wird eine „illusionistische undifferenziertheit der sozialen klassen“.⁵²⁶ Auf diese Weise wird die Welt in ihrer „unbeweglichkeit“ gehalten,⁵²⁷ die Gesellschaft verharret im Zustand einer unterentwickelten „infantilgesellschaft“.⁵²⁸ Diese Konservierung der Welt übt der „unterdrücker“ durch seine Sprache aus, indem seine Aussage der „mütos“ ist.⁵²⁹

Wie bei Barthes das wichtigste Prinzip des Mythos als entpolitisierter Aussage die Verwandlung von Geschichte in Natur darstellt, so untersucht auch Jelinek diesen Vorgang der „entpolitisierung“.⁵³⁰ Durch den Mythos werden gesellschaftliche Zusammenhänge und Herrschaftsverhältnisse „einfach verharmlost unschuldig unwirksam und selbstverständlich gemacht als ›natur‹ gegründet“.⁵³¹ Dies resultiert für Barthes wie auch für Jelinek in der „abschaffung der komplexität der menschl. Handlungen in der einsparung und entpolitisierung (und entgeschichtlichung wenn es das wort gäbe)“.⁵³²

Als Schriftstellerin übernimmt Elfriede Jelinek die Rolle des Mythologen im Sinne von Roland Barthes. In ihren frühen Prosawerken wie *wir sind lockvögel baby!* (1970), *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972) und *Die Liebhaberinnen* (1975) spürt sie die alltäglichen, bürgerlichen Mythen in den Produkten der Massenmedien wie Illustrierten, Heftromanen, Comics, Werbung, Popmusik und Volksmusik, Fernsehspielen und Familienserien auf. Sie entwendet und zitiert diese Mythen, um diese selbst zum Ausgangspunkt neuer, künstlicher Mythen zu machen. Durch „Überzeichnung und abermalige Deformation“ wird der ursprüngliche Mythos kritisiert und zerstört.⁵³³ Die sprachliche Motiviertheit dieser Mythen soll offen gelegt werden, damit die Beliebigkeit des sprachlichen Zeichens wiederhergestellt werden kann und die Gesellschaft sich neu als veränderbar erweist. Doch eine gesellschaftliche Utopie scheint gemäß den Ausführungen von Barthes in Jelineks Texten nicht auf. Ihre strukturalistische Mythenkritik bleibt total, verlagert sich aber zunehmend auch auf die Erzeugnisse von Philosophie, Musik und Literatur.

⁵²⁴ Elfriede Jelinek: Die endlose Unschuldigkeit, 64.

⁵²⁵ Ebd., 56.

⁵²⁶ Ebd., 57. Roland Barthes: Mythen des Alltags, 129.

⁵²⁷ Elfriede Jelinek: Die endlose Unschuldigkeit, 82.

⁵²⁸ Ebd., 70.

⁵²⁹ Ebd., 69.

⁵³⁰ 67.

⁵³¹ Ebd.

⁵³² Ebd.

⁵³³ Marlies Janz: Elfriede Jelinek, 7.

1.1.3 Neo-avantgardistische Sprachkritik der Wiener Gruppe

Roland Barthes beschreibt in seinen *Mythen des Alltags* die „dichterische Sprache“ als eine Sprache, die dem Mythos „so sehr sie kann“ widersteht,⁵³⁴ indem sie die „Abstraktheit des Begriffes und das Willkürliche des Zeichens“ steigert und die Verbindung zwischen Bedeutendem und Bedeutetem „bis zur Grenze des Möglichen“ lockert.⁵³⁵ Diese Anstrengungen leistet nach Barthes in erster Linie die „Avantgarde“, welche für ihn identisch ist mit „Revolten gegen die bürgerliche Ideologie“.⁵³⁶

Das literarische Werk von Elfriede Jelinek lässt sich ebenfalls als eine Ausprägung dieser sprachlichen Revolten bestimmen, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihren Anfang nahmen und nach den Umwälzungen durch das Dritte Reich wieder aufgenommen wurden. So kam es in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts zur Entfaltung „neo-avantgardistischer Kunstpraktiken“, welche sich in die sechziger Jahre hinein fortsetzten.⁵³⁷ Aus der 1946 gegründeten Künstlervereinigung „artclub“ ging Anfang der fünfziger Jahre die Wiener Gruppe hervor, zu der Friedrich Achleitner, Hans Carl Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener gehörten und die bis zum Freitod Bayers im Jahre 1964 bestand.⁵³⁸ Die Gruppe stellte sich selbst in die Tradition der „historischen Avantgardebewegung“⁵³⁹, indem sie betonte, dass sie sich durch die „literarischen Techniken des Expressionismus, des Dadaismus und des Surrealismus“⁵⁴⁰ habe anregen lassen. Das Ziel dieser Techniken der Avantgardebewegung bestand darin, durch die Konzentration auf den Materialcharakter von Sprache und deren Funktion beim Leser mittels „Irritation festgefügte Weltbilder zu zerstören“.⁵⁴¹ Auch für die Angehörigen der Wiener Gruppe bildete die Sprache selbst die Ursache dieser erstarrten Weltbilder. Das Geistesleben offenbarte sich ihnen als völlig determiniert durch sprachliche Mechanismen.⁵⁴²

Die avantgardistische Moderne des frühen 20. Jahrhunderts war durch eine „extreme Sprachskepsis“ motiviert worden.⁵⁴³ Der italienische Dichter Filippo Tommaso Marinetti, mit dessen erstem futuristischen Manifest im Pariser *Figaro* vom 20. Februar

⁵³⁴ Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, 117.

⁵³⁵ Ebd., 118.

⁵³⁶ Ebd., 126. Barthes betont jedoch zugleich, dass diese Revolten in ihrer Wirkung begrenzt sind, da sie selbst von einem Teil der Bourgeoisie, einer kleinen Gruppe von Künstlern und Intellektuellen, ausgehen und kein anderes Publikum haben als die „in Frage gestellte Klasse selbst“. Ebd.

⁵³⁷ Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*, 290.

⁵³⁸ Ebd., 284.

⁵³⁹ Mit dem Begriff der „historischen“ oder „modernistischen“ Avantgarde(n) wird die „extensive Entfaltung des Avantgarde-Gedankens“ in der Zeit von 1909 bis etwa 1940 bezeichnet. Die „historischen Avantgardebewegungen“ stellten eine „kritische Reaktion auf den Ästhetizismus“ dar, der aufgrund eines zugespitzten Autonomieanspruches zu einer „Bedeutungs- oder Folgenlosigkeit der Kunst für das gesellschaftliche Leben“ geführt hatte. Die „neuen avantgardistischen Bewegungen“ hatten die Überführung der Kunst in die Lebenspraxis zum Ziel, um auf diese Weise das gesellschaftliche Leben mit Hilfe der Kunst zu gestalten. Vgl. Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*, 241; vgl. auch Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, 72.

⁵⁴⁰ Alfred Doppler: *Die „Wiener Gruppe“ und die literarische Tradition*, 60.

⁵⁴¹ Markus Paul: *Sprachartisten – Weltverbesserer. Bruchlinien in der österreichischen Literatur nach 1960*, 11.

⁵⁴² Vgl. Oswald Wiener: *Wittgensteins Einfluß auf die „Wiener Gruppe“*, 47.

⁵⁴³ Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*, 299.

1909 der Aufbruch der Avantgarde begonnen hatte,⁵⁴⁴ forderte im „Technischen Manifest der futuristischen Literatur“ vom 11. Mai 1912 nach dem „freien Vers nun endlich DIE BEFREITEN WORTE“.⁵⁴⁵ Durch die Herauslösung der Wörter aus ihren konventionellen syntaktischen und semantischen Zusammenhängen sollte deren „unge wohnte Neuorganisation“ erreicht werden,⁵⁴⁶ damit die Sprache eine „Wiedergabe des modernen Lebens“, dessen Tempo, Dynamik und Spontaneität, zuließe.⁵⁴⁷ Die Auflösung der Syntax als Bestandteil futuristischer Wortkunst war ein Beitrag hin zu einer „Entgrenzung der Sprache“, wie sie die avantgardistische Moderne hervorbrachte.⁵⁴⁸ Die Futuristen und die ihnen folgenden avantgardistischen Autoren setzten sich bewusst in Opposition zu den herrschenden Stil-, Rede- und Sprachsystemen. Diese wurden von ihnen nicht nur negiert, sondern auch destruiert. Die von ihnen produzierten Texte zeichneten sich durch antigrammatische und antisyntaktische Sprachveränderungen sowie Sprachinnovationen aus. Mittels dieser sprachlichen Entgrenzung erhofften sich die Futuristen gesellschaftliche Veränderungen, welche auf die Destruktion von Ideologien und Institutionen zielten.⁵⁴⁹

Weiterentwickelt wurde diese Entgrenzung durch die expressionistische Dichtung. Diese fand eine mustergültige Ausformung in den Gedichten von August Stramm, wie sie in der seit 1910 von Herwarth Walden herausgegebenen Zeitschrift *Der Sturm* veröffentlicht wurden. Hier wurde die Sprache auf der Wort- und Satz- oder Versebene nicht nur konzentriert, sondern auch dezentriert.⁵⁵⁰ Eine Konzentration wurde durch Verkürzung oder Auslassung von Wörtern erreicht, eine Dezentration durch „Wiederholung und Variation von Wörtern zur Anregung von gedanklichen Assoziationen“.⁵⁵¹

Mit der „Auflösung des Worts in Richtung einer elementaren Lautpoesie“⁵⁵² durch dadaistische Gedichte wie die von Hugo Ball erreichte der „Prozeß der sprachlichen Entgrenzung [...] einen gewissen Abschluß“.⁵⁵³ Balls Absicht war es gewesen, „mit den Mitteln der Kunst auf eine Erneuerung der Gesellschaft hinzuwirken“.⁵⁵⁴ Den wichtigsten Ausgangspunkt bildete dabei für ihn erneut die Sprache.

Durch die avantgardistischen Bemühungen um eine Entgrenzung der Sprache mit dem Ziel einer Umgestaltung der Gesellschaft entwickelten sich eigene Stilformatio-

⁵⁴⁴ Vgl. Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, 201; Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*, 241.

⁵⁴⁵ F. T. Marinetti: *Technisches Manifest der futuristischen Literatur*, 27. Helmuth Kiesel weist darauf hin, dass zur Vorgeschichte des Futurismus die Auseinandersetzung mit der von Arno Holz entwickelten „Wortlyrik“ gehört. Vgl. Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*, 148.

⁵⁴⁶ Ebd., 149.

⁵⁴⁷ Ebd., 202.

⁵⁴⁸ Ebd., 143ff.

⁵⁴⁹ Vgl. ebd., 243.

⁵⁵⁰ Ebd., 152.

⁵⁵¹ Ebd.

⁵⁵² Ebd., 146.

⁵⁵³ Ebd., 144. Die aus dem Dadaismus hervorgegangenen Surrealisten versuchten, „beim Schreiben die Bewußtseinskontrolle auszuschalten und Gedanken und Gefühle ohne Rücksicht auf Sinnzusammenhänge, ästhetische Prinzipien und ethische Normen zu protokollieren“. Ebd., 140.

⁵⁵⁴ Ebd., 206.

nen, die mit dem Terminus der Literaturtheorie des russischen Formalismus auch als „Verfremdung“⁵⁵⁵ bezeichnet werden können. Geprägt wurde dieser Begriff von dem russischen Schriftsteller Viktor Šklovskij, der den Dichtern des Futurismus sehr nahe stand, in seinem programmatischen Aufsatz aus dem Jahre 1916 über „Die Kunst als Verfahren“. Darin bestimmte er das Fremd-Machen des sprachlichen Materials als Voraussetzung für eine ästhetische Wahrnehmung:

Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der „Verfremdung“ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig.⁵⁵⁶

Das Grundprinzip der Verfremdung ist somit nach Viktor Šklovskij nicht nur eine ästhetische Kategorie, sondern bezieht sich zugleich auf erkenntnistheoretische und wahrnehmungspsychologische Aspekte.⁵⁵⁷ Notwendig ist das Verfahren der Verfremdung, da die Wahrnehmung dem „Prozeß der Automatisierung“ unterliegt.⁵⁵⁸ Durch diesen Prozess, der bei der Aufnahme sprachlicher Einheiten abläuft, wird einem Wort automatisch eine Vorstellung, einer Äußerung simultan ein intendierter Sinn zugeordnet. Der Begriff Automatisation erfasst also die unmittelbare Zuordnung eines Zeichens zu einem bestimmten Sinn oder einem Sachverhalt.⁵⁵⁹ Damit wird zwar die „größte Ökonomie der Wahrnehmungskräfte erreicht“,⁵⁶⁰ doch die Gegenstandswelt wird auf diese Weise zugleich auf ein Merkmal reduziert oder erscheint überhaupt nicht mehr im Bewusstsein. Nach Šklovskij kommt auf diese Weise das Leben abhanden. Die Automatisierung „frißt die Dinge, die Kleidung, die Möbel, die Frau und den Schrecken des Krieges“.⁵⁶¹ Nur durch eine Steigerung der Ausdruckskraft kann diesem drohenden Vergessen der ursprünglichen, konkreten Bedeutung der Worte entgegengewirkt werden. Erst mit dem Aufbruch der Automatisierungstendenzen der Sprache kann der sprachliche Austausch dem Bedürfnis der Beteiligten nach Intensivierung des Lebensgefühls sowie nach Variation des Wahrgenommenen genügen.

In seiner Argumentation schloss sich Viktor Šklovskij den Forderungen Marinettis an. Was für die Futuristen Negation und Destruktion bedeutete, fasste der Formalismus in dem Begriff der Verfremdung der Form. Die Notwendigkeit einer avantgardisti-

⁵⁵⁵ Albert Berger: Zur Sprachästhetik der Wiener Avantgarde, 34.

⁵⁵⁶ Viktor Šklovskij: Kunst als Verfahren, 15.

⁵⁵⁷ Vgl. Rainer Grübel: Formalismus und Strukturalismus, 389.

⁵⁵⁸ Viktor Šklovskij: Kunst als Verfahren, 13.

⁵⁵⁹ Vgl. Rolf Klopfer: Poetik und Linguistik, 45.

⁵⁶⁰ Viktor Šklovskij: Kunst als Verfahren, 13.

⁵⁶¹ Ebd., 15.

schen Ästhetik der Innovation, welche eine stetige Erneuerung der Sprache anstrebt, wurde von den russischen Formalisten bestätigt durch die Forderung nach dem Aufbrechen des Prozesses der Automatisierung.⁵⁶² Dies kann nur durch den umgekehrten Prozess erreicht werden, indem die automatische Zuordnung von Ausdruck und Vorstellung unterbrochen wird. Die Dichtung muss dafür nach Šklovskij eine „schwierige, erschwerte und gebremste Sprache“ erschaffen.⁵⁶³ Durch innovative und traditionsbrechende Verfahrensweisen kann eine „Deautomatisierung“⁵⁶⁴ der Wahrnehmung der Dinge erreicht werden. Nur so wird eine neue Wahrnehmung der Dinge, wie sie wirklich sind, wieder ermöglicht. Der automatisch ablaufende Zeichenprozess muss als Ganzes oder in seinen Teilen gestört werden, damit das Zeichen wieder auf sich selbst verweisen kann und somit zum Ziel der Aufmerksamkeit wird. Insgesamt beruht das Verfahren der Deautomatisierung nach Rolf Klopfer auf der „Durchbrechung von Erwartungsnormen“.⁵⁶⁵ Damit sichergestellt werden kann, dass die Abweichungen zur Norm dem Leser auch tatsächlich bewusst werden, müssen diese systematisch gebraucht werden und wiederholt auftreten.⁵⁶⁶

Avantgardistische Texte weisen gemäß der Theorie der russischen Formalisten durch das Mittel der Deautomatisierung als sprachliche Zeichen nicht mehr von sich selbst fort, sondern betonen ihre Selbstbezüglichkeit. Der Leser kann diesen Arbeiten nicht mehr automatisch einen Sinn zuordnen, sondern muss sich mit dem Eigenwert dieser Erscheinungen auseinandersetzen. Er muss somit die Ablösung von Lautkörper und Vorstellung, von Signifikant und Signifikat nachvollziehen.⁵⁶⁷ Seine Wahrnehmung wird auf diese Weise gemäß der Forderung Šklovskijs verlängert. Die befreiten Wörter im Sinne Marinettis erscheinen ihm als gleichwertig, indem sie aus ihren konventionellen Zusammenhängen gelöst wurden. Damit sich der Leser im Sinne der Deautomatisierung aber nicht an die neuen Ausdrucksformen gewöhnt und diese wiederum automatisiert, muss die treibende Kraft der Dichtung die ästhetische Innovation bleiben. Somit ist es die Aufgabe des avantgardistischen Künstlers, immer neue Ausdrucksformen zu erschaffen, welche eine neue Wahrnehmung der Wirklichkeit ermöglichen. Viktor Šklovskij kann daher betonen:

⁵⁶² Die Autoren der historischen Avantgardebewegung beanspruchten für sich ein „vorgesobenes Bewußtsein“, welches es ihnen ermöglichte, die „künstlerischen Grundsätze aller von morgen“ zu vertreten. Im Begriff „Avantgarde“, der die militärische Vorhut einer Armee bezeichnet, deren Aufgabe es war, das vorausliegende Gebiet zu erkunden, wurde dieses Selbstverständnis sprachlich eingefangen. Vgl., Georg Bollenbeck: *Avantgarde*, 41f. Aus diesem Selbstverständnis der Avantgardisten resultierte jedoch auch ein „Innovationszwang“, welcher das Experimentieren mit der Sprache auf die Entwicklung immer wieder neuer sprachlicher Entgrenzungen festlegte. Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*, 141.

⁵⁶³ Viktor Šklovskij: *Kunst als Verfahren*, 33.

⁵⁶⁴ Rolf Klopfer: *Poetik und Linguistik*, 46.

⁵⁶⁵ Ebd., 49.

⁵⁶⁶ Nach Rolf Klopfer kann die Deautomatisierung sowohl durch eine „Überstrukturierung“ als auch durch eine „Unterstrukturierung“ erreicht werden. Eine Erhöhung der Regelmäßigkeit, eine Überfüllung der Norm führt zu einer Deautomatisierung des sprachlichen Zeichens durch Überstrukturierung. Eine Unterstrukturierung bedeutet dementsprechend eine Verminderung der Regelmäßigkeit, eine Nichterfüllung der Norm. Beide Verfahrensweisen erreichen eine Abweichung von der Erwartungsnorm und können sich wechselseitig bedingen. Ders.: ebd.

⁵⁶⁷ Das formalistische Konzept einer Ablösung oder Deautomatisierung von Lautkörper und Vorstellung beruht auf der saussureschen Annahme der Beliebigkeit des sprachlichen Zeichens.

Eine neue Form entsteht nicht, um einen neuen Inhalt auszudrücken, sondern um eine alte Form abzulösen, die ihren Charakter als künstlerische Form bereits verloren hat.⁵⁶⁸

Mit diesem ewigen Streben nach einer literarischen „Evolution“⁵⁶⁹ der sprachlichen Form forderte der russische Formalismus zugleich eine Aufwertung der Ausdrucksebene gegenüber der Inhaltsebene.⁵⁷⁰ Im Anschluss an die historischen Avantgarden setzten die Autoren der Wiener Gruppe in ihren neo-avantgardistischen Bestrebungen das Experimentieren mit der Sprache fort.⁵⁷¹ Auch diese stellte sich in die Tradition einer Überbetonung der Ausdrucksebene, indem sie konsequent mit dem Prinzip der Verfremdung der Form arbeiteten, deren auffälligstes Zeichen die konsequente Kleinschreibung ihrer Texte beinhaltete.⁵⁷² Mittels der Kleinschreibung erreichten sie nicht nur eine Irritation beim Leser und somit einer Verlängerung der Wahrnehmung, sondern betonten zugleich die Gleichwertigkeit ihres Materials, nämlich der Wörter. Werthierarchien, die der Leser an einen solchen Text herantragen könnte, wurden so von Anfang an bekämpft.

Die Neo-Avantgardisten der Wiener Gruppe übernahmen von den historischen Avantgarden mit der formalen Ausrichtung auf eine Entgrenzung oder Verfremdung der Sprache auch eine inhärente Sprachskepsis, die sich in einer offenen Sprachkritik äußerte. So fasste Gerhard Rühm die Intentionen der Wiener Gruppe in der Einleitung zu einem Sammelband zusammen:

denn wir gingen davon aus, daß das denken des menschen dem stand seiner sprache entspreche, daher die auseinandersetzung mit der sprache die grundlegendste auseinandersetzung mit dem menschen sein müsse. neue ausdrucksformen modifizieren die sprache und damit sein weltbild. das besagt natürlich auch, inwieweit unsere dichtung über ihre ästhetische bedeutung hinaus wirksam sein soll. gerade in ihrer unabhängigkeit von einer sanktionierten gebrauchsweise besteht die chance, neue anschauungsformen zu provozieren, zu >verändern<.⁵⁷³

Für ihre sprachkritische Position griffen die Autoren der Wiener Gruppe auf die Texte des Sprachphilosophen Ludwig Wittgenstein zurück.⁵⁷⁴ Gerade die Aussage Wittgen-

⁵⁶⁸ Viktor Šklovskij: Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren, 51.

⁵⁶⁹ Peter V. Zima: Literarische Ästhetik, 96.

⁵⁷⁰ Vgl. ebd., 91.

⁵⁷¹ Vgl. Klaus Hohmann: Experimentelle Prosa, 66.

⁵⁷² Konrad Bayer und Gerhard Rühm veröffentlichten ihre Texte in der Zeitschrift *Wort in der Zeit* konsequent in Kleinschreibung. Diese orthographische Besonderheit wurde zum Erkennungszeichen der *Wiener Gruppe*. Vgl. Klaus Kastberger: Wien 50/60. Eine Art einzige österreichische Avantgarde, 17.

⁵⁷³ Gerhard Rühm (Hrsg.): Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen, 27 f.

⁵⁷⁴ Neben den Texten Wittgensteins rezipierte die *Wiener Gruppe* auch das sprachkritische Werk von Fritz Mauthner. Dessen dreibändige *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* waren im Jahre 1901/02 erschienen und hatten die Sprache als unzulängliches „Erkenntniswerkzeug“ verdammt und zugleich propagiert, dass durch Sprache allein Herrschaft ausgeübt werde. Das Ziel für den Menschen müsste es nach Mauthner

steins in seinem *Tractatus logico philosophicus* (1921), dass die „Grenzen meiner Sprache [...] die Grenzen meiner Welt“ bedeuten,⁵⁷⁵ übte dabei einen bleibenden Eindruck auf die Mitglieder der Wiener Gruppe aus.⁵⁷⁶ Indem Wittgenstein die Sprache konsequent in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen stellte, schloss er sich damit zugleich der Tradition der logisch-analytischen Sprachauffassung eines John Locke und Wilhelm Leibniz an.⁵⁷⁷ Wie diese kritisierte er die mangelnde Wahrheitsfähigkeit der Umgangssprache, da diese untrennbar mit Erscheinungen wie Polysemie, Homonomie, Synonymie, semantischer Vagheit und ontologischer Fehlerhaftigkeit verbunden ist. Da zwischen Wirklichkeit, Denken und Sprache jedoch ein starkes Abhängigkeitsverhältnis besteht, muss es das Anliegen einer analytischen Sprachphilosophie sein, dem Menschen einen präzisen, vorurteils- und irrtumsfreien Zugriff auf die Struktur und Inhalte der Welt zu ermöglichen. Zu diesem Zweck wendete sich Wittgenstein im *Tractatus* von der Umgangssprache des Alltages ab und einer idealen, auf logischen Grundsätzen beruhenden Sprache zu, da die Logik ihm zufolge die einzige Möglichkeit darstellt, eine fehlerfreie und sinnvolle Beschreibung der Welt zu liefern.⁵⁷⁸ Die Welt der Tatsachen kann somit nicht mittels der Alltagssprache erfasst werden, sondern nur innerhalb einer gereinigten logischen Kunstsprache. Die Aufgabe der Philosophie muss es nach Wittgenstein sein, mittels logischer Prämissen die Aussagen anderer über die Welt, ihre Gegenstände und deren Zusammenhänge auf ihre Zulässigkeit und formale Korrektheit zu überprüfen. Im Sinne des *Tractatus* ist damit Philosophie zuallererst Sprachkritik,⁵⁷⁹ da die Sprache gegenüber den Tatsachen der Welt ein eigenständiges Phänomen bildet.

In seinen *Philosophischen Untersuchungen* (1953)⁵⁸⁰ unternahm Wittgenstein eine grundlegende Kritik an der logisch-analytischen Position des *Tractatus*.⁵⁸¹ Hier sieht er die Bedeutung der Worte allein durch ihren Gebrauch gegeben und sucht die Sprache mittels einer Theorie des Sprachspieles zu beschreiben. Da jeder einzelne nach Wittgenstein seine eigenen, individuellen Sprachspiele spielt, kann sich kein deckungsgleiches Bild von der Wirklichkeit, auf die sich alle beziehen, einstellen.⁵⁸² Der Mensch erscheint damit als der Sprache ausgeliefert, diese entzieht sich einer generellen Erkenntnis. Die Wörter haben keine feste Bedeutung mehr, durch die sie sich auf die Dinge beziehen. Ihr eigentlicher Zweck ist es nicht, eine Vorstellung von einem bezeichneten Gegenstand hervorzurufen, sondern den Angesprochenen zu einer

daher sein, „sich von der Sprache zu befreien“. Vgl. Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne, 187.

⁵⁷⁵ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, 5.6. Vgl. auch die Kapitel I.1.2, I.3.2, I.4.1 und I.4.2 dieser Arbeit.

⁵⁷⁶ Oswald Wiener: Wittgensteins Einfluß auf die „Wiener Gruppe“, 58.

⁵⁷⁷ Vgl. Andreas Gardt: Geschichte der Sprachwissenschaft in Deutschland. Vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert, 322.

⁵⁷⁸ Vgl. ebd., 332.

⁵⁷⁹ Ebd., 329.

⁵⁸⁰ Vgl. ebenfalls Kapitel I.1.2 dieser Arbeit.

⁵⁸¹ Vgl. Andreas Gardt: Geschichte der Sprachwissenschaft in Deutschland, 345.

⁵⁸² Vgl. Klaus Hohmann, Experimentelle Prosa, 93.

Handlung zu bewegen. Damit tritt an die Stelle der einen, in sich geschlossenen logischen Kunstsprache, welche die ganze Welt systematisch erfassen kann, die Überzeugung von der Vielfältigkeit der Lebensformen und der in ihr vorkommenden Akte der Sprachverwendung.

Trotz dieser Abkehr von der Idealsprachphilosophie des *Tractatus* halten die *Philosophischen Untersuchungen* weiterhin an der Auffassung der Sprache als einer eigenen Realität neben der Gegenstandswelt fest und radikalieren diese zudem. Indem die Wirklichkeit für den Einzelnen erst durch die Sprache geformt wird, erhält die Sprache in den *Philosophischen Untersuchungen* den Rang des Primären und ist damit der Wirklichkeit übergeordnet.⁵⁸³ Durch den dezidiert pragmatischen Ansatz wird das Sprechen abgelöst vom unmittelbaren Bezug auf die Gegenstandswelt. Diese kommt im Sprachspiel nicht mehr direkt ins Blickfeld, da der Sprecher immer, wenn er sich auf Elemente der Wirklichkeit bezieht, schon ein Vorverständnis besitzt, das ihm die Sprache zur Verfügung stellt.

Über diese Untersuchungen der Alltagssprache, der Sprache des konkreten Gebrauchs, ergaben sich Wittgenstein notwendige grammatikalische Folgerungen. So zerfällt ihm die Grammatik in eine „Oberflächengrammatik“ und eine „Tiefengrammatik“ (664). Während die Oberflächengrammatik die im Gebrauch jeweils aktualisierte Bedeutung eines Wortes umfasst, beschreibt die Tiefengrammatik die Gesamtbedeutungen eines Wortes. Diese Tiefengrammatik liegt nach Wittgenstein allen Alltagssprachen zugrunde.

Basierend auf diesen theoretischen Grundlagen schrieben die Autoren der Wiener Gruppe Texte,⁵⁸⁴ die zugleich sprachkritisch, als auch sprachspielerisch, bzw. sprachexperimentell waren. Mittels dieser pragmatischen Sprachkritik sollte die Abhängigkeit von der Sprache bewusst gemacht werden, die Art und Weise, in der die Sprache die Auffassung von der Wirklichkeit determiniert. Man probte den Aufstand gegen die Sprache und reflektierte die Möglichkeiten einer Befreiung von den Herrschaftsformen der Sprache.⁵⁸⁵

In der österreichischen Neo-Avantgarde der Wiener Gruppe wurden die Forderungen der historischen Avantgarden nach Innovation und Destruktion erweitert. In der Auseinandersetzung mit dem Sprachspiel-Konzept Wittgensteins bemühte man sich um eine Realisierung der tiefengrammatischen Dimensionen eines Wortes. Damit sollte dem Leser der gesamte Bedeutungsumfang des Wortes zugänglich werden. Ziel war es, eine für alle gleichermaßen verständliche Kommunikation zu erreichen und zugleich etwas über das Wesen der Sprache selbst sichtbar werden zu lassen.⁵⁸⁶ Man wandte sich damit gegen den alltäglichen, oberflächengrammatischen Gebrauch der

⁵⁸³ Ebd., 92.

⁵⁸⁴ Die meisten Texte der Wiener Gruppe sind lyrische Arbeiten. Epische Großformen schrieben nur Oswald Wiener und Konrad Bayer. Vgl. ebd., 120.

⁵⁸⁵ Vgl. Markus Paul: Sprachartisten – Weltverbesserer, 92.

⁵⁸⁶ Vgl. ebd., 94.

Sprache in der Form des einzelnen Sprechaktes, der jeweils die Zahl der möglichen Bedeutungen eingrenzt.

In seinem 1969 erschienenen Roman *Die Verbesserung von Mitteleuropa* setzte sich Oswald Wiener in vielfältiger Weise mit dem sprachkritischen Konzept einer Allmacht der Sprache auseinander. Der Bezug auf Wittgensteins *Tractatus* wird etwa in der Formulierung deutlich:

wie wenig machen wir uns klar, dass wir nicht an die welt, sondern an die kommunikation grenzen.⁵⁸⁷

Omnipotenz und Omnipräsenz die Sprache verhindern einen Zugang zur „welt“, führen zu einer „Wirklichkeitsverstellung“,⁵⁸⁸ da der sprachliche Ausdruck nicht notwendigerweise der beschriebenen „wirklichkeit“⁵⁸⁹ entspricht. Der Sprache selbst wohnt damit für Wiener ein „wirklichkeitsverfehlender Automatismus“ inne.⁵⁹⁰

Auch auf Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen* bezieht sich Wiener in seiner *Verbesserung*. Bei Wittgenstein heißt es in Abschnitt 43:

Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.

Wiener geht darüber noch hinaus, wenn er schreibt:

und wenn da einer sagt, die bedeutung eines worts sei sein gebrauch in der sprache, so ist das lieb von ihm, und sicherlich auch gut gemeint! wir andern aber ergänzen schallend: die worte mitsamt ihrem gebrauch sind untrennbar mit politischer und sozialer organisation verbunden, *sind* diese organisation [...].⁵⁹¹

Diese „organisation der wirklichkeit durch die sprache“ ist für Wiener „unerträglich“.⁵⁹² Zudem tritt er das Erbe der avantgardistischen Bewegungen an, wenn er sich von sprachlicher Entgrenzung oder Verfremdung eine Veränderung der Gesellschaft erhofft. So heißt es entsprechend in der *Verbesserung*:

ein aufstand gegen die sprache ist ein aufstand gegen die gesellschaft.⁵⁹³

Sprachkritik ist also für Wiener immer zugleich auch Gesellschaftskritik. Die Machthabenden benutzen die Sprache, um ihre eigene Machtposition zu festigen. Von diesen heißt es in der *Verbesserung*:

wen sie nicht aufhängen dem bringen sie ihre sprache bei⁵⁹⁴

Indem Wiener die unreflektierten, gleichsam zur zweiten Natur gewordenen sprachlichen Ideologien, die den verschiedenen Bereichen der Wirklichkeit zugrunde liegen,

⁵⁸⁷ Oswald Wiener: *Die Verbesserung von Mitteleuropa*, CLVI, Fußnote 19. Die Markierung der insgesamt 207 Seiten wurde von Wiener in römischen Ziffern vorgenommen.

⁵⁸⁸ Friedbert Aspetsberger: *Sprachkritik als Gesellschaftskritik. Von der Wiener Gruppe zu O. Wieners die verbesserung von mitteleuropa, roman*, 304.

⁵⁸⁹ Oswald Wiener: *Die Verbesserung von Mitteleuropa*, XII.

⁵⁹⁰ Friedbert Aspetsberger: *Sprachkritik als Gesellschaftskritik*, 303.

⁵⁹¹ Oswald Wiener: *Die Verbesserung von Mitteleuropa*, CXXIX.

⁵⁹² Ebd., LII.

⁵⁹³ Ebd., CXLIV.

⁵⁹⁴ Ebd., XVIIIf.

bewusst macht, will er deren „grundlagen [...] in die luft jagen.“⁵⁹⁵ In diesem Sinne von Zerstörung und Reinigung der Sprache ist auch der Titel *Die Verbesserung von Mitteleuropa* gemeint: als rücksichtsloses Aufspüren und Zerstören der in der Sprache etablierten Ideologien, welche die europäische Kultur und Geschichte geprägt haben. Dabei sieht sich der Sprachkritiker mit der Herausforderung konfrontiert, dass ein „aufstand gegen die sprache“ immer wieder nur innerhalb der Sprache stattfinden kann.

1.2 Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft (1972)

Nach Helmuth Kiesel wurde in den „politisch beunruhigten sechziger Jahren“ die pragmatische Sprachkritik zur „wichtigsten Spielart der Sprachkritik“.⁵⁹⁶ Elfriede Jelinek, die mit dem Lyrikband *Lisas Schatten* im Jahre 1967 ihre ersten Texte veröffentlichte, schloss sich dieser pragmatischen Form der Sprachkritik an. Mit ihrem Schaffen verfolgt sie dabei in der Nachfolge von Karl Kraus eine satirische Sprachkritik.⁵⁹⁷ So werden in ihrem Frühwerk die Produkte der Massenmedien in einem satirischen Kontext zitiert und auf diese Weise einer Ideologiekritik ausgesetzt.⁵⁹⁸ Doch sind es bei Jelinek nicht mehr vornehmlich die Zeitungen, welche im Fokus der Kritik stehen. Der eigenen Zeit entsprechend und die Arbeit von Roland Barthes rezipierend, hat Jelinek ihre Kritik ausgeweitet. In ihrem „Jugendbuch“ *Michael* wird in erster Linie die Welt des Fernsehens, wie sie sich ihren Zuschauern Ende der sechziger Jahre präsentierte, einer Kritik unterzogen. Dabei werden die bürgerlichen Mythen, wie sie Jelinek in den Produkten dieses Mediums entziffert, durch das Mittel der Satire überformt und so als künstlicher Mythos in ihrer Konstruiertheit vorgeführt. Die satirische Sprachkritik verbindet sich so bei Jelinek mit einer strukturalistischen Mythenkritik und wird zudem um eine neo-avantgardistische Sprachkritik im Anschluss an die Wiener Gruppe erweitert.⁵⁹⁹ Da die Allmacht der Sprache den Zugang zur Wirklichkeit versperrt, wird diese mit den bereits von den historischen Avantgarden entwickelten sprachlichen Mitteln entgrenzt bzw. verfremdet. Diese Spracharbeit zielt dabei auf eine Veränderung der gesellschaftlichen Zustände, eine Destruktion von Ideologien

⁵⁹⁵ Ebd., CXLI.

⁵⁹⁶ Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne, 228.

⁵⁹⁷ Michael Fischer weist darauf hin, dass sich Elfriede Jelinek als Satirikerin unter anderem auf Karl Kraus beruft. Vgl. Michael Fischer: Trivialmythen, 72. Rosemarie Zeller betont, dass Jelinek in Interviews ihren „Umgang mit der Sprache“ von Karl Kraus ableitet. Vgl. Rosemarie Zeller: Sprachspielerei, Kalauer, Klischees, Intertextualität als Mittel der Satire, 205.

⁵⁹⁸ Unter dem Begriff des Frühwerks fasst Elisabeth Spanlang in ihrer Studie die Texte Elfriede Jelineks bis zum Roman *Die Liebhaberinnen* aus dem Jahre 1975. Vgl. Elisabeth Spanlang: Elfriede Jelinek: Studien zum Frühwerk, IV.

⁵⁹⁹ Alexandra Heberger betont, dass sich Jelinek „in verschiedenen Interviews und Schriften zur Tradition der Wiener Gruppe“ bekennt. Dies.: Der Mythos Mann in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek, 23. Nach Marlies Janz versucht Jelinek bereits in ihren frühen Romanen *bukolit* und *wir sind lockvögel baby!* an die „experimentelle Literatur der Wiener Gruppe“ anzuschließen. Dies.: Elfriede Jelinek, 8.

und Institutionen, indem die automatisierte Zuordnung von Lautbild und Vorstellung innerhalb eines sprachlichen Zeichens immer wieder unterbrochen und somit als veränderbar vorgeführt wird.

Jutta Schlich hat in ihrer Arbeit über Elfriede Jelineks Roman *Lust* (1989) die vielfältigen Verfahren der Deautomatisation auf der Ausdrucksebene beschrieben.⁶⁰⁰ Diese Form der Spracharbeit, welche beim Leser automatisierte Wahrnehmungen destruiert, lässt sich auch in Jelineks früheren Texten nachweisen. So hat Jelinek etwa die konsequente Kleinschreibung als auffälligstes Merkmal neo-avantgardistischen Schreibens der Wiener Gruppe für ihr Frühwerk übernommen. Die konsequente Kleinschreibung stellt einen bewussten Verstoß gegen die deutsche Rechtschreibung dar. Eine Deautomatisation der Wahrnehmung des Lesers wird durch eine Durchbrechung der Erwartungsnorm erreicht. Diese geschieht hier durch eine Unterstrukturierung, durch eine Nichterfüllung der Norm. Der Verstoß gegen Normen auf der Ebene der Zeichen verweist auf die Willkürlichkeit, mit der Zeichen gesetzt sind.⁶⁰¹

Neben dieser orthographischen Besonderheit lassen sich weitere Formen der Deautomatisation in Jelineks *Michael* nachweisen, welche auf eine neo-avantgardistische Sprachkritik zielen.⁶⁰² So fällt vor allem auf der Ebene der Schriftzeichen der Verzicht auf Trennungszeichen, der Gebrauch von Ordinalzahlen, Et-Zeichen und Abkürzungen sowie die Schreibung eines Einzelwortes in Großbuchstaben auf.⁶⁰³ Die fehlenden Trennungszeichen bedingen erneut eine Nichterfüllung der Erwartungsnorm des Lesers. Die verfremdete Sprache erzeugt eine Desorientierung. Eingefahrene Wahr-

⁶⁰⁰ Jutta Schlich: Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur. Am Beispiel von Elfriede Jelineks „Lust“ (1989), 295-382.

⁶⁰¹ In ihrem 1970 erschienenen Roman *wir sind lockvögel baby!* macht Jelinek durch den Gebrauch von Ironie auf den „fehlenden Zusammenhang von Zeichen und Bedeutung“ aufmerksam. (Ernst Behler: Ironie/Humor, 840) Durch diese Form literarischer Selbstreflexion, in welcher das Gegenteil des Gemeinten zum Ausdruck gebracht wird, betont das Werk seine eigene Fiktionalität. Bei Jelinek heißt es: „das soll kein ernstes werk sein wie so viele sondern mehr beschwingten karakters. eine leichte fröhliche reiselektüre für unbeschwerte ferien fürs sommerliche urlaubsgepäck. ein büchlein das sie auch während der sogenannten hundstage wenn sie gemütlich in einem liegestuhl am badestrand oder auf einer wiese in einem wald sitzen gerne zur hand nehmen werden das sie gewiss nicht belasten wird mit hoher politik grausamkeiten in der welt oder im inland oder mit schweren problemen. ein buch das endlich nicht anstrengt sondern entspannt und unterhält.“ (lo 30) Indem Jelinek in *wir sind lockvögel baby!* in einer selbstreflexiven und zweideutigen Sprache spricht, führt sie das Auseinanderreißen der Sprache vor.

⁶⁰² Einige experimentelle Verfahren, welche zum Beispiel bereits in *bukolit* von Jelinek angewendet worden waren, finden gemäß dem Postulat der Avantgarde nach ständiger sprachlicher Innovation im *Michael* keine Verwendung mehr. Der „hörroman“ *bukolit*, der zwar erst 1979 veröffentlicht wurde, aber der erste von Jelinek geschriebene Roman ist, weist gemäß dem Gattungszusatz vor allem phonologische, morphologische und syntaktische Verfremdungen auf, die durch die Herbeiführung besonderer Klangassoziationen eine Entgrenzung der Sprache bedingen. Auf diese Weise erreicht Jelinek eine Betonung der Ausdrucksebene gegenüber der Inhaltsebene, wie sie im folgenden Textabschnitt deutlich wird: „rot soll sie sein rot wie die rose wie spezialreisende in herren unterwaren rot wie frischgestrichene schlafende taschen spieler in einem tapezierten kabinett rot wie gute oder schlechte seiten rot wie eleanor rigby in seifen lauge rotwein rotlauf rotang rotauge rothenburg (o. d. t.) rotgerber rotkäppchen (& b. w.) rotbuche rote kreuz lotterie roter mineralfarbstoff rothaut rothaar rotkehlchen rotor rottraud rotte rottenartige zusammenballung rotulieren rotwangig rotation rotary rotunde rottomane rotemma rotemm rotem rote rot rot rot rotrotrotrotrotrotrotrotrotrotrotrotrotrotrotrot“ (bu 59)

⁶⁰³ Mit sprachlichen Verfremdungen auf der semantischen Ebene arbeitet Jelinek vor allem seit dem Roman *Die Liebhaberinnen* (1975). Hier werden Sprichwörter als Manifestationen eines bestimmten Weltbildes und einem diesem zugehörigen Wertesystems verfremdet. Durch die Destruktion des Sprichwortes sollen auch die dahinter sich verbergenden Denk- und Machtstrukturen aufgebrochen werden. Eva M. F. Glenk hat diese neo-avantgardistische Form der Sprachkritik anhand der Romane *Die Liebhaberinnen*, *Die Ausgesperrten*, *Die Klavierspielerin* und *Lust* untersucht. Vgl. dies.: Die Funktion der Sprichwörter im Text. Eine linguistische Untersuchung anhand von Texten aus Elfriede Jelineks Werken.

nehmungsmuster können auf diese Weise bewusst gemacht und destruiert werden. Die Aufnahmefähigkeit für Neues wird aktiviert. Die Setzung von Ordinalzahlen im provozierten Kontrast zur Buchstabenschrift erzeugt eine „auditive Leerstelle“⁶⁰⁴, die vom Leser mittels einer inneren Artikulationsbewegung zu füllen ist. Dieselbe Notwendigkeit ergibt sich für den Leser durch den Gebrauch des Et-Zeichens, welches gleichbedeutend mit „und“ ist, nach den Regeln der deutschen Rechtschreibung aber nur bei Firmenbezeichnungen angewendet werden darf:⁶⁰⁵

Freitag um 4 fühlen wir uns so glücklich & frei. (Mi 7)

Das Glücksgefühl und die Empfindung von Freiheit nach dem Abschluss der Wochenarbeit soll von einem durch eine verfremdete Sprache aktivierten Leser hinterfragt werden. Die verfremdete Sprache als Normverstoß weist den Leser auf die Willkürlichkeit der Zuordnung von Lautbild und Vorstellung hin. Hat der Leser sich diesen Zusammenhang bewusst gemacht, so kann in einem zweiten Schritt die Infragestellung gesellschaftlicher Verhältnisse erfolgen. Im zitierten Beispiel wird dem Leser eine Situation aus dem Arbeitsalltag in einer sprachlich verfremdeten Form präsentiert, welche nun ebenfalls als veränderbar erkannt werden soll.

Im Falle des Gebrauchs von Abkürzungswörtern sorgt der Punkt mitten im Satz für eine „graphische Deautomatisation“:⁶⁰⁶

aus einer tür läuft ingrid aus der anderen gerda. Sie sind kaufm. lehrlinge. (Mi 7)

Der Leser wird hier gezwungen, seine automatisierte Wahrnehmung aufzugeben. Selbstständig muss er die Abkürzungswörter durch eine innere verbale Aktivität vervollständigen und wird so zur Teilnahme am Textgeschehen genötigt.⁶⁰⁷

Die Schreibung eines Einzelwortes in Großbuchstaben hebt dieses aus dem Textzusammenhang heraus. Erneut wird dadurch die Wahrnehmung des Lesers beeinflusst. Sein Blick kann nicht mehr automatisch über den Text hinweggleiten, sondern wird je unterbrochen und angehalten:

doch HALT! (Mi 22)

Auf diese Weise fordern die sprachlichen Mittel der Verfremdung die Aufmerksamkeit des Lesers ständig aufs Neue heraus, indem sie dessen automatisierte Wahrnehmung im Sinne einer neo-avantgardistischen Sprachkritik deautomatisieren.

Doch die Aufmerksamkeit des Lesers wird im *Michael* nicht allein durch eine verfremdete Sprache provoziert. Auf ihre literarischen Verfahrensweisen angesprochen, kann Elfriede Jelinek von sich selbst behaupten:

Ich arbeite immer mit Satire.⁶⁰⁸

⁶⁰⁴ Jutta Schlich: Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur, 357.

⁶⁰⁵ Duden. Die deutsche Rechtschreibung, 107.

⁶⁰⁶ Jutta Schlich: Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur, 340.

⁶⁰⁷ Nach Jutta Schlich wird der Leser auf diese Weise zum „Ko-Autor“, der über das Gefühl der inneren Anstrengung die Arbeit des „Schöpfer-Autors“ nachvollziehen kann. Ebd., 336.

⁶⁰⁸ münchener literaturarbeitskreis: gespräch mit elfriede jelinek, 179.

Im Zentrum ihres Blicks auf die Welt stehen die „Widersprüchlichkeiten und Verkehrtheiten des Wirklichen“.⁶⁰⁹ Wie Kraus greift sie dabei auf den Typus der strafenden Satire zurück, welche Lasterhaftigkeit und unterdrückende Machtausübung zum Gegenstand hat. Das Primat der Negativität kennzeichnet nicht nur alle ihre Texte als Satire, sondern lässt auch zugleich kein Aufscheinen eines Ideals, einer Utopie oder einer Norm zu. Allein die „ästhetische Ordnung des Dargestellten“⁶¹⁰ selbst fungiert in einer solcherart „totalen“ oder „absoluten“ Satire als Ideal.⁶¹¹ So baut die Satire eine „>verkehrte Welt< (mundus perversus)“ auf, eine in sich stimmige, vom „Prinzip der Verkehrung durchwalteten Welt“.⁶¹² Diese ästhetisch geschlossene Form verlangt in der Folge die „Aktivität des Lesers, das >Positive< in seinem Gemüt zu erwecken“.⁶¹³ Zusätzlich zum Primat der Negativität, welche in der Satire als „ästhetische Negation“ erscheint⁶¹⁴, und zum „Spiel mit vorgegebenen Texten“⁶¹⁵, zeichnet sich das Satirische durch eine „gleichsam überschüssige Aggressivität“ aus.⁶¹⁶ Daher kann Silvio Vietta die Satire auch dem Konstruktionsprinzip der „kritischen Destruktion“ zuordnen.⁶¹⁷ Kritisch entlarvt werden dabei zumeist „metaphysisch begründete Normen und Werte“ und deren „politische Folgelasten“.⁶¹⁸

War es in *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus die Massenpresse zur Zeit des Ersten Weltkrieges, welche der Bevölkerung eine durch Sprache manipulierte Sicht der Wirklichkeit präsentierte und diese so über das wahre Ausmaß des Kriegsgeschehens sowie die tatsächlichen Hintergründe im Unklaren ließ, so hält in Jelineks *Michael* das Massenmedium Fernsehen die Öffentlichkeit im Zustand einer „Infantilgesellschaft“. Nach Marlies Janz wird das Fernsehen als „Vater-Instanz“ dargestellt, welche „die Gesellschaft im Zustand der Infantilität zu halten versucht und die Unterwerfung unter >Väter< und >Führer< einübt“.⁶¹⁹

Gleich zu Beginn des Textes wird der Leser direkt angesprochen und in die Position des „infantilen Kind[es]“ gezwungen,⁶²⁰ welches von einer allwissenden Vaterinstanz Belehrungen empfängt:

⁶⁰⁹ Jürgen Brummack: Satire, 1725. Nach Kurt Wölfel sucht der Satiriker die Welt allein mit dem Vorsatz auf, „sie als die zu finden, die sie nicht sein soll“. Stets wird dabei eine „wertlose Welt“ geschildert, welche als Inbegriff des „Hinfällig-Unzulänglichen“ erscheint. Der „Geist der Satire“ ist demnach ein „verneinender Geist“, der die Welt immer als die „fraglos unwürdige“ erfährt. Vgl. Kurt Wölfel: Epische Welt und satirische Welt, 87.

⁶¹⁰ Jürgen Brummack: Satire, 1725.

⁶¹¹ Gerald Stieg verwendet den Begriff der „totalen“ oder „absoluten“ Satire für das Werk der österreichischen Schriftsteller Johann Nestroy, Karl Kraus und Thomas Bernhard. (Gerald Stieg: Die totale Satire. Von Johann Nestroy über K. Kraus zu Th. Bernhard.) Diese Traditionsreihe wird mit dem Werk der totalen Satirikerin Elfriede Jelinek fortgesetzt.

⁶¹² Jürgen Brummack: Satire, 1725. Der Begriff der „verkehrten Welt“ entstammt der Arbeit von Lazarewicz: Verkehrte Welt. Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire, Tübingen 1963.

⁶¹³ Jürgen Brummack: Satire, 1726

⁶¹⁴ Ebd., 1725.

⁶¹⁵ Ebd., 1726.

⁶¹⁶ Ebd., 1728.

⁶¹⁷ Silvio Vietta: Die literarische Moderne, 198.

⁶¹⁸ Ebd.

⁶¹⁹ Marlies Janz: Elfriede Jelinek, 16.

⁶²⁰ Alexandra Heberger: Der Mythos Mann in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek, 58. Diese Form der direkten Ansprache des Lesers zieht sich als Leitmotiv durch den gesamten Text und leitet jeweils

guten tag meine lieben ich freue mich euch endlich persönlich kennenzulernen!

bloß eines stört mich an euch: immer sollen die andren schuld sein. ihr müsst schon besser schauen wenn ihr die stiege herunterfallt oder überfahren werdet oder eure stellung verliert.

da stellt man eben die bildschärfe genauer ein. Der knopf ist doch wohl gross genug dass ihr ihn seht. nicht? manche von euch haben sich dabei zu richtigen kleinen fachleuten entwickelt. die andren müssen allerdings noch fest üben.
(Mi 7)

Das Erwachsenwerden wird für die Leser als Konsumenten von Massenmedien zur Unmöglichkeit, da das Leben selbst zum „Abbild der Fernsehrealität“ geworden ist.⁶²¹ Fehlverhalten in der „Lebenswirklichkeit“⁶²² werden nicht in dieser Realität korrigiert, sondern am „knopf“ für die Bildschärferegulierung des Fernsehapparates. Die wirkliche Wirklichkeit soll perfektioniert werden, indem sie der Fernseh-Wirklichkeit ange nähert wird.⁶²³

Dargestellt wird dieser Vorgang in den Figuren „ingrid“ und „gerda“, welche als „kaufm. lehrlinge“ in einer Kaffeerösterei arbeiten (Mi 7). Ihre Vorstellungen von der eigenen Wirklichkeit gewinnen diese aus Zeitungen, Illustrierten und dem Fernsehen. Anstatt die Fernseh-Wirklichkeit auf ihre Authentizität hin zu hinterfragen, benutzen Ingrid und Gerda diese als Vorbild, welches es in der eigenen Realität nachzuahmen gilt. Die „Verdrängung“⁶²⁴ oder Überlagerung der tatsächlichen Wirklichkeit durch die Fernseh-Wirklichkeit ist im Text so weit getrieben, dass die Fernsehzuschauerinnen Ingrid und Gerda von Anfang an selbst ein Teil einer der von ihnen geschauten Fernsehserie sind. Wie die Allmacht der Sprache in Wieners *Verbesserung von Mitteleuropa* den Zugang zur Wirklichkeit verstellt, so verdrängt die allgegenwärtige Sprache der Massenmedien in Jelineks *Michael* die wirkliche Wirklichkeit, indem sie die Vorstellungen bei ihren Rezipienten von der Lebenswirklichkeit prägt und verfestigt.

Die titelgebende Figur Michael, welche in einer der von Ingrid und Gerda geschauten Fernsehserien vorkommt, stellt ein Zitat aus der Fernsehlandschaft der Jahre 1969 und 1970 dar. Zu dieser Zeit wurden in der ARD 13 Episoden der Fernsehserie „Ida Rogalski. Mutter von fünf Söhnen“ mit Inge Meysel in der Hauptrolle ausgestrahlt.⁶²⁵

den Beginn eines neuen Abschnitts ein. So heißt es in der Folge etwa: „liebe buben & mädel!“ (Mi 38), „liebe junge leser!“ (Mi 44), „liebe grosse & kleine leser!“ (Mi 50), „liebe junge freunde“ (Mi 78), „tja liebe kinder“ (Mi 109), „na IHR“ (Mi 113).

⁶²¹ Ebd.

⁶²² Imke Meyer: Elfriede Jelineks früher Roman *Michael*, 10.

⁶²³ Vgl. ebd.

⁶²⁴ Ebd., 17.

⁶²⁵ Die SchauspielerIn Inge Meysel (1910-2004) ist in Jelineks *Michael* auch Namensgeberin für die Figur der „Inge Meise“ (Mi 12). Bekannt wurde Inge Meysel als SchauspielerIn in der Rolle der Käthe Scholz in der siebenteiligen Fernsehserie *Die Unverbesserlichen* (1965-1971). Die Serie machte Inge Meysel schlagartig zur „Mutter der Nation“. Dargestellt wurde der ungeschönte Alltag einer kleinbürgerlichen Familie, in dem die Mutter für die Probleme des Ehemanns und der drei erwachsenen Kinder immer einen Rat weiß. Obwohl jedes Jahr nur eine Folge lief - meistens am Muttertag und jeweils in Spielfilmlänge - wurde die

Die verwitwete Hauptfigur Ida Rogalski erscheint in dieser Fernsehserie als kompetente Geschäftsfrau und jederzeit einsatzbereite Mutter, die in den unterschiedlichsten Herausforderungen des Lebens mit Durchsetzungsvermögen und List alles zum Guten kehrt. Die ersten fünf Folgen stellen jeweils einen Sohn von Ida Rogalski in den Mittelpunkt. Die vierte Folge ist dem Sohn Michael gewidmet. Bei Elfriede Jelinek wird das Zitat dahingehend verfremdet, dass die Figur des Michael mit dem Sohn Thomas verschmilzt. Dieser verliebt sich in der dritten Episode der Fernsehserie in Patricia Köster, Tochter des Unternehmers Werner Köster. Ausführlichst wird die Handlung dieser Episode in Jelineks *Michael* nacherzählt bis zum abschließenden Erzählerkommentar:

mir wird das jetzt zu blöd. und doch passieren solche sachen im leben immer wieder. (Mi 24)

Der mit dem Begriff „wirklichkeit“ (Mi 20) überschriebene Abschnitt zitiert die Handlung einer Fernsehserie. Diese Handlung wird mit den „sachen“, wie sie „im leben“ immer wieder passieren, gleichgesetzt. Ihre Fortsetzung findet die Handlung der Fernsehserie in einem Abschnitt, der erneut mit „wirklichkeit“ (Mi 40) überschrieben ist. Kurze Textpassagen, in denen die Figur „inge meise“ zu Wort kommt, unterbrechen dabei immer wieder den Fortgang der Handlung. Darin thematisiert diese ihre eigene Fernsehrolle als „desexualisierte Mutter“⁶²⁶:

ich bin GEIL sagt inge meise. wenn ich dürfte wie ich könnte. leider vergessen die drehbücher manchmal dass ich auch eine frau bin. [...] ich bin GEIL sagt inge meise. ich bin dauernd GEIL. aber die fernseher sind zu blöd um das zu kapieren. [...] ich bin GEIL sagt inge meise. bin ich auch glaubhaft? [...] ich bin pausenlos GEIL sagt inge meise. wenn es ihnen nicht passt brauchen sie ja nur auf diesen kleinen knopf hier zu drücken! (Mi 41-43)

Die einmontierten Textpassagen erlangen die Aufmerksamkeit des Lesers durch ihre „Sperrigkeit und Provokationskraft“.⁶²⁷ Von den Dadaisten entwickelt,⁶²⁸ wurde die

Serie eine der bekanntesten im deutschen Fernsehen. Im *Michael* wird die Handlung der siebten Folge zitiert (Mi 84-91), welche in der ARD im Mai 1971 ausgestrahlt worden war. Hier heiratet Tochter Doris, welche mit ihrem ersten Mann bereits einen Sohn namens Michael hat, den vermögenden Architekten Jürgen Hechler. Die „Unverbesserlichen“ werden in der Folge herausgefordert, ihren Stolz auf ihre Unabhängigkeit abzulegen und den reichen Schwiegersohn um eine neue Wohnung zu bitten, weil die Mieten in Berlin für ihre finanziellen Verhältnisse zu hoch sind. Elfriede Jelinek greift hier gezielt das Thema der Klassegegensätze auf und betont diesen Sachverhalt noch durch in den Text montierte Interviews, in denen Berufstätige aus unterschiedlichen Schichten nach der Bedeutung gefragt werden, die ihre Arbeit für sie hat.

Die Figur des „willy fisch“ (Mi 12) verweist in Jelineks *Michael* ebenfalls in der Form der verfremdeten Schreibung des Namens auf den Schauspieler Willy Fritsch (1901-1973). Dieser drehte seit den zwanziger Jahren bis zum Tode seiner Ehefrau im Jahre 1963 etwa 100 Filme. Auf dessen Söhne Michael und Thomas spielt Jelinek an verschiedenen Stellen an.

⁶²⁶ Marlies Janz: Elfriede Jelinek, 21.

⁶²⁷ Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne, 444.

⁶²⁸ Vgl. ebd., 336. Viktor Žmegač unterscheidet in seinem Aufsatz über Montage/Collage ein integrierendes bzw. verdecktes und ein demonstratives bzw. offen, irritierendes Montageverfahren. Während die verdeckte Montage bereits „vor den Zeiten avantgardistischer Innovation“ Verwendung fand und das illusionäre Kunstwerk bestätigte, gilt das demonstrative Verfahren seit dem Dadaismus als „paradigmatisch“. Dieses legt die Konstruktion eines Textes offen und zerstört auf diese Weise jeden scheinhaften Zusammenhang. Damit soll auf gesellschaftliche Realitäten aufmerksam gemacht werden, die sich oft hinter geglätteten

Montagetechnik zum „wichtigste[n] Prinzip der avantgardistischen Moderne“.⁶²⁹ Jelinek bedient sich dieses Verfahrens, um die Nacherzählung der Fernsehhandlung aufzubrechen und auf diese Weise in Frage zu stellen. Die darin präsentierte „wirklichkeit“ soll einer Kritik unterzogen, deren Verkehrtheiten offenbar gemacht werden.

Auch in der Nacherzählung selbst ergeben sich Brüche durch satirische Überformungen der zitierten Fernsehhandlung. So äußert sich der „grosse koester“ (Mi 42) bei Jelinek gegenüber „frau rogalski“ über seine Freundin, die „chefsekretärin“ (Mi 41):

dieses junge gemüse ist nur gut genug benützt und dann weggeworfen zu werden. die haben doch alle nichts zu bieten als ein hübsches gesicht. das ist doch abfall schlechtes menschenmaterial. und dumm noch dazu. wissen sie meine frau war ja anders aber seit sie tot ist ... (Mi 42)

Der Unternehmer „koester“ hat seine Machtposition verinnerlicht und sieht die für ihn arbeitenden Menschen nur noch als „abfall“ und schlechtes Material. Die von ihm Abhängigen werden in Jelineks *Michael* nicht nur benutzt, sondern in satirisch überzeichneten Gewaltszenen auch misshandelt. Jelinek verfremdet also das zitierte Original, indem sie es in einen satirischen Kontext einfügt, der auf die Hervorhebung von wirtschaftlichen Abhängigkeitsverhältnissen zielt.

Ebenfalls zitiert wird bei Jelinek die 9. Episode der Serie „Ida Rogalski“ und diesmal selbst in der Form einer Fortsetzungsgeschichte (vgl. Mi 69-73, 97-100, 122-124, 137-139). Dabei werden die Reaktionen der Zuschauer auf Aussagen der Schauspieler gleich in den Fortlauf der Handlung eingebunden. So vollziehen die Zuschauer die Kritik am „alten neumann“ (Mi 71) nach, der dem hart arbeitenden Michael das Leben schwer macht. Michael hat in der Zwischenzeit „patrizia koester“ geheiratet und ist zugleich designierter Nachfolger seines Schwiegervaters geworden. Neumann fühlt sich als Gründungsmitglied des Unternehmens durch den neuen „juniorchef“ (Mi 70) übergangen. Doch die Zuschauer urteilen konform der Ideologie des von ihnen rezipierten Mediums, nach welcher soziale Hierarchien als gegeben erscheinen und daher zu akzeptieren sind.

die zuschauer sind einer meinung. wenn jeder an dem platz bleiben würde an den er gestellt ist gäbs weniger ärger auf der welt. alles wäre friedlicher. wenn SIE es wagen würden gegen ihren chef zu opponieren. nicht auszudenken was geschähe. schließlich muss man ja an die familie auch denken. (Mi 72)

Die Situation spitzt sich zu, Neumann beginnt zu trinken, versetzt eine Kaffeemischung mit „stinkbohnen“ (Mi 100) und begeht schließlich einen Selbstmordversuch, der jedoch von der aufmerksamen Ida Rogalski verhindert werden kann. Statt zu einer Entlassung kommt es schließlich durch das Einwirken von Frau Rogalski zur Versöhnung zwischen den Konkurrenten. Michael benutzt das Konterfei von Neumann für

Oberflächen verbergen. Das Verfahren sollte beim Leser einen „Schock als nachhaltiges Staunen oder Verblüffung“ bewirken. Vgl. Viktor Žmegač: *Montage/Collage*, 287.

⁶²⁹ Ebd., 303.

eine Werbekampagne mit dem Slogan: „diesem mann können sie vertrauen“ (Mi 138).

neumann weiss noch nicht wie das ist wenn man sein gesicht an jeder strasenecke bewundern kann aber sicherlich ist es fein. wenn man plötzlich nicht mehr niemand sondern jemand ist. [...] neumann war bescheiden und bleibt bescheiden. ausserdem weiss er genau was passiert wenn er unbescheiden wird. das heisst man würde ihn gar nicht erst unbescheiden werden lassen.

aber das bild ist wirklich gut getroffen. So echt wie im wirklichen leben. (so echt wie im wirklichen leben. Fast noch echter.) (Mi 139)

Die triviale Handlung der Fernsehserie vollzieht hier einen Dreischritt.⁶³⁰ Zunächst wird eine „Ausgangslage“ in der Form von wirtschaftlichen Arbeits- und Abhängigkeitsverhältnissen vorgestellt, die an den Erfahrungshorizont der Zuschauer anknüpft.⁶³¹ Es folgen „Abweichungen“ von dieser Ausgangslage in Gestalt der Rebellion des „alten neumann“, der sich mit der neuen Situation im Unternehmen „koester“ nicht arrangieren kann. Für die Zuschauer bilden diese Abweichungen den eigentlichen Reiz des Fernseherlebnisses, da sie Spannung, Belustigung oder Rührung hervorrufen können. In einem dritten Schritt wird eine „Endlage“ etabliert, die der Ausgangslage „in entscheidenden Punkten vergleichbar ist“. Das „Happy-end“, welches einen Zuwachs an Glück, Erfahrung, Ruhm, Macht oder Reichtum bedeuten kann, bestätigt den „Bewusstseinsstand“ der Zuschauer und belässt deren „Normenhorizont“ unverändert bzw. festigt das bereits vorher angewandte Denken und Verhalten. Im *Michael* wird nicht nur die Struktur der trivialen Erzeugnisse des Massenmediums Fernsehen vorgeführt, sondern auch deren beabsichtigte Wirkung auf den Zuschauer in den Text miteingeschlossen. Die Auseinandersetzung mit den gesellschaftlich gültigen Normen bleibt in diesen verhaftet und „betont geradezu deren Angemessenheit“. ⁶³² Auf diese Weise können die Zuschauer im Zustand einer „Infantilgesellschaft“ gehalten werden. Doch gerade durch die Veranschaulichung der Funktionsweise der Massenmedien soll dem Leser der Einfluss der allgegenwärtigen, massenmedialen Sprache bewusst gemacht werden. So adressiert etwa die Figur der „inge meise“ den Leser, der zugleich auch Rezipient von Massenmedien ist:

wenn es ihnen nicht passt brauchen sie ja nur auf diesen kleinen knopf hier zu drücken! (Mi 43)

Die satirische Sprachkritik offenbart die Künstlichkeit der in den Massenmedien präsentierten Wirklichkeit. Dies geschieht besonders anschaulich durch die in *Michael* ebenfalls verarbeiteten amerikanischen Familienserien „Lieber Onkel Bill“ und „Flip-

⁶³⁰ Der Begriff „trivial“ geht auf das lateinische Wort *trivialis* zurück. Die Adjektivbildung leitet sich aus dem lateinischen Substantiv *trivium* her und bezeichnet den Ort, an dem drei Wege zusammenstoßen. Metonymisch wurde der Begriff für „öffentliche Straße“ gebraucht. An diese Bedeutung anknüpfend wird das Wort im Französischen und Deutschen im Sinne von „allgemein zugänglich, allbekannt, gewöhnlich“ gebraucht. Vgl. Peter Nusser: Trivialliteratur, 1.

⁶³¹ Vgl. zu dieser und den folgenden Ausführungen Peter Nusser: Trivialliteratur, 119-126.

⁶³² Ebd., 140.

per". Im Jahre 1968 begann die ARD mit der Ausstrahlung von insgesamt 72 Folgen der Serie „Lieber Onkel Bill“ im Vorabendprogramm. Hier nimmt der reiche Architekt Bill Davis seinen Neffen und die beiden Nichten, die sechs Jahre alten Zwillinge Jody und Buffy und die Teenagerin Cissy, in seinem New Yorker Apartment auf. Unterstützt wird er dabei von seinem britischen Butler French. Mit viel Geduld und guten Ratschlägen können Onkel Bill und Mr. French immer wieder die Probleme der Kinder lösen.

Bereits seit dem Jahr 1966 zeigte das ZDF im Nachmittagsprogramm 75 Folgen der Serie „Flipper“. Darin erleben der 15-jährige Sandy und sein fünf Jahre jüngerer Bruder Bud gefährliche Abenteuer mit dem klugen Delphin Flipper. Sie sind die Söhne des verwitweten Parkaufsehers Porter Ricks, der im Corel Key Park in Florida für die Sicherheit der Taucher und Delphine sorgt und dabei auf Umweltsünder, Räuber und sonstige Verbrecher trifft. Bereits in ihrem Essay *Die endlose Unschuldigkeit* nimmt Elfriede Jelinek mit einem spöttischen Ton auf diese und andere Familienserien Bezug, wenn sie schreibt:

man ist lieb zu herzigen kindern und tieren. die allumfassende menschlichkeit schließt auch neger und ausländer und arme leute ein.⁶³³

In *Michael* hinterfragt Jelinek als Satirikerin und zugleich als Mythologin die von diesen Serien transportierten Werte und Ideale. Steht Bill Davis im Original für Tugenden wie Selbstaufopferung, Selbstbeherrschung und Hingabe, so wird er als satirisch verfremdetes Zitat in *Michael* zum selbstgefälligen Kinderschänder (Mi 38-40, 106-108). Die Kinder selbst beschäftigen sich jetzt nicht mehr nur mit der Suche nach verschwundenen Plüschtieren, sondern auch mit dem Zusammenschlagen eines sozial schwächeren Ausländerjungen (Mi 16-19). Die von Jelinek als bürgerlicher Mythos identifizierte Welt dieser Familienserie, in welcher der großbürgerliche Onkel Bill sich hingebungsvoll um seinen Neffen und die beiden Nichten kümmert und sie in seine Welt mit hinein nimmt, wird von ihr noch einmal in einen künstlichen Mythos überführt. Doch diesmal offenbart die satirische Übersteigerung die Konstruiertheit dieser künstlichen Welt.

Die durch das Mittel der Satire erreichte Mythenkritik wendet Jelinek auch auf die Sendung „Flipper“ an. Diese transportiert in *Michael* nicht mehr Werte wie Mut, Einsatzbereitschaft, Freundschaft und Vertrauen, sondern entwirft das Bild einer Gesellschaft, in der Erwachsene, Kinder und Tiere sich gegenseitig quälen (Mi 25-30, 73). Die Künstlichkeit dieser Familienserie, in der zwei Kinder in einem Nationalpark aufwachsen, einen Delphin zum besten Freund haben und mit ihrem unbezwingbaren Vater täglich neue Abenteuer bestehen, wird durch eine abermalige Mythifizierung für den Leser offen gelegt. In pervertierter Weise karikieren diese Serien jetzt selbst die

⁶³³ Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit*, 65.

Ideale und Werte, die sie verkörpern sollen.⁶³⁴ Durch die Überführung der Familienserien in eine „verkehrte Welt“, die sich zugleich durch ihre Künstlichkeit auszeichnet, werden die sprachlich transportierten Normen als Mythen hinterfragt. Die „idyllische Kunstwelt“ der Familienserien erweist sich als ebenso unreal wie die „Horrorwelt“, welche Jelinek porträtiert.⁶³⁵ Der Realitätsgehalt der Fernsehwirklichkeit wird durch den überzeichneten satirischen Kontext destruiert, die Identifikation des Zuschauers mit dieser Welt als Illusion entlarvt.

Von den Zuschauerinnen Gerda und Ingrid heißt es jedoch:

gerda und ingrid sind solche mit denen mal eine familie gegründet werden wird. sie zerbrechen sich den kopf wo sie einen zahmen delfin für ihre späteren kinder herkriegern könnten. sie zerbrechen sich ihre köpfe wie sie später mal eine fabrik für ihre kinder her kriegen könnten. [...] patrizia zerbricht sich nicht den kopf wie sie später mal eine fabrik für ihr kommendes kind herkriegern könnte. sie hat schon eine fabrik. deshalb kann patrizia das fernsehen auch unbeschwert geniessen. die lehrlinge können das fernsehen nicht so unbeschwert geniessen wie patrizia weil flipper wieder einmal in gefahr ist. (Mi 130)

Der bürgerliche Mythos wirkt klassenübergreifend. Doch während Patrizia den dargestellten ökonomischen Status tatsächlich lebt, können Gerda und Ingrid sich diesen nur erträumen. Als Zuschauerinnen erweisen sie sich als vollkommen vereinnahmt durch die Bilder der Fernsehwirklichkeit:

in diesen wenigen sekunden zieht in gerda ihr ganzes leben vorbei. vor ihrem geistigen auge. alles was sie je im fernsehen gesehen hat. zum beispiel die stelle wo sich gerda bückt dass man ihre langen gebräunten beine sehen kann und vom rücksitz eines niedrigen sportwagens eine reisetasche holt. (Mi 63)⁶³⁶

Doch als Opfer ständig wiederkehrender Akte männlicher Gewalt und Brutalität müssen sie erleben, dass die Übereinstimmung von Lebenswirklichkeit und der Realität der Massenmedien nur vorgetäuscht ist:

in WIRKLICHKEIT geht es nicht so krass zu. in wirklichkeit ist es schlimmer (Mi 79)

⁶³⁴ Vgl. Alexandra Heberger: Der Mythos Mann in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek, 62.

⁶³⁵ Ebd., 63.

⁶³⁶ Hier wird die Fernsehwirklichkeit als „eigentliche Lebenssphäre“ behauptet. (Uda Schestag: Sprachspiel als Lebensform. Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks, 88.) An Gerda zieht nicht ihr wirkliches Leben vorbei, sondern die von ihr geschauten Fernsehbilder, welche sie auf sich selbst bezogen hat. Adorno und Horkheimer haben diesen Effekt bereits in ihrem Kapitel über die „Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug“ in der *Dialektik der Aufklärung* beschrieben. Hier heißt es: „Die ganze Welt wird durch das Filter der Kulturindustrie geleitet. Die alte Erfahrung des Kinobesuchers, der die Straße draußen als Fortsetzung des gerade verlassenen Lichtspiels wahrnimmt, weil dieses selber streng die alltägliche Wahrnehmungswelt wiedergeben will, ist zur Richtschnur der Produktion geworden. Je dichter und lückenloser ihre Technik die empirischen Gegenstände verdoppeln, um so leichter gelingt heute die Täuschung, daß die Welt draußen die bruchlose Verlängerung derer sei, die man im Lichtspiel kennenlernt.“ Dies.: *Dialektik der Aufklärung*, 134.

Ingrid und Gerda, die beide Angehörige des Kleinbürgertums sind, erweisen sich als von den bürgerlichen Mythen manipuliert. Als Ideologie zielen die alltäglichen Mythen der Massenmedien nach Roland Barthes auf die Absorption der anderen Klassen, indem diese den wirtschaftlichen Status zwar nicht real, dafür aber imaginär teilen. Indem Ingrid und Gerda zwar den bürgerlichen Mythos, nicht aber die realen ökonomischen Verhältnisse mit der Bourgeoisie teilen, sollen eben diese ökonomischen Verhältnisse weiter verfestigt, historische in natürliche Begebenheiten verwandelt werden. Erreicht werden soll eine „illusionistische Undifferenziertheit der sozialen Klassen“.⁶³⁷ Diese Funktionsweise des Mythos wird in Jelineks *Michael* destruiert, wenn die kleinbürgerliche Gerda der großbürgerlichen Patrizia gegenübergestellt wird:

eigentlich kann man patrizia gerda gar nicht gegenüberstellen weil man etwas sehr hohes und etwas niedriges nicht gegenüber stellen kann. also stellen wir gerda patrizia auch nicht gegenüber. (Mi 92)

Die künstliche Motiviertheit der bürgerlichen Mythen versucht eine Vereinheitlichung der sozialen Klassen zu propagieren, wie sie in der Wirklichkeit nicht existiert. Die Gegenüberstellung von Patrizia und Gerda, den Angehörigen unterschiedlicher sozialer Klassen, muss an dieser Wirklichkeit scheitern. Indem Jelinek die bürgerlichen Mythen zum Ausgangspunkt ihrer künstlichen Welt macht, führt sie deren Motiviertheit vor.

Die Kombination von satirischer sowie neo-avantgardistischer Sprachkritik und strukturalistischer Mythenkritik in Jelineks *Michael* dient dem Ziel, die „WIRKLICHKEIT“ für den Leser erfahrbar zu machen. Doch durch die trivialen Erzeugnisse der Massenmedien werden deren Rezipienten im Zustand einer „Infantilgesellschaft“ gehalten.

Karl Kraus hatte als erster auf die modernen Massenmedien als Ursache für die Entfremdung von Denken und Wirklichkeit aufmerksam gemacht. Die Sprache der Zeitungsberichte schuf für ihn eine manipulative und künstliche Wirklichkeit, in welcher sich die Sprache gegenüber ihrem Sachverhalt verselbständigte und als Träger von sprachlich strukturierten Ideologien missbraucht wurde. Roland Barthes führte die manipulative Wirkung der massenmedial verbreiteten bürgerlichen Mythen auf den Übergang eines durch seine Beliebtheit ausgezeichneten semiologischen Systems in ein künstlich motiviertes und damit falsches mythologisches System zurück. Die dadurch erreichte Fixierung und Verfremdung des Bewusstseins galt es durch die Arbeit des Mythologen zu zerstören. Die Verfremdung von zitierten Fernsehserien auf der Inhaltsebene, welche durch die Einlagerung des Zitats in der Form bürgerlicher Mythen in einen satirischen Kontext erreicht wird, dient in Jelineks *Michael* der Kritik an einer infantilen Übertragung der massenmedialen Fernsehwirklichkeit auf die Lebenswirklichkeit. Die „verkehrte Welt“ der Satire, erweist sich für den Leser als ebenso

⁶³⁷ Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, 129.

künstlicher Mythos wie die durch sie verfremdeten bürgerlichen Mythen der Massenmedien.

Sprachkritik wird im *Michael* jedoch nicht nur durch eine Verfremdung von massenmedialen Zitaten, sondern auch durch eine Verfremdung der Sprache erreicht. Auf der Ausdrucksebene dient die verfremdete Sprache der Kritik an einer infantilen Übernahme der Übereinstimmung von Sprache und Wirklichkeit. Wittgenstein hatte bereits in seinem *Tractatus* betont, dass die Sprache gegenüber den Tatsachen der Welt ein eigenständiges Phänomen darstellt. In seinen *Philosophischen Untersuchungen* schildert er den Menschen als gegenüber der Sprache ausgeliefert, da in individuellen Sprachspielen die Realität nicht abgebildet wird. Oswald Wiener verfolgte durch sprachkritische, neo-avantgardistische Techniken eine Bewusstmachung der Abhängigkeit von der Sprache, welche unsere Auffassung von der Wirklichkeit kontrolliert. Auch im *Michael* erfolgt mit diesen Mitteln ein Aufstand gegen die Sprache. Dem Leser wird die Durchbrechung von automatisierten sprachlichen Normen, wie sie von den Massenmedien etabliert werden, vorgeführt.

Die Kombination von Sprachkritik und Mythenkritik verweist bei Jelinek immer auf den missbräuchlichen Gebrauch von Sprache. Wo sich Sprache als künstlich motiviert und damit als manipuliert erweist, setzt sie dem die Betonung der Willkürlichkeit der Sprache entgegen. Dem Leser wird auf diese Weise vorgeführt, wie auf Sprache basierende Zuordnungen destruiert werden können. Diese erweisen sich somit für den Leser als veränderbar. Doch die Suche nach der Wirklichkeit und einer richtigen Welt liegt außerhalb des Textes und muss vom Leser selbst unternommen werden.

2. Elfriede Jelinek und der französische Strukturalismus

2.1 Strukturalistisch geprägte Psychoanalyse

Roland Barthes hatte im Jahre 1957 mit „Le mythe, aujourd’hui“ eine stark erweiterte Sicht der Sprache vorgelegt, indem er von Saussure den Zeichenbegriff entlehnte und sich somit der Semiologie anschloss.⁶³⁸ Dieser Schritt trug zum „Erfolg des linguistischen Modells und der Rolle der Linguistik als Pilotwissenschaft“ bei.⁶³⁹ Weitere Intellektuelle im Paris der fünfziger und sechziger Jahre folgten diesem Vorgehen und verbanden auf diese Weise wissenschaftliche Positionen der Linguistik mit anderen Feldern der Geisteswissenschaften.⁶⁴⁰ Gemeinsam ist diesen französischen Strukturalisten⁶⁴¹ die von Saussure übernommene Unterscheidung zwischen der Sprache und dem Sprechen als *langue* und *parole*.⁶⁴² Die *langue* stellt ein „unabhängig von seinen Sprechern existierendes Zeichensystem“ dar.⁶⁴³ Unter *parole* wird die „im einzelnen Sprechakt aktualisierte Sprache“ verstanden.⁶⁴⁴ Die Aufgabe der Sprachwissenschaft besteht nun darin, aus der *parole* die Regeln und Strukturen des Systems, der *langue*, abzuleiten.

Der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan berief sich auf Saussure, um die Wissenschaftlichkeit der Linguistik in die Psychoanalyse einzuführen.⁶⁴⁵ Als in Paris praktizierender Therapeut beschäftigte sich Lacan in erster Linie mit dem Sprechen, der *parole*. Doch das sprechende Subjekt stellte sich Lacan als ein „Produkt der Sprache“ dar und somit der *langue*.⁶⁴⁶ Den zentralen Gegenstand der Psychoanalyse, das Unbewusste, bezeichnet Lacan als wie eine Sprache strukturiert.⁶⁴⁷ Wenn die Strukturen des Unbewußten und die Strukturen der Sprache einander entsprechen und das

⁶³⁸ Vgl. François Dosse: Geschichte des Strukturalismus, Bd. 1, 124.

⁶³⁹ Ebd., 126.

⁶⁴⁰ Dies führte zum Durchbruch des „linguistic turn“ in den Geisteswissenschaften. Der Begriff des „linguistic turn“ bezeichnet eine „Reihe von sehr unterschiedlichen Entwicklungen im abendländischen Denken des 20. Jahrhunderts.“ Gemeinsam ist diesen Entwicklungen die Auffassung, dass alle menschliche Erkenntnis durch Sprache strukturiert ist. „Wirklichkeit jenseits von Sprache“ erscheint somit als „unerreichbar“. Bekannt wurde der Begriff durch die 1967 von Richard Rorty herausgegebene Anthologie *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*. Vgl. Metzler Lexikon für Literatur- und Kulturtheorie, 371.

⁶⁴¹ Die Begriffe „Struktur“ und „Strukturalismus“ wurden bereits durch die von den Konzepten Saussures beeinflusste Prager Schule etabliert, einer 1926 entstandenen Vereinigung von Linguisten, die sich vor allem mit Phonologie beschäftigten. Vgl. François Dosse: Geschichte des Strukturalismus, Bd. 1, 13f. Einer der Gründer und führenden Denker der Prager Schule, der russische Linguist und Philologe Roman Jakobson, traf als Exilant während des Zweiten Weltkriegs in New York auf den französischen Ethnologen Claude Lévi-Strauss. Durch den gemeinsamen Austausch angeregt, führte Lévi-Strauss das linguistische Modell bereits Ende der vierziger Jahre in die Ethnologie ein und etablierte so die Linguistik als ein „Modell für Wissenschaftlichkeit in den Humanwissenschaften“. Vgl. ders., 41.

⁶⁴² „Die Sprache [*langue*], vom Sprechen [*parole*] unterschieden, ist ein Objekt, das man gesondert erforschen kann. [...] Während die menschliche Rede [*parole*] in sich verschiedenartig ist, ist die Sprache [*langue*], wenn man sie so abgrenzt, ihrer Natur nach in sich gleichartig: sie bildet ein System von Zeichen, indem einzig die Verbindung von Sinn und Lautzeichen wesentlich ist und in dem die beiden Seiten des Zeichens gleichermaßen psychisch sind.“ Ferdinand de Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, 17.

⁶⁴³ Metzler Lexikon für Literatur- und Kulturtheorie, 610.

⁶⁴⁴ Ebd.

⁶⁴⁵ Vgl. François Dosse: Geschichte des Strukturalismus, Bd. 1, 164.

⁶⁴⁶ Ebd. Die Argumentation von Lacan zeigt ebenfalls deutliche Anleihen an die Sprachphilosophie Heideggers, welche eine weitere wesentliche Wurzel des französischen Strukturalismus darstellt. Vgl. ebd., 532.

⁶⁴⁷ Ebd., 164.

Unbewusste zudem von Sprache hervorgebracht wird, dann verfügt das sprechende Subjekt nicht souverän über die Sprache, sondern erweist sich selbst als den Strukturen und Regeln der Sprache unterworfen.

Bereits durch seine Rückkehr zu Sigmund Freud hatte Lacan die Psychoanalyse in Frankreich in den fünfziger Jahren revolutioniert.⁶⁴⁸ Als Begründer der Psychoanalyse hatte Freud den für die Psyche konstitutiven Unterschied zwischen bewusst ablaufenden Prozessen und dem Unbewussten formuliert. Die Grundzüge der Psychoanalyse hatte Freud in seiner auf das Jahr 1900 datierten *Traumdeutung* dargelegt. Hier interpretierte er die scheinbar chaotische Traumproduktion als Ausdruck unbewusster Ängste und Wünsche. In der Deutung des einzelnen Traumes eröffnete sich für Freud ein Weg zum Unbewussten, welches jenseits der bewussten Erkenntnis liegt. Den Traum fasste Freud als Ort der Wunscherfüllung auf. Verbotene und daher verdrängte Wünsche kehren hier in verschlüsselter Form wieder. Als grundlegende Mechanismen der Verschlüsselung des Unbewussten identifizierte Freud in der *Traumdeutung* die „Verschiebung“ und die „Verdichtung“.⁶⁴⁹ Mit dem Begriff der Verdichtung bezeichnet Freud das Verschmelzen verborgener Traum Inhalte auf der Ebene des offenbaren Traumes zu einem Element. Die zweite Art der Umformung verborgener Traum Inhalte besteht für Freud in der Verschiebung von einer für den verdrängten Wunsch zentralen Vorstellung auf ein unwesentliches Detail.

Jacques Lacan brachte diese Konzeption einer Traumsprache in Zusammenhang mit den Begrifflichkeiten Saussures. Das Verhältnis des einzelnen Traumes zu den für das Unbewusste zentralen Mechanismen der Verschiebung und Verdichtung entspricht nach Lacan dem Verhältnis von einer *parole* zur *langue*. Für den Strukturalisten Lacan galt es die Strukturen des Unbewussten bzw. der *langue* aus dem einzelnen Traum bzw. der *parole* zu erschließen. Weiterhin erkannte Lacan in den Mechanismen der Verschiebung und Verdichtung die sprachlichen Prinzipien der Metonymie und der Metapher.⁶⁵⁰ In der Metonymie wird ein gebräuchliches Wort durch ein anderes ersetzt, welches zu ihm in engster Beziehung steht. Mit Metapher wird die Übertragung der Bedeutung eines Wortes in einen anderen Kontext bezeichnet. In der Verschiebung sah Lacan die sprachliche Verfahrensweise der Metonymie, in der Verdichtung die der Metapher verwirklicht.⁶⁵¹ Die Verschiebung gehorcht dabei nach Lacan den Kombinationsprinzipien der Signifikanten. Durch den Verweis auf einen anderen, verborgenen Signifikanten, erfüllt der offenbare Signifikant seine metonymische Funktion. In der Metapher geschieht eine Überlagerung von Signifikanten, wobei der ur-

⁶⁴⁸ Ebd., 154.

⁶⁴⁹ Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*, 283f.

⁶⁵⁰ Jacques Lacan konnte sich bei der strukturalistischen Interpretation der sprachlichen Phänomene Metonymie und Metapher auf die Ergebnisse des Phonologen Roman Jakobson berufen. Vgl. Gerda Pagel: Jacques Lacan zur Einführung, 44.

⁶⁵¹ Vgl. ebd., 46.

sprüngliche Signifikant verdrängt wird. Das Verdrängte bleibt jedoch trotz seiner Verborgenheit präsent im Sinne einer „abwesenden Anwesenheit“.⁶⁵²

Auch wenn diese Ausführungen bei Lacan auf der Unterscheidung von Signifikat und Signifikant bei Saussure beruhen, so lässt sich bei Lacan im Gegensatz zu Saussure eine Betonung des Signifikanten gegenüber dem Signifikat feststellen.⁶⁵³ Der Wert des einzelnen sprachlichen Zeichens ergibt sich nach Saussure durch die Differenzierung von allen anderen Zeichen. Die differenzierenden Grenzen werden Lacan zufolge durch die Signifikanten gezogen. Die Bedeutung des an sich inhaltslosen Signifikanten liegt in dessen Verweisungscharakter auf etwas Anderes begründet, das seinerseits ein Signifikant ist.⁶⁵⁴ Das Prinzip der Differenz zu anderen Signifikanten erzeugt den Sinn. Das Signifikat stellt somit bei Lacan ein immer erst nachträgliches Produkt dar, welches aus den Bewegungen des Signifikanten hervorgeht. Zuordnungen sind jedoch nicht fest gefügt, da sich das Signifikat immer wieder entzieht.

Das Unbewusste stellt in diesem Sinne für Lacan das nicht ausdrücklich Gesagte dar, welches aber im Gesprochenen dennoch sinnbildend beharrlich mitschwingt.⁶⁵⁵ Die Bedeutung eines gesprochenen Wortes stellt sich nur im Rahmen einer Verweisungskette her. Der Mensch kann den Umfang der Bedeutung immer nur teilweise erfassen. Was dem Sprecher dabei entgeht und von ihm nicht zu beherrschen ist, da es im Gesagten sich verbergend erscheint, ist sein eigenes Unbewusstes.

Gemäß dem lateinischen Verb *subicere* (unterwerfen) versteht Lacan Menschen als Subjekte, welche einer symbolischen Ordnung unterworfen sind.⁶⁵⁶ Das grundlegendste Symbolsystem stellt für Lacan die Sprache dar, welche dem einzelnen Subjekt immer schon vorausgeht. Jedes Subjekt sieht sich der Herausforderung konfrontiert, sich die Strukturen dieses Systems anzueignen. Bevor diese Aneignung jedoch erfolgen kann, hat sich der Mensch bereits als gespaltenes und mit sich selbst nicht identisches Ich erfahren.

So entwirft nach Lacan der Mensch bereits im frühen Kindesalter zwischen sechs und achtzehn Monaten beim Blick in einen Spiegel ein imaginäres Bild von der autonomen Einheit des eigenen Körpers.⁶⁵⁷ Obwohl die Beherrschung der eigenen körperlichen Kompetenzen in diesem Stadium nur mangelhaft entwickelt ist, suggeriert das Spiegelbild des eigenen Körpers eine Vollkommenheit, die es dem Kind ermöglicht, über Identifikation mit diesem seine eigene Hilflosigkeit und Abhängigkeit imaginär zu überwinden. Allein durch den Blick auf den eigenen, gespiegelten Körper erfolgt somit nach Lacan im Spiegelstadium die Setzung eines idealen Ichs. Doch indem diese

⁶⁵² Ebd.

⁶⁵³ Vgl. ebd., 42.

⁶⁵⁴ Vgl. ebd., 43.

⁶⁵⁵ Erik Thomann: Die Entmündigung des Menschen durch die Sprache ... und die Suche nach authentischer Subjektivität, 150.

⁶⁵⁶ Vgl. Gerda Pagel: Jacques Lacan zur Einführung, 39.

⁶⁵⁷ Vgl. ebd., 23. Der Spiegel steht bei Lacan als Modell für die Beschreibung einer imaginären Intersubjektivität. Vgl. ebd., 31.

Identifikation auf einer Selbsttäuschung basiert, ruft sie ein Begehren hervor, welches notwendig unbefriedigt bleiben muss.⁶⁵⁸ Was Identität zu verbürgen scheint, erweist sich als das unerreichbare Andere und Fremde. Eine mangelhafte Überwindung dieser instabilen Beziehung mündet in einen Zirkel von Faszination und Aggression.⁶⁵⁹ Das imaginierte und idealisierte Ich des Spiegels übernimmt nach Lacan die Rolle des Herrschers, indem es sich autonom setzt und die eigene Repräsentation negiert.⁶⁶⁰ Das eigene Selbst wähnt sich dabei als Knecht und richtet „seine Begierde auf die Begierde des anderen“.⁶⁶¹

Die Überwindung des Spiegelstadiums geschieht mit dem Eintritt in die symbolische Ordnung. Bereits Freud hatte diesen Eintritt mit der Beendigung des Ödipuskomplexes verbunden.⁶⁶² Der Mythos von Ödipus entsprang nach Freud „einem alten Traumstoff“⁶⁶³ und besitzt universelle Gültigkeit, da die Sexualität des Kindes in diesem ihren Höhepunkt erreicht. Anhand der Ödipussage entzifferte Freud die Mechanismen unbewusster Gesetzmäßigkeiten, welche sich als Prozess in der Dreiecksbeziehung Vater-Mutter-Kind vollziehen. Aus dem Wunsch heraus, mit der Mutter erneut untrennbar verbunden zu sein, entwickelt das Kind ein inzestuöses Verlangen. Zum Vater baut das Kind gleichzeitig eine rivalisierende Beziehung auf, die bis hin zum Todeswunsch führen kann. Den wesentlichen Faktor für den Untergang des Ödipuskomplexes sieht Freud beim Knaben in der „Kastrationsdrohung“ durch den Vater.⁶⁶⁴ Beim Mädchen wird die Anerkennung der Tatsache gefordert, bereits kastriert zu sein.

Nach Gerda Pagel spiegelt sich hier in den von Freud aufgestellten Gesetzmäßigkeiten „die Ordnung der bürgerlichen Kernfamilie in der patriarchalischen Gesellschaftsform um die Jahrhundertwende“.⁶⁶⁵ Die Dominanz der Männerherrschaft mit dem Phallus als „Herrschaftssymbol“⁶⁶⁶ erzwang von der Frau die Akzeptanz von Passivität und Unterordnung. Ihr blieben allein die Rollen der begehrenswerten Geliebten, der liebenden, sich aufopfernden Mutter oder der sich widersetzenden Kulturleistenden, welche durch an sich männliche Anstrengungen den ihr mangelnden Phallus zu ersetzen sucht. Der repressive Charakter dieser Gesellschaftsordnung wird in der Analyse der Freudschen Theorien offenbar. Mittels der Psychoanalyse soll aber nicht nur versucht werden, das Zustandekommen von Männlichkeit und Weiblichkeit zu verstehen. Weiterhin gilt es die durch gesellschaftliche Anforderungen unterdrückten Wünsche

⁶⁵⁸ Vgl. ebd., 25.

⁶⁵⁹ Das Wechselspiel von „Sich-Erkennen und Verkennen, von spiegelhafter Faszination und Aggression schildert bereits der römische Dichter Ovid (43 v. Chr. -17 n. Chr.) im Mythos von Narziß“ auf den sich auch Freud und Lacan beziehen. Ebd., 25.

⁶⁶⁰ Vgl. ebd., 27.

⁶⁶¹ Ebd., 28.

⁶⁶² Vgl. ebd., 82.

⁶⁶³ Sigmund Freud: Die Traumdeutung, 270.

⁶⁶⁴ Gerda Pagel: Jacques Lacan zur Einführung, 93.

⁶⁶⁵ Ebd., 94.

⁶⁶⁶ Ebd.

von Patienten oder Patientinnen freizulegen. In der Folge wird die Befähigung angestrebt, in Verantwortung gegenüber diesen Wünschen zu handeln.⁶⁶⁷

Jacques Lacan fasst die ödipale Struktur als *langue*, an der das einzelne Subjekt seine unbewusste Teilhabe im Sinne der *parole* hat.⁶⁶⁸ Nach der Geburt als erstem traumatischem Trennungsprozess muss das Kind erleben, dass seine Bedürfnisse nicht mehr unmittelbar erfüllt werden. Die Mutter steht nicht ununterbrochen zur Verfügung, sondern konfrontiert das Kind mit einem stetigen Wechsel von An- und Abwesenheit. Offensichtlich fehlt der Mutter etwas, das sie woanders als beim Kind sucht. Das fehlende Objekt der Mutter ist nach Lacan der Phallus, welcher als Signifikant für eine Differenz steht.⁶⁶⁹ Er verkörpert zugleich den Ort der Leere, des fundamentalen Mangels, als auch der Fülle.⁶⁷⁰ Die Differenz von An- und Abwesenheit konstituiert auch die Sprache als System. Indem das Kind lernt, das Prinzip der Differenz zu akzeptieren, fügt es sich zugleich in die Strukturen der sprachlichen Ordnung ein. Wenn es dem Kind gelingt, seinen absoluten Liebesanspruch auf die Mutter in die sprachliche Form zu übersetzen, eröffnet sich ihm die Möglichkeit der Verschiebung, der Metonymie, und damit der Ausweg, dem Begehren neue Objekte zu erschließen. Damit ist das Kind zugleich in die symbolische Ordnung der Sprache eingetreten. Das Begehren des Anderen wird in der Sprache mehrdeutig, da das sprachliche Zeichen nicht die Sache selbst konstituiert, sondern auf Relationen basiert. Indem der Vater die Vereinigung von Mutter und Kind verbietet, befreit er auf diese Weise das Kind von seinen imaginären Setzungen, welche die Vollkommenheit der Mutter und die eigene Vollkommenheit in der Form des idealen Ich postulierten. Damit hat der Vater die Grundlagen der Symbolfunktion in das Leben des Kindes eingeführt.

Die Trennung von der Mutter wird nach Lacan von Kindern beiderlei Geschlechts auf den Phallus bezogen und als Kastration erlebt. Das väterliche Verbot setzt die Grenze, die den imaginären Wunsch nach symbiotischer Einheit beschneidet bzw. kastriert.⁶⁷¹ Dafür muss das Subjekt das ursprüngliche Objekt als auch den Anspruch auf Vollkommenheit aufgeben. Es muss seine individuellen Regungen den Gesetzen einer allgemeinen, gesellschaftlichen Struktur unterwerfen. Am Ende der ödipalen Erfahrung hat das Kind die Trennung von der Mutter vollzogen. Die Sehnsucht mit der Mutter, welche alle Bedürfnisse befriedigte, erneut zu verschmelzen, wird als unerfüllbar anerkannt. Zugleich akzeptiert sich das Subjekt selbst als unvollkommen und sterblich. Das Unbewusste wird jedoch niemals aufhören von dem ursprünglichen Begehren zu sprechen. Das eigentliche Signifikat wird dabei nie ergriffen, da die imaginierte Vollkommenheit niemals existierte und das erstrebte Ungetrenntsein sich erst mit dem Tod erfüllt.

⁶⁶⁷ Vgl. ebd., 95.

⁶⁶⁸ Vgl. ebd., 100.

⁶⁶⁹ Vgl. ebd., 90.

⁶⁷⁰ Vgl. ebd., 106.

⁶⁷¹ Vgl. ebd., 102.

Das Verhältnis des sprechenden Subjekts zu seinem unbewussten Begehren stellt Lacan in den Mittelpunkt der analytischen Behandlung.⁶⁷² Hierbei wird vom Psychoanalytiker die Struktur der Signifikantenverkettung hinterfragt, dem das Subjekt unterliegt und das in der Rede des Unbewussten zur Sprache kommt.⁶⁷³ Dafür soll der Patient aufgefordert werden, „sich ganz dem Spiel der freien Assoziationen zu überlassen“.⁶⁷⁴ Für Lacan ist dabei das Ziel der Analyse, das Subjekt von einem „leeren Sprechen“ zu einem „vollen Sprechen“ zu führen.⁶⁷⁵ Im leeren Sprechen kommt für Lacan allein das „narzisstische Ich“ zu Wort, welches sich in imaginären Verkennungen immer wieder selbst hervorbringt.⁶⁷⁶ Weil sich das narzisstische Ich als „Herr des Signifikanten“ glaubt und sich der Sprache wie eines Werkzeuges bedient,⁶⁷⁷ führt die analytische Praxis den Patienten „zu seinem Seinsverfehlen in der Sprache“.⁶⁷⁸ Im vollen Sprechen als der „anderen Rede“ des Unbewussten hingegen artikuliert sich für Lacan das „wahre“ Subjekt des Menschen, welches ansonsten vom leeren Gerede des narzisstischen Ichs verdrängt wird.⁶⁷⁹ Die andere Rede des Unbewussten ist zugleich der Ort, „wo die Sprache ursprünglich spricht“.⁶⁸⁰ Indem das Subjekt die volle Sprache mehr und mehr zulässt, baut es zugleich die durch das leere Sprechen bedingten Entfremdungen ab.

Von Lacans Schülerin Julia Kristeva wird diese Sicht der Sprache noch erweitert. Die aus Bulgarien stammende Psychoanalytikerin und Literaturtheoretikerin kam 1965 nach Paris und besuchte neben den Seminaren von Lacan auch die Veranstaltungen anderer Strukturalisten wie Lucien Goldman, Claude Lévi-Strauss und Roland Barthes. Kristeva schloss sich dem französischen Strukturalismus als „Inbegriff des intellektuellen Avantgardismus“ der damaligen Zeit an.⁶⁸¹ Im Jahre 1974 veröffentlicht sie ihre Arbeit *La révolution du langage poétique*, welche bereits 1978 als deutsche Ausgabe unter dem Titel *Die Revolution der poetischen Sprache* erscheint. Hier entwickelt sie die Unterscheidung zwischen dem Symbolischen, wie es bereits bei Lacan erscheint, und dem Semiotischen.

Mit dem Begriff des Semiotischen knüpft Kristeva an die griechische Bedeutung des Terminus σημεῖον an als „Unterscheidungsmerkmal, Spur, Kennzeichen, Vorzeichen, Beweis, graviertes oder geschriebenes Zeichen, Aufdruck, Hinweis, Gestaltung“.⁶⁸² Dem setzt sie den Bereich des Symbolischen entgegen. Den griechischen Terminus σύμβολον fasst Kristeva als „Zeichen der Anerkennung“, bezogen auf ein zweigeteil-

⁶⁷² Vgl. ebd., 110.

⁶⁷³ Vgl. ebd., 48.

⁶⁷⁴ Ebd., 110.

⁶⁷⁵ Ebd., 53.

⁶⁷⁶ Ebd., 31.

⁶⁷⁷ Ebd., 115.

⁶⁷⁸ Ebd., 116.

⁶⁷⁹ Ebd., 112.

⁶⁸⁰ Ebd., 113.

⁶⁸¹ François Dosse: *Geschichte des Strukturalismus*, Bd. 1, 494.

⁶⁸² Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, 35.

tes Objekt, „von dem jeder Beteiligte einen Teil mit sich nimmt; es ist die Annäherung zweier Ränder eines Einschnitts und folglich jede vertragliche Annäherung überhaupt“.⁶⁸³ Das Subjekt ist für Kristeva immer „semiotisch und symbolisch“.⁶⁸⁴ Der Terminus des Symbolischen gibt die „immer schon gespaltene Vereinigung“, den „Bruch“ zwischen Semiotischen und Symbolischen wieder und offenbart sich zugleich im „Einschnitt Signifikant/Signifikat“.⁶⁸⁵

Das „triebhaftes Semiotische“⁶⁸⁶ ist nach Kristeva „präverbal“ und „präödipal“ und verweist damit auf „die Zeit vor der Setzung des Zeichens“.⁶⁸⁷ Idem das Semiotische aber dem Zeichen vorausgeht, liegt es auch vor der „Herausbildung des Symbolischen“ und der des Subjektes.⁶⁸⁸ Der „semiotisierte Körper“ wird von den Trieben beherrscht.⁶⁸⁹ Der „Todestrieb“ stellt dabei für Kristeva mit Bezug auf Freud den „triebhaftesten aller Triebe“ dar.⁶⁹⁰ Sigmund Freud hatte im Jahre 1920 und damit nach der Erfahrung des Ersten Weltkrieges als Ausdruck menschlicher Zerstörungslust in bisher nie gekanntem Ausmaße in seiner Schrift *Jenseits des Lustprinzips* den Todestrieb eingeführt und dem Lebenstrieb gegenüber gestellt.⁶⁹¹ Aufgrund der Behandlung so genannter Kriegsneurotiker, aber auch durch Beobachtungen an Kindern,⁶⁹² war Freud zu dem Schluss gekommen, dass es im Seelenleben einen Wiederholungszwang von unangenehmen Situationen gibt, „der sich über das Lustprinzip hinaussetzt“.⁶⁹³ In der Zusammenführung von Wiederholungszwang und Trieb stellt sich für Freud ein Trieb dar als ein „dem Organischen innewohnender Drang zur Wiederherstellung eines früheren Zustandes“, welchen das Belebte unter dem Einfluss äußerer Störungskräfte aufgeben musste.⁶⁹⁴ Der Todestrieb wird so zum Ausdruck eines allumfassenden Wunsches nach Zurückführung des Lebens ins Anorganische.⁶⁹⁵ Für Kristeva ist das Symbolische das „gesellschaftliche Produkt der Beziehung zum Anderen“.⁶⁹⁶ Es entsteht in der Geschichte des Subjekts erstmals „im Spiegelstadium und bei der »Entdeckung« der Kastration“.⁶⁹⁷ Der Kastrationskomplex vollendet die Trennung des kindlichen Körpers von der Mutter. Diese Unterbrechung der Abhängigkeit von der Mutter bewirkt zugleich eine Umwandlung in die „symbolische Beziehung mit einem Anderen“.⁶⁹⁸ Diese Zweiteilung oder dieser Bruch führt zur Setzung der

⁶⁸³ Ebd., 58.

⁶⁸⁴ Ebd., 35.

⁶⁸⁵ Ebd., 58.

⁶⁸⁶ Ebd.

⁶⁸⁷ Ebd., 38.

⁶⁸⁸ Ebd., 52.

⁶⁸⁹ Ebd., 38.

⁶⁹⁰ Ebd. 39.

⁶⁹¹ Vgl. Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, 57.

⁶⁹² Vgl. Hans-Martin Lohmann: *Freud zur Einführung*, 57.

⁶⁹³ Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, 21.

⁶⁹⁴ Ebd., 38.

⁶⁹⁵ „Das Ziel alles Lebens ist der Tod, und zurückgreifend: Das Leblose war früher da als das Lebende“.
Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, 40.

⁶⁹⁶ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, 40.

⁶⁹⁷ Ebd., 55.

⁶⁹⁸ Ebd., 57f.

Sprache, welche sich „über narzißtische, spiegelbildliche, imaginäre Besetzungen als Symbolisches konstituiert“. ⁶⁹⁹ Sie schützt den Körper zugleich vor dem „Triebangriff“, ⁷⁰⁰ leitet somit den Todestrieb um. Das weiterhin unaufhörliche „Drängen der Todestribe“ bezeugt jedoch, dass „kein Signifikant, kein Anderer, kein Spiegel und keine Mutter“ es befriedigen kann. ⁷⁰¹ Das Semiotische ist somit nicht nur Bedingung des Symbolischen, sondern auch nach einer erfolgten Etablierung dessen „Aggressor“. ⁷⁰² Als Vorzeichen, Spur oder Hinweis bleibt es auch nach dem Vorgang kultureller Zurichtung verdeckt wirksam.

Indem das Semiotische nach Kristeva auch innerhalb der Ordnung des Symbolischen die „Triebe und ihre Artikulation“ darstellt, ⁷⁰³ unternimmt das Semiotische ständig einen „Ansturm“ gegen das Symbolische. ⁷⁰⁴ Dabei bewirkt es die „Zergliederung des körperlichen, sozialen Kontinuums wie auch des signifikanten Materials“. ⁷⁰⁵ Als „A-Symbolisches“ führt es zur „Auflösung von Ordnung und Differenz, des Menschlichen im Tierischen“. ⁷⁰⁶ Der Traum hat auf das Semiotische aufmerksam gemacht. ⁷⁰⁷ Operationen, welche das Symbolische zersetzen, wurden mit den Vorgängen Verschiebung und Verdichtung bzw. mit den Begriffen Metonymie und Metapher eingeführt. ⁷⁰⁸ Julia Kristeva ergänzt diese um den dritten Vorgang der „Intertextualität“ oder „Transposition“, welcher den „Übergang von einem Zeichensystem zu einem anderen“ meint und verweist dabei auf ihre Dissertation *Le texte du roman* aus dem Jahr 1967. ⁷⁰⁹

Der Begriff der „Intertextualität“ hatte Kristeva berühmt gemacht. ⁷¹⁰ In Anknüpfung an Lacan begreift Kristeva das Subjekt selbst als einen Text. ⁷¹¹ Das lesende Subjekt setzt sich somit zu einem anderen Text in Beziehung. Lesen wird zur Entzifferung des Fremden und Anderen. ⁷¹² Der literarische Text erfährt durch das aufnehmende Subjekt zugleich eine Bearbeitung, dieses wiederum wird durch die Integration des neuen Materials transformiert. ⁷¹³ Seit ihrer Dissertation benutzt Kristeva selbst statt des alten Ausdrucks der Intertextualität den Begriff der Transposition. ⁷¹⁴ Dichtung zeich-

⁶⁹⁹ Ebd., 59.

⁷⁰⁰ Ebd.

⁷⁰¹ Ebd.

⁷⁰² Ebd.

⁷⁰³ Ebd., 53.

⁷⁰⁴ Ebd., 67.

⁷⁰⁵ Ebd., 50f.

⁷⁰⁶ Ebd., 85.

⁷⁰⁷ Vgl. ebd., 40.

⁷⁰⁸ Vgl. ebd., 68.

⁷⁰⁹ Ebd., 69.

⁷¹⁰ Vgl. Dieter Mersch: Das Semiotische und das Symbolische: Julia Kristevas Beitrag zum Strukturalismus, 121.

⁷¹¹ In ihrem Aufsatz *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman* schreibt Kristeva: „An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität*.“ Ebd., 348.

⁷¹² Vgl. Dieter Mersch: Das Semiotische und das Symbolische: Julia Kristevas Beitrag zum Strukturalismus, 123. Dieter Mersch verweist an dieser Stelle auch auf die Nähe zur Sprachphilosophie Heideggers. Statt eines souveränen Gebrauchs der Sprache gibt es nur die „paradoxe Anstrengung eines Sprechens mit Sprache gegen Sprache“. Ebd., 124.

⁷¹³ Vgl. Inge Suchsland: Julia Kristeva zur Einführung, 82.

⁷¹⁴ Vgl. Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, 69.

net sich demnach aus durch die „Zerstörung“ eines früheren Zeichensystems und die „Bildung“ eines neuen.⁷¹⁵ Ausgelöst wird diese Entstellung des Ursprünglichen, dieser Übergang oder diese Übersetzung durch den „Zusammenstoß des Symbolischen mit dem Semiotischen“.⁷¹⁶

Der „Einbruch des Semiotischen in das Symbolische“ geschieht nach Kristeva in der „poetische[n] Praxis“.⁷¹⁷ In der „Literatur“ - Kristeva bezieht sich in ihrer Dissertation auf die Literatur der Avantgarde, wie sie in Frankreich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auftritt - vollziehen sich „Angriff, Aneignung, Zerstörung und Aufbau“.⁷¹⁸ Für diese Art der Literatur benutzt Kristeva den Begriff „Text“ und setzt dessen „Praxis“ mit der „politisch revolutionären Praxis“ in Verbindung.⁷¹⁹ Sie folgert weiter, dass „die eine Praxis ohne die andere nicht zu verwirklichen ist“.⁷²⁰ Indem die poetische Sprache „Verdrängtes“ in Gang setzt, mündet sie in die gesellschaftliche Revolution ein.⁷²¹ Durch den Ansturm des Semiotischen wird die symbolische Ordnung „neu gestaltet“.⁷²² Voraussetzung für diese Neugestaltung in der Form der Überschreitung des Symbolischen ist nach Kristeva, dass „der Trieb in die universelle signifikante Ordnung, in die »natürliche« Sprache, eindringt, die jede soziale Einheit zusammenschweißt“.⁷²³

Der „Abbau des Symbolischen durch das Semiotische in der Poesie“⁷²⁴ oder auch die „Semiotisierung des Symbolischen“⁷²⁵ geschieht durch die Vermittlung von Lust mittels der Sprache. Dabei besteht der Lustgewinn darin, dass die Anstrengung, welche für die Aufrechterhaltung der symbolischen Strukturen notwendig ist, momentan nachlässt. Die für diese Anstrengung erforderlichen Energien können sich jetzt lustvoll entladen.⁷²⁶ Durch das Lusterleben wird die symbolische Ordnung gespalten und zerschnitten, der Trieb freigelegt. Im Gegensatz zur natürlichen Sprache hat also die „poetische Sprache“ die Funktion „in und durch das Symbolische einzuführen, was eben dieses Symbolische bearbeitet, durchkreuzt und bedroht“.⁷²⁷

Das, wonach die Theorie des Unbewußten sucht, wird von der poetischen Sprache in der gesellschaftlichen Ordnung und gegen sie praktiziert: letztes

⁷¹⁵ Ebd.

⁷¹⁶ Ebd., 70.

⁷¹⁷ Ebd., 71.

⁷¹⁸ Ebd., 30.

⁷¹⁹ Ebd.

⁷²⁰ Ebd.

⁷²¹ Ebd., 71.

⁷²² Ebd.

⁷²³ Ebd.

⁷²⁴ Ebd., 73.

⁷²⁵ Ebd., 88.

⁷²⁶ Vgl. Inge Suchsland: Julia Kristeva zur Einführung, 97.

⁷²⁷ Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, 90.

Mittel, sie zu verändern oder zu unterlaufen – Bedingung ihres Fortbestehens oder ihrer Umwandlung.⁷²⁸

Die Veränderung oder das Unterlaufen der gesellschaftlichen Ordnung gelingt nach Kristeva von den „zahlreichen signifikanten Praktiken in der kapitalistischen Produktionsweise [...] nur bestimmten literarischen Texten der Avantgarde“.⁷²⁹ Nur diese vermögen es, die Sprachstrukturen zu verändern, indem das Semiotische den „Prozess der Sinnggebung“ beherrscht.⁷³⁰ Die Veränderung der Sprachstrukturen geschieht über eine „rhythmische, lexikalische, selbst syntaktische Umbildung“, welche die signifikante Kette angreift.⁷³¹ Auf diese Weise wird „die Gewalt der Triebladungen“ nicht mehr aufgehalten, blockiert und verdrängt.⁷³²

Die vorgeführte Veränderbarkeit von Sprachstrukturen und Sinn schließt auch das Subjekt mit ein, indem die „Texterfahrung“ den Ort offen legt, an dem sich das Subjekt begründet, an dem sich „das Menschliche als signifikant und/oder gesellschaftlich konstituiert“.⁷³³ Mit der Aufdeckung der Bedingungen, unter denen sich das Subjekt herausbildet, wird die jeweilige Subjektkonstellation als veränderbare erfahren. Kristeva kann demnach die „gesellschaftliche Funktion der Texte“ darin bestimmen, „ein anderes Subjekt zu erzeugen, das neuen gesellschaftlichen Verhältnissen gegenüber aufgeschlossen ist und sich auf diese Weise in die Subversion des Kapitalismus einschreibt.“⁷³⁴

Durch das Aufbrechen des Symbolischen und die Freilegung des triebhaften Semiotischen führt die avantgardistische Textpraxis „den Tod in die signifikante Tätigkeit ein“.⁷³⁵ Der Todestrieb wird in die Sprache umgeleitet, seine aggressive Kraft äußert sich in der Umformung des Symbolischen und des Subjekts.⁷³⁶ Dabei verliert sich das Subjekt jedoch nicht in der Psychose.⁷³⁷ Zwar führt der Text genau die semiotischen Prozesse in das Symbolische ein, die auch im Fall einer Psychose auftreten, doch geschieht dies aus einer Position im Symbolischen heraus, welche im Fall der Psychose erst gar nicht erreicht oder aber völlig aufgegeben wurde. Die Lust am Text entspringt aus der Regression auf Positionen, die sonst durch das Symbolische ausgegrenzt werden. Als „Wahnsinnsaktivität“ geht der Text gegen die „unscharfe, unwis-

⁷²⁸ Ebd. Inge Suchsland schreibt: „In der poetischen Sprache gelangen die semiotischen Prozesse an die Textoberfläche und zerrütten die symbolischen Strukturen.“ Inge Suchsland: Julia Kristeva zur Einführung, 102.

⁷²⁹ Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, 96f.

⁷³⁰ Ebd., 109.

⁷³¹ Ebd. Bei Inge Suchsland heißt es erläuternd: „Die semiotischen Ströme, Rhythmen und Klangverbindungen fügen sich freilich nicht den Regeln der Grammatik. Der Versuch, sie ins Symbolische zu übersetzen, überdehnt die grammatischen Strukturen von Wörtern und Sätzen, zertrümmert sie und fügt die Bruchstücke gemäß den Formprinzipien des Unbewußten – Verschiebung und Verdichtung – neu zusammen.“ Dies.: Julia Kristeva zur Einführung, 103.

⁷³² Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, 110.

⁷³³ Ebd., 77.

⁷³⁴ Ebd., 113.

⁷³⁵ Ebd., 187.

⁷³⁶ Vgl. Inge Suchsland: Julia Kristeva zur Einführung, 106f.

⁷³⁷ Vgl. Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, 71.

sende, unentschiedene Praxis an, wie sie das kapitalistische System dem Subjekt abverlangt".⁷³⁸

2.2 Die Klavierspielerin (1983)

Ihren „großen Durchbruch“ als Autorin erlebte Elfriede Jelinek im Jahr 1983 mit ihrem Roman *Die Klavierspielerin*, welcher bereits in über 30 Sprachen übersetzt wurde.⁷³⁹ Annegret Mahler-Bungers und Marlies Janz haben in ihren Untersuchungen zu Jelineks Roman den engen Bezug zu den Konzepten der Psychoanalyse betont,⁷⁴⁰ und auch für Yasmin Hoffmann handelt der Roman von Verdrängtem, welches sich in der Sprache offenbart.⁷⁴¹ Elfriede Jelinek selbst hat den Roman als ihre „eingeschränkte Biographie“ bezeichnet.⁷⁴² Von der Hauptfigur Erika Kohut behauptet die Autorin, dass sie die Figur ist, „die ich sogar selber zum Teil gewesen bin“.⁷⁴³

Erika Kohut lebt allein mit ihrer Mutter in Wien und arbeitet als Klavierprofessorin am Staatlichen Konservatorium. Mutter und Tochter führen ein Leben in gegenseitiger Abhängigkeit.

Die Klavierlehrerin Erika Kohut stürzt wie ein Wirbelwind in die Wohnung, die sie mit ihrer Mutter teilt. Die Mutter nennt Erika gern ihren kleinen Wirbelwind, denn das Kind bewegt sich manchmal extrem geschwind. Es trachtet danach, der Mutter zu entkommen. (KI 7)

Obwohl Erika bereits „auf das Ende der Dreißig“ zugeht (ebd.), wird sie von ihrer Mutter noch wie ein Kind behandelt. Dieser gegenüber hat sie Rechenschaft abzulegen, wo und wie sie ihre Zeit verbringt. Das selbst verdiente Geld ist auf ein Sparkonto einzuzahlen, um für eine „gemeinsame große Eigentumswohnung“ angespart zu werden (KI 8).

Wo ist dieser quirlige Besitz jetzt schon wieder? In welchen Räumen fegt er allein oder zu zwein herum? [...] Unruhe packt oft die Mutter, denn jeder Besitzer lernt als erstes, und er lernt unter Schmerzen Vertrauen ist gut, Kontrolle ist dennoch angebracht. (KI 9)

Die Mutter behandelt ihre erwachsene Tochter als „Besitztum“, welches „möglichst unbeweglich an einem Ort zu fixieren [ist], damit es nicht davonläuft“ (ebd.). Bereits als Kind wurde Erika von der Mutter zu Höchstleistungen in der Musik gezwungen und von der Außenwelt abgekapselt. Aus Erika hätte gemäß den Plänen der Mutter eine berühmte Pianistin werden sollen, denn die Musik verspricht den „Aufstieg aus den

⁷³⁸ Ebd., 209.

⁷³⁹ Verena Mayer, Roland Koberg: Elfriede Jelinek. Ein Porträt, 23.

⁷⁴⁰ Vgl. Annegret Mahler-Bungers: Der Trauer auf der Spur. Zu Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*, 81ff; Marlies Janz: Elfriede Jelinek, 71ff.

⁷⁴¹ Vgl. Yasmin Hoffmann: Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk, 195.

⁷⁴² Verena Mayer, Roland Koberg: Elfriede Jelinek. Ein Porträt, 114.

⁷⁴³ Im Lauf der Zeit, 116.

Tiefen der Arbeiterschaft in die Höhen künstlerischer Sauberkeit“ (KI 32). Doch die Tochter „versagt“ beim Abschlusskonzert der Musikakademie (KI 30). Jetzt verbleibt der Mutter allein das Erlebnis privater Kammerkonzerte, bei denen sie sich an der einmaligen Beachtung weiden kann, welche ihre dort spielende Tochter zu solchen Anlässen genießt (vgl. KI 65).

Erika stellt in dieser Mutter-Tochter-Beziehung jedoch nicht nur das ewige Kind dar, sondern erfüllt zugleich die Rolle des abwesenden Vaters und schläft mit der Mutter jede Nacht im Ehebett.

Nach vielen harten Ehejahren erst kam Erika damals auf die Welt. Sofort gab der Vater den Stab an seine Tochter weiter und trat ab. (KI 7)

Der Vater, welcher im Roman nur an wenigen Stellen Erwähnung findet,⁷⁴⁴ wurde von den „Damen Kohut“ bereits vollkommen orientierungslos und verstandesschwach in ein niederösterreichisches Sanatorium eingeliefert und später in das staatliche Irrenhaus Am Steinhof verbracht (KI 96). Dort stirbt der Vater „vollständig umnachtet“ (KI 75). Die aufbewahrte väterliche Rasierklinge dient Erika als „Allzweck-Klinge“ (KI 90), mit der sie sich selbst Schnitte am eigenen Körper zufügt.

Verena Mayer und Roland Koberg haben in ihrem Porträt über Leben und Werk von Elfriede Jelinek auf die Parallelen zwischen der Figur Erika Kohut und den Erfahrungen der Autorin aufmerksam gemacht.⁷⁴⁵ Im Jahr 1946 geboren, wächst Elfriede Jelinek in Wien auf und wird bereits als Kleinkind von der ehrgeizigen Mutter zum Ballettunterricht geschickt. Im Alter von sechs Jahren begann sie Klavier zu lernen, Blockflöte und Geige folgten im Alter von neun. Als Grundschülerin hatte sie bereits einen „Terminplan wie ein Berufsmusiker“.⁷⁴⁶ Die Eltern Friedrich und Ilona Jelinek lebten in kleinbürgerlichen Verhältnissen. Doch die Mutter hatte die Welt des Großbürgertums noch in der Wiener Villa ihres Großvaters kennen gelernt. Durch Kriegsanleihen und die Inflation nach dem Ersten Weltkrieg ging das Vermögen des Seidenfabrikanten jedoch verloren.⁷⁴⁷ Die Tochter sollte jetzt durch die Musik „zu etwas Besseren“ erzogen werden.⁷⁴⁸

Mit dreizehn Jahren bewarb sich Elfriede Jelinek am Konservatorium Wien für das Fach Orgel um einen Studienplatz.⁷⁴⁹ Zehneinhalb Jahre sollte das begabte und äußerst modern eingestellte „Wunderkind“ hier studieren.⁷⁵⁰ Neben dem Orgelfach studierte Elfriede Jelinek in dieser Zeit am Konservatorium auch Klavier.⁷⁵¹ Als Klavierspielerin zeigte sie sich am meisten fasziniert von Franz Schuberts *Winterreise*. In

⁷⁴⁴ Vgl. KI 7, 17, 75, 90, 96, 202, 235, 281.

⁷⁴⁵ Vgl. Verena Mayer, Roland Koberg: Elfriede Jelinek. Ein Porträt, 19f., 23-25, 114-129.

⁷⁴⁶ Ebd., 11.

⁷⁴⁷ Ebd., 14.

⁷⁴⁸ Ebd.

⁷⁴⁹ Ebd.

⁷⁵⁰ Ebd., 20.

⁷⁵¹ An einer Bezirksmusikschule spielte Elfriede Jelinek weiterhin Blockflöte und Geige, Gitarre und Bratsche kamen noch hinzu. Ebd., 17.

diesem Zyklus von 24 Liedern aus dem Jahr 1827 mit den Texten von Wilhelm Müller befindet sich ein Wanderer nach dem Verlust seiner Geliebten, welche eine bessere Partie gefunden hat, auf einer Reise durch Eis und Schnee. Sein Weg führt ihn dabei immer mehr von der äußeren realen Welt nach innen.⁷⁵² „Todessehnsucht“⁷⁵³ und „Todeserwartung“⁷⁵⁴ bestimmen zunehmend den Gesang des Wanderers. Im letzten Lied, *Der Leiermann*, wird in a-Moll die Annahme des eigenen Schicksals vergegenwärtigt. Der Wanderer, dessen Gefühl gestorben ist, gesellt sich zum Leiermann, „den niemand hören will, dessen Teller immer leer bleibt und der dennoch seine Leier dreht.“⁷⁵⁵ Gerade von den letzten Liedern, welche sich um die Themen der unbedingten Einsamkeit und der endgültigen Ausweglosigkeit kreisen, fühlt sich Elfriede Jelinek besonders angesprochen.⁷⁵⁶

Außerhalb des Unterrichts sollte die Hochbegabte so wenig Außenkontakt wie möglich haben.⁷⁵⁷ Selbst in den Ferien wurde im Haus der Großmutter hoch über einem kleinen Dorf in der Steiermark am Klavier geübt.⁷⁵⁸ Die Mutter entwickelt gegenüber ihrer Tochter ein „aus totaler Vereinnahmung und bedingungsloser Verehrung“ gemischtes Verhältnis.⁷⁵⁹ Die Tochter schafft es nicht, sich von der Mutter zu lösen und bleibt von ihr abhängig „wie ein kleines Kind“.⁷⁶⁰ Das „neurotische Mutter-Tochter-Verhältnis“⁷⁶¹ brachte früh sichtbare Auswirkungen hervor. Bereits in ihrer Kindheit litt Elfriede Jelinek an Hyperaktivität. Die Grundschülerin verbrachte die Samstagnachmittage in der geschlossenen Welt der „psychiatrischen Kinderklinik am Allgemeinen Krankenhaus“.⁷⁶² In der Pubertät leidet Elfriede Jelinek unter Angstzuständen, die sich „im Laufe der Jahre verstärken“.⁷⁶³ „Eine Zeit lang fügt sie sich Verletzungen zu, ein Verhalten, das hauptsächlich bei pubertären Mädchen auftritt und als dessen Ursache unter anderem psychisch kranke Mütter gelten.“⁷⁶⁴ In Gesprächstherapien entwickelt Elfriede Jelinek „eine fast zwanghafte Fähigkeit“, sich selbst zu analysieren.⁷⁶⁵

Nach der Matura im Jahr 1965 erleidet sie einen Zusammenbruch.⁷⁶⁶ Panikartige Anfälle wiederholen sich auch nach der Behandlung im Krankenhaus. Das Jahr 1968 wird für Elfriede Jelinek zum „Krisenjahr“.⁷⁶⁷ Der Vater war bereits vor einigen Jahren an Alzheimer erkrankt. Gegenüber der dominanten Ehefrau hatte er sich stets durch

⁷⁵² Walther Dürr, Arnold Feil: Franz Schubert, 139.

⁷⁵³ Ebd., 144.

⁷⁵⁴ Ebd., 147.

⁷⁵⁵ Ebd., 150.

⁷⁵⁶ Vgl. Verena Mayer, Roland Koberg: Elfriede Jelinek, 18.

⁷⁵⁷ Vgl. ebd., 20.

⁷⁵⁸ Vgl. KI 27-47.

⁷⁵⁹ Verena Mayer, Roland Koberg: Elfriede Jelinek, 112.

⁷⁶⁰ Ebd.

⁷⁶¹ Ebd.

⁷⁶² Ebd., 32.

⁷⁶³ Ebd., 31.

⁷⁶⁴ Ebd.

⁷⁶⁵ Ebd., 32.

⁷⁶⁶ Ebd.

⁷⁶⁷ Ebd., 39.

seine Eloquenz und seinen feinen Wortwitz behauptet.⁷⁶⁸ Der Umgang mit Worten brachte zudem viel Spaß in die Beziehung zu seiner Tochter. Doch gebrauchte Friedrich Jelinek diesen Umstand auch zum Strafen, indem er oft tagelang schwieg. Mittlerweile konnte er sich nicht mehr mitteilen, „er erkannte seine Umgebung und seine Familie nicht mehr“.⁷⁶⁹ Elfriede Jelineks Angstneurosen ermöglichten es ihr nicht, das Haus zu verlassen. Der für Alzheimerpatienten typische Wandertrieb veranlasste Frau und Tochter, alle Außentüren stets verschlossen zu halten.⁷⁷⁰ Mit der Krankheit des Vaters konnte Elfriede Jelinek nicht umgehen. So kam es vor, dass sie ihrem schwachen Vater gegenüber ausfällig wurde.⁷⁷¹ Im August musste Friedrich Jelinek, „voll entmündigt wegen Geistesschwäche“, in ein Sanatorium gebracht werden.⁷⁷² Zehn Monate später verstarb der Vater in einem Psychiatrischen Krankenhaus.⁷⁷³ Die Trauer über diesen Verlust wurde von Elfriede Jelinek zunächst verdrängt. An seine letzte Zeit zu Hause konnte sie nicht ohne Schuldgefühle denken.⁷⁷⁴

In der *Klavierspielerin* wird das Leben der Erika Kohut als „Krankengeschichte“ vorgeführt.⁷⁷⁵ Diese hat im Sinne der Psychoanalyse die notwendige Trennung von der Mutter nicht vollzogen. Zwar wehrt sich Erika auf der einen Seite gegen die Bevormundungen der Mutter und scheut auch vor gewaltsamen Übergriffen nicht zurück (vgl. KI 11f., 158). Doch auf der anderen Seite zieht ein inzestuöses Verlangen die Tochter immer wieder in die Arme der Mutter zurück (vgl. KI 236-239).⁷⁷⁶

Erika will in ihre Mutter am liebsten wieder hineinkriechen, sanft in warmes Leibwasser schaukeln. (KI 78)

In der präödiptalen Phase verharrend, hat Erika zugleich zum Vater eine rivalisierende Beziehung aufgebaut. Zusammen mit der Mutter und mit der Hilfe eines Fleischers wird der Vater ins Sanatorium eingeliefert.

Die einen leben davon, daß er zu ihnen kommt, die anderen davon, daß er gegangen ist und ihnen nicht mehr vor Augen kommt. Aufwiedersehn, es war so schön. Doch einmal endet alles. (KI 99)

Was von den beteiligten Figuren nicht direkt ausgesprochen wird, offenbart die Sprache des Textes. Der Vater wurde hier zum Sterben eingeliefert.

Umsonst ist nur der Tod, und der kostet das Leben; und alles hat einmal ein Ende, nur die Wurst hat zwei, spricht der hilfsbereite Geschäftsmann und lacht in dicken Salven. (KI 100)

⁷⁶⁸ Vgl. ebd., 123.

⁷⁶⁹ Ebd.

⁷⁷⁰ Ebd., 39f.

⁷⁷¹ Ebd., 125.

⁷⁷² Ebd., 42.

⁷⁷³ Ebd., 51.

⁷⁷⁴ Ebd., 127.

⁷⁷⁵ Annegret Mahler-Bungers: *Der Trauer auf der Spur*, 81; Marlies Janz: *Elfriede Jelinek*, 86.

⁷⁷⁶ Die endgültige Ausweglosigkeit dieser Situation wird mit dem Romanschluss noch einmal vorgeführt, wenn Erika sich wie schon zu Beginn des Romans auf dem Weg zur Mutter befindet: „Erika weiß die Richtung, in die sie gehen muß. Sie geht nach Hause. Sie geht und beschleunigt langsam ihren Schritt.“ (KI 285)

Die Dreiecksbeziehung zwischen Vater, Mutter und Kind gestaltet sich im Roman gemäß den unbewussten Mechanismen, wie Freud sie mit Bezug auf die Ödipussage entwickelt hat. Nach Freud erfolgt der Untergang des Ödipuskomplexes beim Mädchen erst mit der Anerkennung der Kastration. Auf diese anspielend heißt es im Roman:

Der Mann schaut auf das Nichts, er schaut auf den reinen Mangel. (KI 56)

Mit der Anerkennung der Kastration würde Erika die ihr von einer männlich dominierten Umwelt zugewiesene Rolle als Mangelwesen akzeptieren. Doch als Voyeurin befindet sie sich nach Marlies Janz „ständig auf der Suche nach einem verborgenen Phallus der Frau“.⁷⁷⁷ Diesen sucht sie in einer Peep-Show „voller nackter Frauen“ (KI 51), bei sich selbst (vgl. KI 90), beim Besuch eines Pornokinos (vgl. KI 110-112), bei einer nächtlichen Wanderung auf dem „Praterstrich“ (vgl. KI 134-151) und bei der eigenen Mutter (vgl. 160).⁷⁷⁸

In der ihr von der Mutter aufgezwungenen Rolle fungiert sie als sich dem patriarchalischen Modell widersetzende Kulturleistende. Doch die angestrebte Position als berühmte und verehrte Pianistin bleibt für sie das unerreichbare Andere und Fremde. Gemäß dem narzisstischen Ich reagiert Erika auf die angenommene Rolle der Musikausübenden und Musiklehrenden mit Faszination und Aggression. Fasziniert zeigt sie sich von ihrer Rolle als Kulturleistende, wenn sie sich dabei über die „Mittelschicht“ der „Unwissenden, Verständnislosen“ erheben kann (KI 74), und wenn sie auf dem „Gipfel der Kunst“ die „Niederungen des Geschlechts“ überwindet (KI 199). Doch auch ihre Aggression bricht sich regelmäßig Bahn in der Form des Sadismus gegen andere oder des Masochismus gegen sich selbst. So quält sie regelmäßig die ihr anvertrauten Klavierschülerinnen und Klavierschüler und schreckt auch vor einem Eifersuchtsattentat mittels in der Manteltasche einer Schülerin deponierter Glasscherben nicht zurück (vgl. KI 169). Zeichen für einen ausgeprägten Masochismus sind bereits die Schnitte, welche sie selbst ihrem Körper an den unterschiedlichsten Stellen zufügt.⁷⁷⁹ Der Körper von Erika ist durch diese Schnitte im Sinne von Julia Kristeva gekennzeichnet als „semiotisierter Körper“.⁷⁸⁰ Dieser erweist sich als durch die eigenen Triebe beherrscht. Kristeva hatte ausgeführt, dass der „Ansturm“ des Semiotischen gegen das

⁷⁷⁷ Marlies Janz: Elfriede Jelinek, 83.

⁷⁷⁸ „Der Mann muß oft das Gefühl haben, denkt Erika, daß die Frau ihm etwas Entscheidendes in dieser Unordnung ihrer Organe verbirgt. Gerade diese allerletzten Verborgeneheiten stacheln Erika an, immer Neues, immer Tieferes, immer Verboteneres betrachten zu wollen. Sie ist stets auf der Suche nach einem neuen unerhörten Einblick. Ihr Körper hat noch nie, nicht einmal in Erikas aufgespreizter Standardpose vor dem Rasierspiegel, seine schweigsamen Geheimnisse preisgegeben, nicht einmal seiner eigenen Besitzerin!“ (KI 111f.)

⁷⁷⁹ „Einen Augenblick lang starren die beiden zerschnittenen Fleischhälften einander betroffen an, weil plötzlich dieser Abstand entstanden ist, der vorher noch nicht da war. [...] Es war ihr eigener Körper, doch er ist ihr fürchterlich fremd.“ (KI 91)

⁷⁸⁰ Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, 38.

Symbolische das „körperliche [...] Kontinuum“ zergliedert.⁷⁸¹ Als „triebhaftesten aller Triebe“ hatte Kristeva den „Todestrieb“ bezeichnet.⁷⁸²

Das Zusammenspiel von Sadismus und Masochismus erlangt im Roman noch eine gesteigerte Intensität, wenn Erika sich auf eine Beziehung mit dem in sie verliebten Schüler und Technikstudenten Walter Klemmer einlässt. Sigmund Freud hat in seiner Schrift *Jenseits des Lustprinzips* den Sadismus als Todestrieb bezeichnet, der „durch den Einfluß der narzißtischen Libido vom Ich abgedrängt wurde“.⁷⁸³ Der Masochismus stellt sich ihm dar als eine „Wendung des Triebes gegen das eigene Ich“.⁷⁸⁴ Erika Kohut nähert sich Walter Klemmer zunächst in sadistischer Art und Weise, wenn sie ihm auf der Latrine des Konservatoriums verbietet, sie zu berühren und die an Klemmer begonnene orale Befriedigung schließlich jäh unterbricht (vgl. Kl 181-186). Doch in einem Brief, den Klemmer in Erikas Zimmer in ihrer Gegenwart lesen muss, eröffnet sie ihm masochistische Gewaltphantasien, welche ihre gemeinsame Sexualität prägen sollen.

Klemmer erheitert sich lauthals darüber. Er hält es für einen Witz, daß er ihr seine Fäuste in den Magen schlagen und sich so fest auf Erika draufsetzen soll, daß sie wie ein Brett daliegt und sich in seinen grausam süßen Fesseln gar nicht rühren kann. (Kl 219)

Der Romantext liefert zugleich die wahren, verborgenen Absichten von Erika mit:

Sie erhofft jetzt, daß aus Liebe alles ungeschehen bleibt. Darauf bestehen wird sie dann, doch sie wird mit einer grundsätzlichen Liebesantwort dafür entschädigt, daß er sich weigert. Liebe entschuldigt und verzeiht, ist Erika der Meinung. (Kl 230)

In dem Brief an Walter Klemmer wurde der Wunsch Erikas nach Liebe durch die sprachlichen Vorgänge der Verschiebung und Verdichtung umgeformt in Bilder gewaltsamer Erniedrigungen. Eine Zersetzung des Symbolischen durch das Semiotische hat somit stattgefunden. Erikas Bedürfnis nach „Heil durch Liebe“ (Kl 235) bleibt durch die Bewegungen der Signifikanten verborgen.

Klemmer setzt sich als lesendes Subjekt mit diesen Ausführungen Erikas auseinander. Julia Kristeva hat im Anschluss an Lacan das Subjekt selbst als einen Text begriffen. Im Roman wird der Vorgang der Intertextualität oder der Transposition veranschaulicht, wenn in Klemmer, der zunächst fluchtartig die Wohnung der Kohuts verlässt, das Gelesene in der Folge weiter arbeitet. Durch die Integration des neuen Materials wird Klemmer verändert. Es vollzieht sich die „Zerstörung“ eines ursprüngli-

⁷⁸¹ Ebd., 50.

⁷⁸² Ebd., 39.

⁷⁸³ Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, 58.

⁷⁸⁴ Ebd., 59.

chen Zeichensystem und die „Bildung“ eines neuen.⁷⁸⁵ Der „Zusammenstoß des Symbolischen mit dem Semiotischen“ löst diesen Übergang aus.⁷⁸⁶

Ein unbeschriebenes Blatt ist er bisher gewesen, das auf die Schwärze eines ihm unbekanntem Druckers wartete, und niemand wird etwas ähnliches je gelesen haben. Er wird fürs Leben davon geprägt sein! Er wird nachher nicht mehr derselbe sein, der er vorher war, denn er wird mehr sein und mehr haben. (KI 240)

Der Brief führt die „Zergliederung des [...] sozialen Kontinuums“ vor,⁷⁸⁷ indem das hier übermittelte „A-Symbolische“ die „Auflösung von Ordnung und Differenz, des Menschlichen im Tierischen“ bewirkt.⁷⁸⁸ Wenn Schüler und Lehrerin nach mehreren Tagen wieder aufeinander treffen, soll Klemmer in einem Putzraum zeigen, „was in ihm steckt“ (KI 244). Doch er bleibt „einen Beweis schuldig“ (KI 247). Nach erneuter Trennung sucht Klemmer im Stadtpark ein „Todesopfer“ für die an ihm begangene Schuld in der Form eines Tieres (KI 255). Doch er trifft nur auf die „Banalität der Fleischlichkeit“ (KI 259), ein „verknäultes Paar in einem weit fortgeschrittenen Stadium von Lust“ (KI 258). Mit einem Stock bewaffnet, nähert sich Klemmer dem Liebespaar als Angreifer und schlägt es in die Flucht. Doch ohne „Beute“ will Klemmer nicht aus dieser Nacht hervorgehen (KI 260).

Die Sprache offenbart hier die Veränderung zum Tierischen, wie sie sich an Klemmer vollzogen hat. Beherrscht von den eigenen Trieben nähert er sich Erikas Wohnung. In einer Nische des Haustors beginnt er zunächst zu masturbieren (vgl. KI 263), bevor er Erika weckt und sich die Wohnungstür öffnen lässt. Die Mutter wird in ihr Zimmer eingesperrt, Erika wiederholt ins Gesicht geschlagen und schließlich vergewaltigt (vgl. KI 277f.).

Neben der Zergliederung des körperlichen und des sozialen Kontinuums durch den Zusammenstoß des triebhaften Semiotischen mit dem Symbolischen auf der Inhaltsebene wird im Roman auch die Zergliederung „des signifikanten Materials“ auf der Ausdrucksebene vorgeführt.⁷⁸⁹ Julia Kristeva hat sich in ihrer Dissertation auf die Literatur der Avantgarde bezogen. Elfriede Jelineks Texte lassen sich der neo-avantgardistischen Literatur zuordnen.⁷⁹⁰ Die Neugestaltung der symbolischen Ordnung geschieht nach Kristeva durch das Eindringen der Triebe „in die universelle signifikante Ordnung, in die »natürliche« Sprache“.⁷⁹¹ In der „poetischen Sprache“ geschieht eine Veränderung der Sprachstrukturen,⁷⁹² welche „die Gewalt der Trieb-

⁷⁸⁵ Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, 69.

⁷⁸⁶ Ebd., 70.

⁷⁸⁷ Ebd., 50.

⁷⁸⁸ Ebd., 85.

⁷⁸⁹ Ebd., 50f.

⁷⁹⁰ Vgl. das vorangehende Kapitel dieser Arbeit.

⁷⁹¹ Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, 71.

⁷⁹² Ebd., 90.

dungen“ freisetzt.⁷⁹³ Die „poetische Praxis“⁷⁹⁴ von Jelineks Roman führt dieses Geschehen auf vielfältige Weisen vor, die bereits im vorangehenden Werk ihre Anwendung fanden.

Auf der Ebene der Schriftzeichen fällt in der *Klavierspielerin* die Kursivschreibung und die Großschreibung von Einzelwörtern sowie die Verwendung von Abkürzungen auf:

Die Mutter negiert dieses harte Urteil, noch ist es *ihre* Wohnung und *ihre* Tochter. (KI 156)

Wer von ihr erreichte, daß sie einem Befehl gehorchte – ein Befehlshaber müsste es sein außerhalb ihrer Mutter und deren glühenden Furchen durch Erikas Willen -, der könnte ALLES von ihr bekommen. (KI 106)

[...], schon ist die K. zitternd bereit, sich ihm unaufgefordert und heimlich anzuschließen. (KI 102)

Die Unterwerfung und Unterdrückung des Subjekts Erika Kohut wird in der Sprache offenbar. Possessivpronomen werden durch die Kursivschreibung wiederholt hervorgehoben und betonen so das Abhängigkeitsverhältnis der Tochter zur Mutter. Wie die Wohnung so ist auch die Tochter ein bloßes Besitztum. In ihrer Unterordnung gibt Erika sich völlig preis. Selbst ihr Körper wird am Ende von Walter Klemmer in Besitz genommen, der damit zum zweiten „Befehlshaber“ neben der Mutter im Leben von Erika wird. Der Eigenname als Garant für Individualität erscheint als auf den Anfangsbuchstaben des Nachnamens verkürzt. Die Zerstörung und Zerstückelung in Erikas Leben setzt sich so auf der Ebene der Signifikanten fort.

Auch phonologisch werden die Sprachstrukturen der „natürlichen Sprache“ in Jelineks *Klavierspielerin* hin zu einer „poetischen Sprache“ verändert.

Sie hat noch ein Mütterlein und braucht daher keinen Mann zu frei'n. (KI 17)

Zuviel Herumflanieren schadet dem Musikstudieren. (KI 38)

Der Mann muß schließlich hinaus ins feindliche Leben, doch die Tochter muß derweil streben, sich an Musik überheben. (KI 42)

Unvermittelt für den Leser ergeben sich immer wieder Reime, welche gleichzeitig die Sätze rhythmisieren. Julia Kristeva schreibt, dass die Veränderung der Sprachstrukturen über eine „rhythmische, lexikalische, selbst syntaktische Umbildung“ geschieht.⁷⁹⁵ Dergestalt ereignet sich ein Angriff auf die signifikante Kette. Die Anstrengung, welche für die Aufrechterhaltung der symbolischen Strukturen notwendig ist, lässt momentan nach. „Triebabladungen“ werden nicht mehr aufgehalten, blockiert und verdrängt⁷⁹⁶ und können sich für den Leser auf lustbringende Weise entladen.

Lexikalische Umbildungen finden sich zum Beispiel in der Form des Neologismus und in der Verwendung einer Vulgärsprache.

⁷⁹³ Ebd., 110.

⁷⁹⁴ Ebd., 71.

⁷⁹⁵ Ebd., 109.

⁷⁹⁶ Ebd., 110.

Auf dem Klavier ist sie sehr gewandt, doch nur nach ihrer schrecklichen Plumpheit im täglichen Gebrauchsleben wird sie von ihm beurteilt. (KI 88)

Aus dem Alltagsleben ist bei Erika früh das „tägliche Gebrauchsleben“ geworden. Beurteilung erfährt Erika in diesem Leben durch Männer, welche sie nur als Gegenstand wahrnehmen, den es zu gebrauchen gilt.

Erika hält Walter Klemmer auf die Entfernung ihres Arms von sich ab. Sie holt seinen Schwanz heraus, den er selbst auch schon dafür vorgesehen hatte. (KI 181)

Dem hohen Ton ernster Literatur widersprechend, steht hier und an weiteren Stellen des Romans für den Penis von Walter Klemmer der Ausdruck „Schwanz“.⁷⁹⁷ Die beschriebenen, triebgeleiteten Handlungen vollziehen sich somit auch in der Sprache und werden nicht mehr zensiert, blockiert oder verdrängt.

Der von Freud postulierte Zusammenhang von Wiederholungszwang und Triebgeschehen zeichnet sich in den syntaktischen Umbildungen ab. Wiederholungsfiguren sind hier besonders zahlreich:

Sie geht und geht, ganz mechanisch, genau wie sie vorhin geschaut und geschaut hat. (KI 59)

Diese Erika, diese Erika fühlt nicht, daß er in Wahrheit nur von ihr redet, und natürlich von sich selbst! (KI 122)

Erika will nach Hause. Erika will nach Hause. Erika will nach Hause. (KI 123)

In Erikas Brief liest Walter Klemmer:

Um meine Mutter kümmerge dich überhaupt nicht, ich bitte dich. [...] Um meine Mutter kümmerge dich bitte in keiner Weise. [...] Um meine Mutter kümmerge dich nicht [...]. Um meine Mutter kümmerge dich nicht, denn meine Mutter ist allein meine Sache. [...] Was meine Mutter betrifft: sieh nicht hin! [...] Um meine Mutter kümmerge du dich also gar nicht. (KI 224-233)

Erika selbst kann nicht davon lassen, sich um ihre Mutter zu kümmern. Obwohl dieses Verhältnis für sie äußerst unangenehm ist, unterliegt sie dem Zwang, die leidvollen Situationen mit der Mutter immer wieder zu wiederholen. Im Sinne von Freud setzt sich damit der Wiederholungszwang als Todestrieb über „das Lustprinzip“ hinweg.⁷⁹⁸ In dem Brief an Klemmer ist dieser Todestrieb in die Sprache umgeleitet worden. Die Wiederholungsfiguren, welche den gesamten Text der *Klavierspielerin* durchziehen, zeigen an, dass der „Tod in die signifikante Tätigkeit ein[geführt]“ wurde.⁷⁹⁹ Von Erika heißt es zudem:

Erika ist bereit, bis zu ihrem Tod zu gehen. [...] Erika sucht einen Schmerz, der im Tod mündet. (KI 251)

⁷⁹⁷ Vgl. KI 182, 183, 184, 185, 230, 247, 249, 264.

⁷⁹⁸ Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, 21.

⁷⁹⁹ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, 187.

Am Tag nach ihrer Vergewaltigung verlässt Erika mit einem Messer das Haus. Vor der Fassade der technischen Hochschule erblickt sie Klemmer in einer Gruppe lachender Studenten. Doch sie nähert sich ihrem Vergewaltiger nicht und sticht das Messer „in eine Stelle an ihrer Schulter“ (KI 284). Blutend wendet sich Erika wieder nach Hause. Vor ihrer Selbstverletzung wünscht sich Erika, dass das Messer ihr „ins Herz fahren und sich dort drehen“ soll (ebd.). Aber keiner „legt eine Hand an sie, keiner nimmt etwas von ihr ab“ (ebd.). Bei Franz Kafka heißt es am Ende seines Romans *Der Prozeß*, welcher im Jahr 1925 erschien:

Aber an K.s Gurgel legten sich die Hände des einen Herrn, während der andere das Messer ihm ins Herz stieß und zweimal dort drehte.⁸⁰⁰

Der Text der *Klavierspielerin* zitiert am Ende den Romanschluss eines anderen Textes. Doch geschieht dies, indem der ursprüngliche Text zergliedert und zerstückelt wird. Erneut findet also eine „Zergliederung [...] des signifikanten Materials“ im Sinne von Julia Kristeva statt und zwar hier im Rückgriff auf andere, fremde Texte.⁸⁰¹

Dieses Prinzip findet sich noch an anderen Stellen im Roman. Neben weiteren zergliederten Zitaten aus Literaturklassikern, aus der Bibel und Märchentexten, neben zahlreich angeführten, verfremdeten Sprichwörtern, werden Liedtexte aus Franz Schuberts *Winterreise* immer wieder in zerstückelter Form in den Text der *Klavierspielerin* eingelagert. Annegret Mahler-Bungers hat unter anderem Passagen aus dem 20. Lied des Zyklus mit dem Titel *Der Wegweiser* identifiziert, welches um das Motiv des Wanderns kreist.⁸⁰² Da die *Winterreise* ein „Zyklus voll Trauer um ein verlorenes, geliebtes Objekt“ darstellt,⁸⁰³ führen die Schubert-Zitate nach Mahler-Bungers die verschüttete, weil verdrängte Trauer um den Vater in den Text ein.⁸⁰⁴

Verena Mayer und Roland Koberg haben für das nachfolgende Werk von Elfriede Jelinek festgestellt, dass nach dem „Verdrängungsroman“ *Die Kinder der Toten* aus dem Jahr 1995 „die Beschäftigung mit dem Vater“ zum unverhüllten Thema im Werk von Elfriede Jelinek wurde.⁸⁰⁵ So tritt in dem 1998 am Burgtheater in Wien uraufgeführten Theaterstück *Ein Sportstück* eine Figur namens Elfi Elektra auf, welche nach mythologischem Vorbild „einen toten Vater zu beklagen und eine Mutter anzuklagen“ hat.⁸⁰⁶ Im letzten Bild spricht eine Figur, die laut Szenenanweisung auch von Elfi Elektra gesprochen werden kann:

Und ich habe selber dabei mitgemacht, als mein Papa umgebracht worden ist. Das wollte ich Ihnen jetzt, da wir allein gemütlich beieinander sind, noch einmal sagen. Bitte lassen Sie mich einmal wenigstens ausreden! [...] Papi. Du sollst jetzt bitte auftreten und mir einen Vorwurf machen. Aber du kannst dich

⁸⁰⁰ Franz Kafka: *Der Prozeß*, 244.

⁸⁰¹ Ebd., 50f.

⁸⁰² Annegret Mahler-Bungers: *Der Trauer auf der Spur*, 91.

⁸⁰³ Ebd., 92.

⁸⁰⁴ Vgl. ebd., 94f.

⁸⁰⁵ Verena Mayer, Roland Koberg: *Elfriede Jelinek*, 220.

⁸⁰⁶ Ebd.

mir ja schließlich nicht nachtragen! Da warst du und ich hab dich nicht gesehen. Wo ich jetzt bin, bist du halt nicht. Bitte, da ist dein letztes Bettzeug aus dem Irren-Haus, ich habe dafür gesorgt, daß es nachgewaschen wurde [...]. (Sp 84f.)

Im darauf folgenden Jahr beendet Elfriede Jelinek ihre Arbeit an dem Theaterstück *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*. Thematisch stellt es „eine Art Nachspiel“ von *Ein Sportstück* dar.⁸⁰⁷ Elfriede Jelinek weist selbst in der Nachbemerkung darauf hin, dass die Titel der drei Teile *Erlkönigin*, *Der Tod und das Mädchen* und *Der Wanderer* Schubertliedern entnommen wurden.⁸⁰⁸

Im letzten Teil hat der Vater, welcher zuletzt auch am Wandertrieb gelitten hatte, als Wanderer „zum ersten Mal eine eigene Stimme“⁸⁰⁹. In den Text wurden zergliederte und zerstückelte Zitate aus Franz Schuberts Lied *Der Wanderer* aus dem Jahr 1816 eingefügt. Schubert selbst hatte für sein Lied ein Gedicht des Lübecker Dichters Georg Philipp Schmidt übernommen.⁸¹⁰ Der Wanderer ist hier unterwegs in einem fremden Land, welches sich durch Kälte und Unverständnis auszeichnet. Er sucht sein „geliebtes Land“ (Ma 52). Dieses kann von ihm nur „geahnt“ werden (Ma 51), da es ihm nicht bekannt ist. Auf seine Frage, wo dieses Land sich befindet, tönt ihm ein „Geisterhauch“ zurück: „dort wo du nicht bist“ (Ma 80). Die Suche des Wanderers ist Ausdruck für einen Gedanken, der den Komponisten Franz Schubert immer wieder beschäftigt hatte: „Der Tod als Erlöser.“⁸¹¹

In Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*, wie auch in ihrem späteren Theaterstück *Macht nichts*, werden Lieder von Franz Schubert, welche sich mit dem Thema Tod auseinandersetzen, in der Form der zerstückelten Fragmente zitiert. Beide Texte haben den Tod des Vaters zum Gegenstand. In beiden Texten erscheint die Sprache im Sinne Julia Kristevas als durch den Todestrieb beherrscht. Dessen aggressive Kraft äußert sich in der Umformung des Symbolischen und des Subjekts.⁸¹² In einem Interview aus dem Jahr 2004 kann Elfriede Jelinek sagen:

Ich glaube, dass mir die Sprache das Leben gerettet hat gegen eine drückende und auch geistig verwirrte mütterliche Autorität. Es gab einen Vater, der mich nicht gerettet hat vor dieser Mutter, aber er hat mir wenigstens die Sprache gegeben, so daß ich subversiv, mit Sprache, in einer Weise untendurch tauchte, wo mir die Autorität nicht folgen konnte.⁸¹³

Für Jacques Lacan war es das Ziel der psychoanalytischen Praxis, das Subjekt von einem „leeren Sprechen“ zu einem „vollen Sprechen“ zu führen,⁸¹⁴ in welchem sich

⁸⁰⁷ Ebd., 226.

⁸⁰⁸ Elfriede Jelinek: *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*, 85.

⁸⁰⁹ Verena Mayer, Roland Koberg: Elfriede Jelinek, 226.

⁸¹⁰ Walther Dürr, Arnold Feil: Franz Schubert, 64.

⁸¹¹ Ebd., 67.

⁸¹² Vgl. Inge Suchsland: Julia Kristeva zur Einführung, 106f.

⁸¹³ Elfriede Jelinek im Gespräch mit Hans-Jürgen Heinrichs. In: *Sinn und Form* 6 (2004), S. 783.

⁸¹⁴ Gerda Pagel: Jacques Lacan zur Einführung, 53.

das Unbewusste artikuliert.⁸¹⁵ Julia Kristeva setzt der „natürlichen Sprache“⁸¹⁶ als universeller signifikanter Ordnung die „poetische Sprache“⁸¹⁷ gegenüber, welche „Verdrängtes“ in Gang setzt.⁸¹⁸ Elfriede Jelineks *Klavierspielerin* hat die Auseinandersetzung mit der Sprache zum Schwerpunkt. Das Prinzip der Zergliederung und Zerstückelung bringt eine Sprache zum Vorschein, in der das Subjekt als von Trieben beherrscht erscheint. Dieses „wahre“ Subjekt⁸¹⁹ erweist sich jetzt als gelöster gegenüber den sprachlichen Ordnungen, welche dieses bisher beherrscht haben. Elfriede Jelinek schreibt gegen diese sprachlichen Ordnungen an, um sie zu zerstören und Veränderungen in der gesellschaftlichen Ordnung wieder zu ermöglichen und erweitert auf diese Weise die pragmatische Sprachkritik um die Erkenntnisse einer strukturalistisch geprägten Psychoanalyse.

⁸¹⁵ Ebd., 112.

⁸¹⁶ Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, 71.

⁸¹⁷ Ebd., 90.

⁸¹⁸ Ebd., 71.

⁸¹⁹ Gerda Pagel: Jacques Lacan zur Einführung, 112.

3. Elfriede Jelineks Auseinandersetzung mit der Philosophie Martin Heideggers

3.1 Zum Stand der Forschung

Elfriede Jelinek begann sich Mitte der achtziger Jahre mit dem Werk Martin Heideggers auseinander zu setzen.⁸²⁰ Dabei stehen jedoch im Unterschied zur Auseinandersetzung Peter Handkes mit Heideggers Philosophie nicht die Texte allein im Zentrum, sondern deren Einbettung in den historischen Kontext und somit die Verwicklung von Heideggers Denken mit den Taten des Nationalsozialismus, zu welcher Heidegger selbst bis zu seinem Tod beharrlich schwieg.⁸²¹

Bereits in ihrem Theaterstück *Wolken.Heim.* (1988) verweist Jelinek in einem Nachsatz unter anderem auf Heidegger als Autor von in *Wolken.Heim.* „verwendeten Text[e]n“ (vgl. Wo 36). Im nachfolgenden Stück *Totenauberg* (1991) treten ein alter Mann und eine Frau in mittleren Jahren auf, welche durch ein winziges Zitat als Martin Heidegger und Hannah Arendt angedeutet werden sollen (vgl. To 5). Der Titel deutet auf Heideggers Berghütte in Todtnauberg im Schwarzwald hin.⁸²²

Marlies Janz (1995) weist darauf hin, dass Jelinek in *Wolken.Heim.* aus Heideggers Rede aus dem Jahr 1933 zur Übernahme des Rektorats der Universität Freiburg zitiert.⁸²³ In *Totenauberg* führt Jelinek gleich eine Reihe von Heidegger-Texten an.⁸²⁴ Besonders ausführlich wird der Essay *Schöpferische Landschaft: Warum bleiben wir in der Provinz?* (1934) zitiert, in welchem Heidegger die Ablehnung seines zweiten Rufs an die Universität Berlin und sein Verbleiben auf der Skihütte von Todtnauberg begründet.⁸²⁵ Durch die Figur der Frau in mittleren Jahren, deren historisches Vorbild Hannah Arendt (1906-1975) als junge Studentin in Marburg in den zwanziger Jahren eng mit dem dort dozierenden Familienvater Heidegger liiert war,⁸²⁶ wird Heideggers Philosophie in *Totenauberg* als „Unschuldskurs“ denunziert, „der sich selber von historischer Verantwortung freispricht“.⁸²⁷ In der vierten und letzten mit „Unschuld“

⁸²⁰ Verena Mayer, Roland Koberg: Elfriede Jelinek. Ein Porträt, 182.

⁸²¹ Vgl. etwa Dieter Thomä, welcher betont, dass Heidegger während der Zeit des Nationalsozialismus zunächst praktisch mitwirkte und „mit handlungsleitendem Anspruch als Sprechender“ auftrat, nach 1945 allerdings zu „seiner eigenen Verwicklung“ schwieg. Ders.: Heidegger und der Nationalsozialismus, 155.

⁸²² Gerda Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theaterstext, 198.

⁸²³ Marlies Janz: Elfriede Jelinek, 127.

⁸²⁴ Marlies Janz verweist unter anderen auf die literarischen Arbeiten über Hölderlin, Trakl und Hebel, den Sammelband *Unterwegs zur Sprache* und den Briefwechsel mit Elisabeth Blochmann. Vgl. ebd., 141.

⁸²⁵ Ebd., 138.

⁸²⁶ Als Jüdin musste Hannah Arendt 1933 aus Deutschland nach Frankreich und später in die USA emigrieren. Im Jahr 1948 setzte sie sich in dem Artikel *Was ist Existenz-Philosophie?* kritisch mit der Philosophie Heideggers auseinander. Ab den fünfziger Jahren stand Hannah Arendt wieder in Kontakt zu Martin Heidegger.

⁸²⁷ Ebd., 137. Die Sprache der Hannah Arendt-Figur ist im Stück versetzt mit Zitaten aus dem Essay *Was ist Existenz-Philosophie?* und aus dem Briefwechsel Hannah Arendts mit dem in Heidelberg und später in Basel lehrenden Philosophen Karl Jaspers (vgl. ebd., 141.). Karl Jaspers stand selbst mit Heidegger auch nach dem Krieg noch in losem Briefkontakt und erwartete von diesem eine „öffentliche« Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und dem eigenen Versagen“. Heidegger jedoch vermied eine Antwort. (Vgl. Reinhard Mehring: Heidegger und Karl Jaspers. Zerfall einer »Kampfgemeinschaft«, 340.)

überschriebenen Szene des Stücks fordert die Frau den alten Mann auf, sich zu erinnern:

Sie erinnern sich wohl nicht? Sie erinnern sich wohl nicht? (To 86)

Doch die Heidegger-Figur verweigert darauf „jegliche historische Reflexion“:⁸²⁸

Nichts war. Ich habe nichts gehört. Ich erinnere mich nicht [...]. Und das Gewesene wird wesenslos. (To 86f.)

Nach Marlies Janz übersetzt zusätzlich die „dichterische Sprache“ von Elfriede Jelinek die „Sprache des Denkens“ von Martin Heidegger so, dass ihre „historische Involviertheit und ihre historische Schuld deutlich wird“.⁸²⁹ Auf diese Weise wird die „jüdische Tradition der satirischen Sprachkritik“ wie sie schon bei Karl Kraus Bestand hatte durch Elfriede Jelinek fortgesetzt.⁸³⁰

Margarete Sander (1996) weist darauf hin, dass Elfriede Jelinek in *Totenauberg* zusätzlich noch aus Heideggers Aufsätzen *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935/36), *Bauen Wohnen Denken* (1952), *Was heißt Denken?* (1952) und *Die Frage nach der Technik* (1953) zitiert.⁸³¹ Das „Raunen von Heideggers Sprache“ führt dabei nach Sander dazu, dass diese gleichzeitig mit der Philosophie in ihrer „Gefährlichkeit“ entlarvt werden.⁸³² Durch „semantische Umdeutungen“ und „neue Kontextualisierungen“ werden den „philosophischen Begriffen Heideggers die von ihm nie ausgesprochene politische und soziale Komponente unterlegt“. Zugleich wird die „Benutzbarkeit der dahinterstehenden Denkhaltung und Lebenshaltung für völkisch-rassistisch motivierte Taten bzw. Verbrechen“ offenbart.⁸³³

Maja Sibylle Pflügler (1996) stellt ebenfalls zu *Totenauberg* fest, dass „Heideggers zwingende[r] Sprachduktus“ von Jelinek „dekonstruiert“ wird, indem sie „seine Begriffe wörtlich nimmt“.⁸³⁴ So wird etwa Heideggers Begriff des „Ge-stells“ aus dem Aufsatz *Die Frage nach der Technik* von Jelinek „beim Wort“ genommen und als Requisit auf die Bühne geholt.⁸³⁵ Der alte Man ist selbst gleich zu Beginn des Stücks in ein Gestell „geschnallt“ (To 9) und versucht sich aufgrund der von der Frau an ihn gerichteten Fragen, welche auch auf die Vernichtung der Juden im Dritten Reich anspielen, aus diesem „herauszuwinden“ (To 73). Bei Heidegger ist der Begriff des Ge-stells auf den Bereich der Technik bezogen.⁸³⁶ Für diesen behauptete Heidegger eine „Kontinuität zwischen Faschismus und Nachkriegszeit“.⁸³⁷ Im Stück schafft es der alte

⁸²⁸ Ebd., 138.

⁸²⁹ Ebd., 144f. Marlies Janz verweist in diesem Zusammenhang auf ein Interview Elfriede Jelineks, in welchem diese angibt, dass es ihr nicht darauf angekommen sei, Heidegger philosophisch zu entgegnen, sondern „das denkende Sprechen in ein dichterisches Sprechen zu überführen“. (N.N.: »Die Frau ist nur, wenn sie verzichtet zu sein«, 94.)

⁸³⁰ Marlies Janz: Elfriede Jelinek, 147.

⁸³¹ Margarete Sander: Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek, 107.

⁸³² Ebd., 90.

⁸³³ Ebd., 124.

⁸³⁴ Maja Sibylle Pflügler: Vom Dialog zur Dialogizität, 196.

⁸³⁵ Ebd., 142.

⁸³⁶ Vgl. Kapitel II.2.3 dieser Arbeit.

⁸³⁷ Maja Sibylle Pflügler: Vom Dialog zur Dialogizität, 188.

Mann, sich aus dem Gestell zu befreien (vgl. To 77). *Totenauberg* endet mit dem alten Mann, der mit einer Axt auf „Leichenteile“ einschlägt (To 90). Pflüger versteht diese „aggressive Betätigung“ als „ironische Reminiszenz“ auf Jelineks eigene Schreibweise, welche eine „wütende Fragmentierung“ von vorgefundenem Material vollzieht.⁸³⁸

Sigrid Lange (1999) hat sich ebenfalls mit „Jelineks Heidegger“ im Stück *Totenauberg* beschäftigt.⁸³⁹ Dessen „Verblendung“, dargestellt in der Figur des alten Mannes, gründet nach Lange in einem „rapiden Wirklichkeitsverlust“, der umso mehr verdrängt wird, „je nachdrücklicher sich die Frage nach seiner politisch-moralischen Schuld aus den Prämissen seines Denkgebäudes heraus stellt“.⁸⁴⁰ Heideggers Sprachphilosophie, welche auf dem „Offenbarungscharakter von Sprache über das Wesen des Seins“ insistiere, sofern man diese etwa durch Erörterungen über die Sprache der Dichtung oder „etymologische Tiefenschürfungen“ „gegen die alltägliche Verschleifung“ richtig erschließe,⁸⁴¹ wird bei Jelinek zum „Fallbeispiel einer Selbsttäuschung“.⁸⁴²

Sabine Treude (2000) führt an, dass sich Jelinek nicht nur in *Wolken.Heim.* und *Totenauberg* mit Heidegger auseinandersetzt, sondern auch in den nachfolgenden Theaterstücken *Stecken, Stab und Stangl* (1996) und *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes* (1999), sowie in dem Roman *Die Kinder der Toten* (1995).⁸⁴³ In diesen Texten verwirft Jelinek „Heideggers Wahrheitsanspruch“ ebenso wie Heideggers Anspruch auf die „Unschuld des Schweigens“ gegenüber der „systematischen Vernichtung der Juden durch die Nationalsozialisten, die er zumindest zeitweise unterstützte“.⁸⁴⁴ Heideggers Sprache wird dabei von Jelinek um das „im Gesagten Unausgesprochene erweitert“, indem sie dessen Worte „sich in all ihren möglichen Bedeutungen vervielfältigen lässt“.⁸⁴⁵

Petra Heyer (2001) hat für Jelineks *Raststätten oder Sie machens alle* (1994) nachgewiesen, dass hier unter anderem aus Heideggers Aufsatz *Die Sprache im Gedicht* (1952) zu Gedichten Georg Trakls zitiert wird.⁸⁴⁶ Dabei nimmt Jelinek die Interpretation Heideggers wörtlich und stellt sie „in den Kontext des Geschlechterkampfes“.⁸⁴⁷ In dem Theaterstück *Stecken, Stab und Stangl* werden Zitate aus Texten von Martin

⁸³⁸ Ebd., 194f.

⁸³⁹ Sigrid Lange: Authentisches Medium. Faschismus und Holocaust in ästhetischen Darstellungen der Gegenwart, 104.

⁸⁴⁰ Ebd., 129.

⁸⁴¹ Ebd., 99.

⁸⁴² Ebd., 131.

⁸⁴³ Vgl. Sabine Treude: Vom Übersetzen zum Verschwiegenen. Einige Überlegungen zum Übersetzungsverfahren in den Texten von Elfriede Jelinek und Martin Heidegger, 80f.

⁸⁴⁴ Ebd., 79.

⁸⁴⁵ Ebd., 86.

⁸⁴⁶ Petra Heyer: Von Verklärern und Spielverderbern, 209f.

⁸⁴⁷ Ebd., 211. Vorgeführt wird in *Raststätten* der scheiternde Versuch zweier Ehefrauen, sich in einem „Akt der Befreiung auf dem Gebiet der Sexualität der ehelichen Konventionen zu entledigen“. Ebd., 213f.

Heidegger mit Zitaten aus Gedichten von Paul Celan konfrontiert.⁸⁴⁸ Jelinek denunziert auf diese Weise ein Denken, welches in Heideggers Schriften zur „Ausgrenzung des »Fremden« führt“, und zeigt, „wie einfach Heideggers Philosophie zur Legitimation fremdenfeindlicher Übergriffe gebraucht werden kann“. ⁸⁴⁹

Evelyn Annuß (2006) hat sich in ihrer Arbeit zum Theater Elfriede Jelineks auch ausführlich mit dem Text *Wolken.Heim.* beschäftigt. Heideggers „totalitäre [...] Rhetorik“ wird darin durch die „tonale Konfrontation“ mit Zitaten aus Gedichten Friedrich Hölderlins in ihrer „Fragwürdigkeit“ offen gelegt.⁸⁵⁰ Nach Annuß wird somit mit Hölderlin in Bezug auf Heidegger die „Suspension vermeintlicher Souveränität“ erreicht.⁸⁵¹

Im Folgenden soll, die Ergebnisse der bisherigen literaturwissenschaftlichen Forschung weiterführend, anhand des Theaterstücks *Wolken.Heim.* und dem Roman *Die Kinder der Toten* gezeigt werden, wie Elfriede Jelinek sich kritisch mit der Philosophie Martin Heideggers auseinandersetzt und diese konsequent mit Bezug auf die Ereignisse während der nationalsozialistischen Herrschaft liest. Dabei arbeitet Elfriede Jelinek mit sprachkritischen Mitteln einem Verdrängen und Vergessen dieser Ereignisse entgegen. Hauptkritikpunkt an Heideggers Philosophie stellt für Jelinek die Ausgrenzung alles Fremden und das Beharren auf dem national Eigenen dar. Durch die bewusste Hereinnahme fremder Stimmen erweist sich Jelineks dichterische Sprache als immer bereits dem Eigenen entfremdet. Jederzeit offen für fremdes Sprechen kann sich diese Sprache sich selbst nie ganz gewiss sein, betreibt dabei aber auch keine Ab- oder Ausgrenzung einem anderen Sprechen gegenüber.

3.2 *Wolken.Heim.* (1988)

In dem Theateressay *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein* aus dem Jahr 1984 hat Elfriede Jelinek ihre eigene sprachkritische Arbeit mit den Worten kommentiert:

Eine literarische Technik, die ich verwende, ist die der Montage. Ich erziele in einem Stück verschiedene Sprachebenen, indem ich meinen Figuren Aussagen in den Mund lege, die es schon gibt. Ich bemühe mich nicht um abgerundete Menschen mit Fehlern und Schwächen, sondern um Polemik, starke Kontraste, harte Farben, Schwarz-Weiß-Malerei; eine Art Holzschnittechnik. Ich schlage

⁸⁴⁸ Ebd., 261. Nach Petra Heyer greift Jelinek jene Gedichte Celans auf, „in denen die Erfahrung von Vernichtung und Tod und somit die historische Tatsache Auschwitz“ widerspiegelt wird (ebd. 253). Heidegger hatte es zeitlebens verweigert, sich zu diesen historischen Tatsachen zu äußern. Paul Celan selbst war Heidegger im Jahre 1967 auf dessen Hütte in Todtnauberg begegnet und verlieh seiner Enttäuschung über eine „nicht erfolgte Auseinandersetzung mit Heidegger“ über dessen Verwicklung in der Zeit des Nationalsozialismus in dem Gedicht *Todtnauberg* Ausdruck (ebd. 334). Zu ihrer Beschäftigung mit Paul Celan in *Stecken, Stab und Sangl* äußerte sich Jelinek wie folgt: „Er ist auch eines der Opfer, das sich dann nachträglich noch ertränkt hat, weil er gesehen hat, daß weder ein Heidegger noch irgendjemand sonst Einsicht zeigt und sich im Grunde nichts ändert.“ (Elfriede Jelinek: Beim Schreiben bin ich Triebtäterin, 11.)

⁸⁴⁹ Ebd., 262.

⁸⁵⁰ Evelyn Annuß: Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens, 197.

⁸⁵¹ Ebd.

sozusagen mit der Axt drein, damit kein Gras mehr wächst, wo meine Figuren hingetreten sind.⁸⁵²

Bereits in Jelineks erstem Theaterstück *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, welches im Jahr 1979 am Schauspielhaus in Graz uraufgeführt wurde, führen die Figuren zahlreiche schon existierende Aussagen im Mund. Die verwendeten Versatzstücke entstammen zum Beispiel Frank Wedekinds Tragödie *Lulu* (1895), Mussolini- und Hitler-Reden, Arbeitgeberzeitschriften, sowie der Terminologie der Frauenbewegung der siebziger Jahre.⁸⁵³ Schon der Titel verweist auf zwei Theaterstücke von Henrik Ibsen: *Nora oder Ein Puppenheim* (1879) und *Die Stützen der Gesellschaft* (1877).⁸⁵⁴

Ihren „Durchbruch als Dramatikerin“⁸⁵⁵ erlebte Elfriede Jelinek mit dem Stück *Wolken.Heim.*, welches ab dem Jahr 1987 als Auftragsarbeit für das Schauspielhaus Bonn zum Kleist-Schwerpunkt «Wir Deutschen» entstand. Im Jahr 1988 wurde der Text, der geprägt ist vom völligen „Verzicht auf Elemente der dramatischen Form“,⁸⁵⁶ als „weihevoller Raum- und Tanz-Performance in eine Halle gewuchtet“.⁸⁵⁷ Der in 24 Absätze eingeteilte Text wird keinen Figurennamen zugeordnet und verzichtet auf szenische Anweisungen. Es fehlen die Verortung der Sprechsituation in Raum und Zeit und ein außersprachliches Bühnengeschehen.⁸⁵⁸ Die Sprache wird somit zum ausschließlichen und einzigen Kunstmittel des Theatertextes.⁸⁵⁹

Der Titel zitiert in verfremdeter Form ein Theaterstück von Karl Kraus aus dem Jahr 1923.⁸⁶⁰ Dieser hatte *Wolkenkuckucksheim* auf der Grundlage der *Vögel* des Aristophanes (414 v. Chr.) geschrieben. Bei Aristophanes, der in der Zeit des Peloponnesischen Krieges zwischen Athen und Sparta um die Hegemonie im alten Griechenland schreibt, verlassen zwei Athener ihre Vaterstadt, um eine neue Heimat zu finden. Pisthetairos und Euelpides treffen dabei auf einen sprechenden Wiedehopf und überreden diesen, einen Staat zwischen Himmel und Erde, zwischen Götterreich und Menschenwelt, zu gründen und die Weltherrschaft anzutreten. Vom Sprecher des Vogelchors wird Pisthetairos zum geistigen Führer des zu gründenden Reiches ernannt. Der Stadtstaat erhält den Namen Wolkenkuckucksheim. Die Götter werden in der Folge aufgefordert, die Herrschaft abzutreten. Am Ende zieht Pisthetairos zur Hochzeit in einem feierlichen kultischen Umzug in das Brautgemach der Basileia, der von Zeus ihm zugeführten personifizierten Königsherrschaft. Bei Karl Kraus wird der Stoff da-

⁸⁵² Elfriede Jelinek: Ich schlage sozusagen mit der Axt drein, 14.

⁸⁵³ Vgl. Marlies Janz: Elfriede Jelinek, 32.

⁸⁵⁴ Noch Elfriede Jelineks im Jahr 2006 am Hamburger Thalia Theater uraufgeführtes Stück *Ulrike Maria Stuart* verweist im Titel nicht nur auf die Intellektuelle und RAF-Terroristin Ulrike Meinhof, sondern auch auf Friedrich Schillers *Maria Stuart* (1800).

⁸⁵⁵ Verena Mayer, Roland Koberg: Elfriede Jelinek. Ein Porträt, 183.

⁸⁵⁶ Gerda Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse, 275.

⁸⁵⁷ Verena Mayer, Roland Koberg: Elfriede Jelinek. Ein Porträt, 182.

⁸⁵⁸ Vgl. Gerda Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext, 274.

⁸⁵⁹ Ebd., 275.

⁸⁶⁰ Evelyn Annuß: Elfriede Jelinek - Theater des Nachlebens, 143.

hingehend umgewendet, dass die Natur, vom Eindringen der Menschen mit Politik und Krieg verdorben, diese austilgt, um ihre Reinheit wieder herzustellen.

Die Veränderung im Titel gegenüber den literarischen Vorlagen verweist auf Jelineks Aneignung und produktive Umgestaltung bereits bestehender Texte. Yasmin Hoffman liest die Auslassung des „Kuckucks“ im Titel *Wolken.Heim.* als Hinweis auf die zentrale Thematik des Textes. Stellt der Stadtstaat Wolkenkuckucksheim bei Aristophanes noch einen „Zufluchtsort“ für Fremde, Verfolgte und Enttäuschte dar, so nimmt das Heim im Text von Elfriede Jelinek „deutsch-nationale Züge“ an.⁸⁶¹ Der Kuckuck als Metapher für das Fremde, welcher seine Eier in andere Nester legt und sie dort ausbrüten lässt, findet hier keinen Raum mehr. In *Wolken.Heim.* heißt es:

So scheidet der Boden jene, die fremd, ahnungslos sich ihm nähern, von jenen, die seine Gesetze kennen, den Einheimischen. Nur wir wohnen hier! Tödlich ist unser Boden den Fremden. (Wo 22)

Die Aneignung und produktive Umgestaltung von bereits bestehenden Texten bleibt bei Jelinek erneut nicht auf den Titel beschränkt. Eine vorangestellte Danksagung in *Wolken.Heim.* richtet sich an Leonhard Schmeiser und Daniel Eckert. Bei Leonhard Schmeiser wird in Klammern gesetzt auch ein Essay aus dem Jahr 1987 mit dem Titel *Das Gedächtnis des Bodens* angeführt.⁸⁶² Aus diesem Essay übernimmt Jelinek neben zahlreichen dort angeführten Zitaten von Johann Gottfried Herder über Heinrich von Kleist bis Alexander Kluge auch Formulierungen von Schmeiser selbst.⁸⁶³ Dieser spricht von den mythischen Gestalten der deutschen Geschichte und Literatur als „Erd-entrückte“, welche „auf der Erde nicht zur Ruhe kommen“, da sie als Begrabene gegenwärtig bleiben und auf ihre Wiedergeburt warten.⁸⁶⁴ „Der deutsche Boden“, so Schmeisers These, „bezeichnet Wesen und zugleich Differenz der Nation zu sich selbst“.⁸⁶⁵ Dieser Boden bewahrt als Gedächtnis die Vergangenheit der deutschen Nation. Zugleich erfährt sich die deutsche Nation in ihrer Entfernung zur eigenen Tiefe als entfremdete. Die untoten Bewohner der Tiefe⁸⁶⁶ werden durch in der Schlacht für das Vaterland geopfert Blut befreit. In *Wolken.Heim.* heißt es entsprechend:

Mit unserm Blut getränkt, verliert der Boden sein Gedächtnis. (Wo 25)

Die Wiedergeburt der Nation ereignet sich. Gleichzeitig kann dieser Boden nur für Einheimische zur Heimat werden, da allein diese seine Tiefe zu erfassen vermögen. Der Fremde muss auf diesem Boden zwangsläufig den Tod finden.

Der Fremde, tödlich ist ihm unser Boden. (Wo 35)⁸⁶⁷

⁸⁶¹ Vgl. Yasmin Hoffmann: Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk, 195.

⁸⁶² Leonhard Schmeiser: Das Gedächtnis des Bodens. In: Tumult 10 (1987) 38-56.

⁸⁶³ Vgl. Maja Sibylle Pflüger: Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek, 216-242.

⁸⁶⁴ Leonhard Schmeiser: Das Gedächtnis des Bodens, 38. In *Wolken.Heim.* heißt es entsprechend: „Wir sind bei uns, erdentrückt. Auf der Erde kommen wir nicht zur Ruh, noch als Begrabene bleiben wir gegenwärtig, und wir kommen wieder, wir kommen wieder! Der Boden ist unser Übergang, hinüber ans Ende der Zeiten.“ (Wo 18).

⁸⁶⁵ Leonhard Schmeiser: Das Gedächtnis des Bodens, 39.

⁸⁶⁶ Vgl. Wo 14, 26f., 33.

⁸⁶⁷ Vgl. Leonhard Schmeiser: Das Gedächtnis des Bodens, 44.

Den Philosophiestudenten Daniel Eckert hatte Elfriede Jelinek Mitte der achtziger Jahre kennen gelernt.⁸⁶⁸ Eckert schrieb seine Doktorarbeit mit dem Titel „Sprachphilosophische Studien“ und regte Jelinek zur Auseinandersetzung mit der deutschen Philosophie an.⁸⁶⁹ Sie vertiefte sich in das Werk Martin Heideggers und hier vor allem in dessen Texte zur Lyrik, die Hölderlin- und Trakl-Interpretationen.⁸⁷⁰ Verena Mayer und Roland Koberg sprechen für diesen Zeitpunkt von einem „philosophic turn“ im Werk von Elfriede Jelinek, wie er in dem Stück *Wolken.Heim.* einen ersten Ausdruck findet.⁸⁷¹

In einem Nachsatz wird auf die Autoren der in *Wolken.Heim.* „verwendeten Texte“ verwiesen: Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist und Angehörige der Roten Armee Fraktion (RAF).⁸⁷² Obwohl in *Wolken.Heim.* keine Figuren benannt werden, welchen die „verwendeten Texte“ in den Mund gelegt werden können, entfaltet der Text ein „Geraune“ von fremden Stimmen.⁸⁷³ Dieses tritt in der Wir-Form ohne Gegenrede auf. Da die fremden Stimmen im fortlaufenden Text nicht eigens gekennzeichnet wurden, kann eine Unterscheidung nur anhand lexikalischer und stilistischer Merkmale erfolgen. Margarete Kohlenbach hat als erste ausführlich die in *Wolken.Heim.* versammelten fremden Stimmen auf der Grundlage der von Jelinek angeführten Autoren entschlüsselt.⁸⁷⁴ Allein der erste Abschnitt zitiert noch keine fremde Stimme, sondern reflektiert „ouvertürenhaft [...] die Form des folgenden Stimmengewirrs“:⁸⁷⁵

Da glauben wir immer, wir wären ganz außerhalb. Und dann stehen wir plötzlich in der Mitte. Heilige, die im Dunkel leuchten. Wir sind immer fassungslos, wenn auch nur einer uns im Gedächtnis behält, über eine Zeit hinaus. An den Wegrändern sprechen sie seit Jahren und Jahren heimlich über uns. Das bilden wir uns nicht ein! (Wo 9)

Bereits im zweiten Abschnitt erhält dieses kollektive Wir eine konkrete Stimme, wenn der erste Satz zerstückelte Zitate aus der zweiten bis vierten Strophe von Hölderlins ab 1800 entstandenen Ode *Die Liebe* enthält:

Regt sich ein Sturm, wird das Jahr kalt, dann geht das Licht über unser Haupt, wir sind bei uns. Wo lebt Leben sonst? (Wo 9)⁸⁷⁶

⁸⁶⁸ Verena Mayer, Roland Koberg: Elfriede Jelinek. Ein Porträt, 182.

⁸⁶⁹ Ebd.

⁸⁷⁰ Vgl. in der von Herrmann Heidegger in Verbindung mit Friedrich-Wilhelm v. Hermann herausgegebenen Gesamtausgabe von Martin Heidegger, welche seit dem Jahr 1975 im Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt am Main, erscheint, Bd. 4: Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung (1936-1968), Bd. 7: Vorträge und Aufsätze (1936-1953), darin der Aufsatz: „... dichterisch wohnt der Mensch ...“, Bd. 12: Unterwegs zur Sprache (1950-1959), darin der Aufsatz: Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht, Bd. 39: Hölderlins Hymnen »Germanien« und »Der Rhein« (Wintersemester 1934/35), Bd. 52: Hölderlins Hymne »Andenken« (Wintersemester 1941/42), Bd. 53: Hölderlins Hymne »Der Ister« (Sommersemester 1942), Bd. 65: Beiträge zur Philosophie und Bd. 75: Zu Hölderlin – Griechenlandreisen.

⁸⁷¹ Verena Mayer, Roland Koberg: Elfriede Jelinek. Ein Porträt, 182.

⁸⁷² Vgl. Wo 36.

⁸⁷³ Evelyn Annuß: Elfriede Jelinek - Theater des Nachlebens, 137.

⁸⁷⁴ Vgl. Margarete Kohlenbach: Montage und Mimikry. Zu Elfriede Jelineks *Wolken.Heim.*, 145-147.

⁸⁷⁵ Evelyn Annuß: Elfriede Jelinek - Theater des Nachlebens, 138.

⁸⁷⁶ Bei Hölderlin lauten die Strophen zwei bis vier: „Denn o saget, wo lebt menschliches Leben sonst/Da die knechtische jetzt alles, die Sorge zwingt?/Darum wandelt der Gott auch/Sorglos über dem Haupt uns

Auffällig ist, dass Jelinek den Text von *Wolken.Heim.* auch mit der letzten Strophe von Hölderlins Ode ausklingen lässt:

Wir aber. Wir aber. Wir schauen mit offenen Augen und suchen immer nur
uns. Wachsen und werden zum Wald. (Wo 35)⁸⁷⁷

Dazwischen finden sich über den gesamten Text verteilt von Hölderlin zahlreiche weitere zerstückelte Zitate aus Oden wie *Lebenslauf, Der Frieden, Die Heimath, Mein Eigentum, Der Tod fürs Vaterland, Stimme des Volkes, An die Deutschen, Gesang des Deutschen* und *Ganymed*, aus Elegien wie *Der Wanderer, Menons Klage um Diotima, Der Gang aufs Land* und *Brod und Wein* und aus Gesängen wie *Wie wenn am Feiertage ...*, *Germanien, Der Rhein, Die Wanderung, Am Quell der Donau, Der Einzige* und *Patmos*.⁸⁷⁸ Die insgesamt etwa fünfzig verwendeten Gedichte entstammen alle der späten Dichtung Hölderlins, welche sich besonders durch den Gebrauch der freien Rhythmen, die Reimlosigkeit und den parataktischen Stil auszeichnen.⁸⁷⁹

Die späten Gedichte Hölderlins wurden in den Text nach unterschiedlichen Verfahrensweisen eingearbeitet.⁸⁸⁰ Allen verwendeten Zitaten ist gemein, dass die ursprüngliche Einteilung in Strophen und Versen bei der Überführung der lyrischen Texte in den Prosatext nicht übernommen wurde. Dies ist auch der Fall, wenn längere Textblöcke aus Hölderlins Gedichten wörtlich zitiert werden.⁸⁸¹ Neben diesen wörtlichen Zitaten finden sich jedoch noch häufiger stark veränderte Übernahmen aus Hölderlins Gedichten in *Wolken.Heim.*. So wird das lyrische Ich Hölderlins bei Jelinek konsequent durch eine „Kollektivierung des Subjekts“ ersetzt.⁸⁸² Auf diese Weise verleiht sich das kollektive Wir von *Wolken.Heim.* die Lyrik Hölderlins ein. Durch die „Transformation von Tempus und Modus“ werden Erinnerungen an eine reale oder mythisch überhöhte Vergangenheit in *Wolken.Heim.* in die Gegenwart überführt.⁸⁸³ Der gezielte Gebrauch von Ellipsen tilgt zentrale Themen aus Hölderlins Lyrik. Verweise auf Asien und Griechenland, die Bewunderung für fremde Kulturen sowie die

längst.//Doch wie immer das Jahr kalt und gesanglos ist/ Zur beschiedenen Zeit, aber aus weißem Feld/Grüne Halme doch sprossen/Und ein einsamer Vogel singt.//Und sich mächtig der Wald dehnet, der Strom sich regt,/Schon die mildere Luft leise von Mittag weht/Zur erlesenen Stunde,/So ein Zeichen der schönern Zeit,//Die wir glauben, erwächst einziggenügsam noch, Einzig edel und fromm über dem ehernen/Wilden Boden die Liebe,/Gottes Tochter, von ihm allein.“ (Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke, Bd. 5, 520).

⁸⁷⁷ Bei Hölderlin heißt es: „Wachs und werde zum Wald! Eine beseeltere,/Vollentblühende Welt! Sprache der Liebenden/Sei die Sprache des Landes, /Ihre Seele der Laut des Volks!“ (Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke, Bd. 5, 521).

⁸⁷⁸ Vgl. Margarete Kohlenbach: Montage und Mimikry. Zu Elfriede Jelineks *Wolken.Heim.*, 145-147. Die Einteilung in Oden, Elegien und Gesängen richtet sich nach den Gattungsbezeichnungen, wie sie im Hölderlin-Handbuch, herausgegeben von Johann Kreuzer, verwendet werden. Vgl. ebd. Ulrich Geier: Späte Hymnen, Gesänge, Vaterländische Gesänge? 162-174.

⁸⁷⁹ Auch in ihrem Roman *Lust* aus dem Jahr 1989 verwendet Jelinek zahlreiche Gedichte aus dem Hölderlinschen Spätwerk. Vgl. Jutta Schlich: Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur, 257.

⁸⁸⁰ Vgl. Stefanie Kaplan: „FERN NOCH TÖNT UNSER DONNER“. Zur literarischen Transformation der Lyrik Friedrich Hölderlins in Elfriede Jelineks *Wolken.Heim.*, 29-72.

⁸⁸¹ Vgl. Wo 9f. Hier zitiert Jelinek die ersten Verse von Hölderlins Gesang *Wie wenn am Feiertage ...*.

⁸⁸² Vgl. Stefanie Kaplan: „FERN NOCH TÖNT UNSER DONNER“, 34. Dieter Burdorf kommt in seiner Untersuchung zu dem Schluss, dass Jelineks Zitiertechnik dem Wortlaut von Hölderlins Texten „Gewalt“ antut. Ders.: „Wohl gehen wir täglich, doch wir bleiben hier.“ Zur Funktion von Hölderlin-Zitaten in Texten Elfriede Jelineks, 35.

⁸⁸³ Vgl. Stefanie Kaplan: „FERN NOCH TÖNT UNSER DONNER“, 41.

Vermittlerrolle des Dichters gegenüber dem Heiligen und dem Volk finden im Diskurs des *Wir* aus *Wolken.Heim.* keinen Raum mehr.⁸⁸⁴ Inversionen ermöglichen die Neukombination verschiedenster Verse eines Gedichts oder die Kombination verschiedenster Gedichte für die Ausnutzung der Zwecke des kollektiven *Wir*.⁸⁸⁵ Geringfügige Veränderungen einzelner Wörter verändern den ursprünglich von Hölderlin intendierten Sinn und können bis zur Behauptung des Gegenteils führen.⁸⁸⁶ Wiederholt gesetzte Parenthesen des *Wir* wie „wir nehmen es uns“ oder „sie gehört uns“ in Zitaten aus Hölderlins Gedichten veranschaulichen, wie dessen Sprache mit großer Beharrlichkeit und Entschlossenheit in Besitz genommen wird.⁸⁸⁷

Elfriede Jelinek hat sich selbst in einem Interview über die Absicht, mit der sie Hölderlins Lyrik in *Wolken.Heim.* verwendet, geäußert:⁸⁸⁸

In *Wolken.Heim.* dient Hölderlins Sprache der nationalreligiösen Überhöhung des deutschen Volks.⁸⁸⁹

Georg Stanitzek folgert in einem Essay über *Wolken.Heim.*, dass Jelinek nicht Hölderlin zitiert, sondern „Hölderlin-Begeisterung“.⁸⁹⁰ Durch diese wurde die Lyrik Hölderlins vereinnahmt und die ursprünglichen inhaltlichen Absichten zerstört. Der Beginn dieser historischen Begeisterung vor allem für Hölderlins Spätwerk fällt zusammen mit der ersten Veröffentlichung von Hölderlins später Dichtung durch Norbert von Hellgrath (1888-1916). Im Jahr 1914 hatte dieser eine Sonderausgabe der *Gedichte 1800-1806* in 100 Exemplaren an ausgewählte Personen wie Stefan George, Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke verschickt.⁸⁹¹ Erst 1917 erschien die öffentliche Ausgabe des vierten Bandes der historisch-kritischen Ausgabe *Sämtlicher Werke* von Friedrich Hölderlin.⁸⁹² In seiner Vorrede verweist Hellgrath auf die Spätphase von Hölderlins Dichtung als Höhepunkt seines Werkes. Seine Begeisterung gilt der darin sich offenbarenden deutschen Sprache, da „heute allein von allen die deutsche Sprache den Alten sich vergleichen darf an Wucht, Nüchternheit, und heiligem Pathos, unmittelbarem Bild, Ton, Stoss, Sprachwerden des Geschauten.“⁸⁹³ Bereits 1910 hatte Stefan George Hölderlins Gedicht *Wie wenn am Feiertage ...* in die zweite

⁸⁸⁴ Vgl. ebd., 53.

⁸⁸⁵ Vgl. ebd., 60-63.

⁸⁸⁶ Vgl. ebd., 72.

⁸⁸⁷ Vgl. ebd., 59. Das kollektive *Wir* sagt von sich selbst: „Wir sind wir und scheuchen von allen Orten die anderen fort.“ (Wo 11) In *Wolken.Heim.* bezieht sich diese Aussage nicht nur auf andere geographische Orte, sondern auch auf andere Sprachen.

⁸⁸⁸ Jutta Schlich hat für Jelineks Roman *Lust* festgestellt, dass der „stilistische Sinn des hymnischen Sprechens“ im Spätwerk Hölderlins der „Vermittlung des Göttlichen in menschlich-göttlichen Zwischenwesen“ dient und bei Jelinek dahingehend modifiziert wird, den Ehemann und Fabrikbesitzer Hermann zum „göttlichen Menschen“ zu erheben, der „unter den Menschen weilt“ und über seine Frau Gerti und seine Angestellten regiert. Jutta Schlich: Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur, 257+259.

⁸⁸⁹ Walter Vogl: Ich wollte diesen wissen Faschismus.

⁸⁹⁰ Georg Stanitzek: Kuckuck, 17.

⁸⁹¹ Vgl. Ute Oelmann: Rezeption. Norbert von Hellgrath, 422.

⁸⁹² Vgl. ebd., 424.

⁸⁹³ Norbert von Hellgrath: Vorrede, XII.

Auflage der Anthologie *Das Jahrhundert Goethes* aufgenommen. George soll das Gedicht als „wichtigsten Fund der neueren Literaturgeschichte“ bezeichnet haben.⁸⁹⁴

Zu den meist zitierten Gedichten Hölderlins in der Zeit zwischen 1933 und 1945 zählen *Der Tod fürs Vaterland* und *Gesang des Deutschen*.⁸⁹⁵ Doch die Gedichte konnten nicht nur durch den Nationalsozialismus „als Anruf zu praktischer Bewährung an der Ostfront“ missbraucht werden, sondern auch im Exil „als Appell an das »andere« oder »bessere Deutschland« [...] gelesen werden“.⁸⁹⁶

Martin Heidegger hielt seine erste Vorlesung über die Dichtung Friedrich Hölderlins im Wintersemester 1934/35 an der Freiburger Universität. Gegenstand der Vorlesung sind *Hölderlins Hymnen »Germanien« und »Der Rhein«*, welche beide aus dem Jahr 1801 stammen. Heidegger unternimmt bereits in dieser ersten Vorlesung eine „Heroisierung“ Hölderlins,⁸⁹⁷ indem er ihn zum „Dichter des Dichters“ und zugleich zum „Dichter der Deutschen“ erklärt.⁸⁹⁸ Von diesem heißt es:

Als der Dichter des Dichters ist Hölderlin der Dichter der künftigen Deutschen und als dieser einzig.

Deshalb besteht auch eine einzigartige Notwendigkeit, diesen Dichter und seine Dichtung zur Macht unseres geschichtlichen Daseins werden zu lassen. [...] Hölderlin ist der Kündler und Rufer für die, die es angeht, die selbst in eine Berufung als Bauleute am neuen Bau der Welt gestellt sind.⁸⁹⁹

Aus Hölderlins Dichtung schließt Heidegger auf dessen Sprachauffassung. Hierzu schreibt der Denker:

Die Sprache ist daher nichts, was der Mensch hat, sondern umgekehrt Jenes, was den Menschen hat. [...] Die Dichtung stiftet das Seyn. Dichtung ist die Ursprache eines Volkes. In dieser Sprache geschieht die Ausgesetztheit in das sich damit eröffnende Seiende. Der Mensch ist als Vollzug dieser Aussetzung geschichtlich. Der Mensch ›hat‹ nur eine Geschichte, weil und insofern er geschichtlich ist. Die Sprache ist der Grund der Möglichkeit von Geschichte [...].⁹⁰⁰

Die „Ursprache“ des deutschen Volkes findet Heidegger in der Dichtung Hölderlins. Da sie „unser Vaterland Germanien“ betrifft, ist es das Ansinnen Heideggers, seine Zuhörer und „die Kommenden unter das Maß des Dichters“ zu bringen.⁹⁰¹ Der „Auftrag“ des deutschen Volkes wird für Heidegger in der Dichtung Hölderlins offenbart:⁹⁰²

⁸⁹⁴ Vgl. Ute Oelmann: Rezeption. Norbert von Hellingrath, 423.

⁸⁹⁵ Claudia Albert: Rezeption. Nationalsozialismus und Exilrezeption, 444.

⁸⁹⁶ Ebd.

⁸⁹⁷ Vgl. Kathleen Wright: Die »Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung« und die drei Hölderlin-Vorlesungen (1934/35, 1941/42, 1942). Die Heroisierung Hölderlins, 229

⁸⁹⁸ Martin Heidegger: Hölderlins Hymnen »Germanien« und »Der Rhein«, 220.

⁸⁹⁹ Ebd., 221.

⁹⁰⁰ Ebd., 74f.

⁹⁰¹ Ebd., 4.

⁹⁰² Ebd., 289.

Jenes schwer zu tragende Glück ist dem Volk dieses Landes aufgetragen: ein Zwischen zu sein, eine Mitte, aus der und in der Geschichte gegründet wird. Das kann aber nur so geschehen, daß dieses Volk selbst sein Dasein gründet und stiftet, d. h. erst wieder ursprünglich das Seyn nennt, dichterisch-denkerisch stiftet.⁹⁰³

In Hölderlins Gesang *Germania* heißt es in den Versen 61 bis 64:

Der Jugendliche, nach Germania schauend:
Du bist es, auserwählt
Allliebend und ein schweres Glük
Bist du zu tragen stark geworden⁹⁰⁴

Die Rede führt der „Adler, der vom Indus kömt“ (V. 42), zuletzt „die Alpen“ überschwingt (V. 48) und damit eine verbindende Reise von Ost nach West unternimmt. Dieser kündigt die Wiederkehr der „Alten“ an, welche im Begriff sind, die Erde neu zu besuchen (V. 29). Germania wird hier als „Priesterin, stillste Tochter Gottes“ angesprochen (V. 49), welche die göttliche Gabe der Sprache, die „Blume des Mundes“ (V. 72), als Aufgabe und Verantwortung erhielt, um zu nennen, „was vor Augen dir ist“ (V. 83), denn „nicht länger darf Geheimniß mehr / Das Ungesprochene bleiben / Nachdem es lange verhüllt ist“ (V. 84-86). Der Gesang endet mit der Verkündigung der „Mitte der Zeit“ (V. 103), in der „Vergangengöttliches“ (V. 100) und „Zukünftiges“ (V. 102) einander friedlich begegnen.

Nach Bart Philipsen wird hier die „gastfreundliche Begegnung“ der „griechischen Götter mit den abendländischen Menschen“ beschrieben, welche nicht mehr auf der „Sehnsucht nach der Aufhebung des eigenen Mangels durch den Anderen basiert“.⁹⁰⁵ Germania erscheint zuletzt bei Hölderlin als Friedensbotin, welche „wehrlos“ den „Königen und den Völkern“ um sie herum Rat erteilt (V. 111f.).

Bei Heidegger wird dieser Schluss umgedeutet und verfälscht:

Dann ist dieses Land, sein Volk, d. h. das deutsche geschichtliche Dasein, solcher Art, daß es »wehrlos Rath« gibt »rings / Den Königen und den Völkern« (V. 111 f.). Diese Wehrlosigkeit meint nicht, wie früher schon angedeutet, das Ablegen der Waffen, die Schwäche und das Ausweichen vor dem Kampfe. Dieses »wehrlos« meint jene geschichtliche Größe, die der Abwehr und Gegenwehr nicht mehr bedarf, die siegt durch das Da-sein, indem dieses durch das gewirkte In-sich-stehen zur Erscheinung bringt das Seiende, wie es ist. Kein lehrhaftes und schulmeisterlich redendes Raten und Vorschreiben – sondern

⁹⁰³ Ebd.

⁹⁰⁴ Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke, Bd. 8, 760. Weitere Zitate im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

⁹⁰⁵ Bart Philipsen: Gesänge (Stuttgart, Homburg), 360.

jenes mächtigste und unmittelbarste Zeigen der Wege, das sich dadurch erwirkt, daß die Wege *gegangen* werden, das Dasein sich gründet.⁹⁰⁶

Diese Umdeutung hatte Heidegger gleich zu Beginn seiner Vorlesung angekündigt. Die Darstellung einer „unheroisch[en]“ Germania würde Hölderlin, so Heidegger, als „Pazifist[en]“ auszeichnen, dessen Eintreten für „Wehrlosigkeit“ und „Abrüstung“ zudem hart an „Landesverrat“ grenze und das Gedicht „mitsamt seinem Dichter im höchsten Grade unzeitgemäß für unsere harte Zeit“ erscheinen ließe.⁹⁰⁷ Doch indem Heidegger im Folgenden „der Germania die Stimme des Rheins und dessen dionysische, exzessive Kraft“ verleiht,⁹⁰⁸ verleibt er Hölderlins Sprache einer auf Expansion und Vernichtung des Fremden angelegten nationalsozialistischen Kriegspolitik ein. Heideggers Vorlesung endet erneut mit Verweisen auf den zu kämpfenden Kampf des deutschen Volkes:

Das jeweils für ein Volk Schwerste – das ›Nationelle in seinem freien Gebrauch‹ – wird aber nur errungen, indem gekämpft wird um das jeweils Aufgegebene, d. h. um die Erwirkung der Bedingung der Möglichkeit des freien Gebrauchs. In diesem Kampf und nur in ihm erreicht ein geschichtliches Volk sein Höchstes. [...] Die Stunde unserer Geschichte hat geschlagen.⁹⁰⁹

Die gemeinsame Deutung der Gedichte *Germanien* und *Der Rhein* wird „mit dem Aufbruch zu einer neuen ›deutschen‹ Geschichte“ verbunden, die für Martin Heidegger mit Hitlers Aufstieg zur Macht im Jahr 1933 begonnen hatte.⁹¹⁰

Die in *Wolken.Heim.* verwendeten Verse aus Hölderlins *Germania*⁹¹¹ und *Der Rhein*⁹¹² und noch mehr die Art ihrer Einverleibung durch das kollektive Wir folgen der Interpretation Martin Heideggers. Die Darstellung der Germania als wehrlose Priesterin und Friedensbotin entfällt, erhalten bleibt die Ahnung der Auserwähltheit für eine hohe Berufung:

Denn voll Erwartung liegt das Land umschattet heut, ihr Sehrenden! (Wo 30)⁹¹³

Aus Hölderlins Gesang *Der Rhein* wird die Schilderung des „Halbgotts“ (V. 31), des „edelsten der Ströme“ (V. 32), des „freigeborenen Rheins“ (V. 33) als nicht zu Bändigenden und Eigensinnigen übernommen und für den kämpferischen Auftritt des kollektiven Wir nutzbar gemacht:⁹¹⁴

⁹⁰⁶ Martin Heidegger: Hölderlins Hymnen »Germanien« und »Der Rhein«, 289f.

⁹⁰⁷ Ebd., 17.

⁹⁰⁸ Kathleen Wright: Die »Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung« und die drei Hölderlin-Vorlesungen (1934/35, 1941/42, 1942). Die Heroisierung Hölderlins, 224.

⁹⁰⁹ Martin Heidegger: Hölderlins Hymnen »Germanien« und »Der Rhein«, 292-294.

⁹¹⁰ Kathleen Wright: Die »Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung« und die drei Hölderlin-Vorlesungen (1934/35, 1941/42, 1942). Die Heroisierung Hölderlins, 217.

⁹¹¹ Vgl. Wo 29f., 32.

⁹¹² Vgl. Wo 18, 29, 32f.

⁹¹³ Vgl. Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke, Bd. 8, 759, V. 6f. + 8f.

⁹¹⁴ Vgl. ebd., 621.

Nicht lieben wir, wie andre Kinder, in Wickelbanden zu weinen. Lachend zerreißen wir die Schlangen und stürzen mit der Beut. Und wenn in der Eil ein Größerer uns nicht zähmt, uns wachsen lässt, wie der Blitz müssen wir die Erde spalten, in der wir rastlos liegen, und die Bezauberten fliehn die Wälder uns nach, uns zusammensinkend, die Berge. (Wo 18)⁹¹⁵

Im Jahr 1936 hielt Martin Heidegger in Rom mit dem Hakenkreuz geschmückt einen Vortrag über *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*.⁹¹⁶ Der Abdruck in den *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* ist Norbert von Hellingrath gewidmet, welcher am 14. Dezember 1916 an der Westfront des Ersten Weltkrieges gefallen war,⁹¹⁷ und ermöglicht so die „Assoziation von Hölderlin-Verehrung, Nationalismus und soldatischem >Opfertod<“. ⁹¹⁸ Im Jahr 1939 folgt ein Vortrag zu Hölderlins Gesang *Wie wenn am Feiertage ...*, in welchem er den Ursprung des dichterisch gestifteten Seins ins Zentrum stellt.⁹¹⁹

In Hölderlins Gesang heißt es in den Versen 19 und 20:

Jezt aber tagts! Ich harrete und sah es kommen,
Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort.⁹²⁰

Für Heidegger stellt dieses von Hölderlin angeführte Heilige den Ursprung des dichterisch gestifteten Seins dar. Es gründet „in seinem Kommen einen anderen Anfang einer anderen Geschichte.“⁹²¹ Hölderlins Dichtung, das „Wort dieses Gesanges“ selbst, ist „die Hymne »des« Heiligen“:⁹²²

Das Heilige verschenkt das Wort und kommt selbst in dieses Wort. Das Wort ist das Ereignis des Heiligen. [...] Hölderlins Wort sagt das Heilige und nennt so den einmaligen Zeit-Raum der anfänglichen Geschichte der Götter und der Menschentümer.

Dies Wort ist, noch ungehört, aufbewahrt in die abendländische Sprache der Deutschen.⁹²³

Das „Jezt“ bei Hölderlin benennt für Heidegger „das Kommen des Heiligen“.⁹²⁴ Das Volk steht in „der Gegenwart des Heiligen“, ⁹²⁵ wenn – und so lässt sich aus Heideggers Vortrag schlussfolgern – es das „rufende Wort“ des Dichters vernimmt.⁹²⁶

Hölderlins Gesang ist aus der Perspektive der „Dichter“ geschrieben (V. 44). Diese beobachten die Anzeichen für das Nahen des Heiligen. Aufgrund eines „reinen Her-

⁹¹⁵ Vgl. ebd., V. 62f. + 69-75.

⁹¹⁶ Vgl. Kathleen Wright: Die »Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung« und die drei Hölderlin-Vorlesungen (1934/35, 1941/42, 1942). Die Heroisierung Hölderlins, 215.

⁹¹⁷ Vgl. Martin Heidegger: Hölderlin und das Wesen der Dichtung, 33.

⁹¹⁸ Marlies Janz: Rezeption. Benjamin – Adorno – Szondi, 440.

⁹¹⁹ Iris Buchheim: Rezeption. Heidegger, 434.

⁹²⁰ Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke, Bd. 8, 551.

⁹²¹ Martin Heidegger: »Wie wenn am Feiertage ...«, 76.

⁹²² Ebd.

⁹²³ Ebd., 76f.

⁹²⁴ Ebd., 76.

⁹²⁵ Ebd., 65.

⁹²⁶ Ebd., 76.

zens" (V. 61) und schuldloser Hände (vgl. V. 62), sind diese in der Lage „unter Gottes Gewittern [...] mit entblößtem Haupte zu stehen" (V. 56f.) und „dem Volk' ins Lied / Gehüllt die himmlische Gaabe zu reichen" (V. 59f.). Doch *Wie wenn am Feiertage ...* ist ein Entwurf geblieben, der nach der unvollständigen achten und neunten Strophe abbricht.⁹²⁷ Die überlieferte Prosafassung des Schlusses verweist auf ein Scheitern des Gesanges und damit des Dichters an seiner Aufgabe.⁹²⁸ Martin Heidegger hat diesen Schluss nicht übernommen, sondern lässt *Wie wenn am Feiertage ...* nach 66 Versen enden.

Besonders ausführlich wird in *Wolken.Heim.* auf Hölderlins „»erste Hymne« des Spätwerks" *Wie wenn am Feiertage ...* aus dem Jahr 1800 zurückgegriffen, welche als „Paradigma" der im Werk Hölderlins folgenden Gesänge gilt.⁹²⁹ In fünf Abschnitten finden sich Auszüge, die nach den angeführten Verfahrensweisen überarbeitet wurden.⁹³⁰ Das kollektive Wir vereinnahmt den Gesang des Dichters für sich selbst. Jetzt heißt es:

Des Vaters Strahl, der reine, versengt uns nicht und tieferschütteret, die Leiden des Stärkeren mitleidend, bleibt in den hochherstürzenden Stürmen des Gottes, wenn er uns naht wenn er uns naht. [...] Verharren und es kommen sehn! Und was wir sahn, das Heilige, ist unser Wort. [...] wir aber sind zuhaus, wo wir hinwandeln zwischen Himmel und Erd und unter den Völkern das erste. Des gemeinsamen Geistes Gedanken sind, still endend, in unserer Seele. (Wo 10f.)⁹³¹

Die besondere Stellung des Dichters gegenüber dem Heiligen wird jetzt auf das kollektive Wir übertragen. Hölderlins „Hinwandeln zwischen Himmel und Erd und unter den Völkern" (V. 41) wird ergänzt zu „unter den Völkern das erste". Das deutsche Volk erscheint somit als von den Göttern auserwählt und nationalreligiös erhöht.

Fern noch tönt unser Donner. Wir sind hier. Dort sind die Andern. Aber wir nicht, wir nicht! Wir gehören uns. Und immer wieder, wie Kinder, schuldlos sind unsre Hände. (Wo 14)⁹³²

Der noch fern tönende Donner, welcher bei Hölderlin zu Beginn des Gesangs auf ein vorausgegangenes nächtliches Gewitter verweist, deutet in *Wolken.Heim.* auf die bereits geschlagenen Schlachten des deutschen Volkes. Die Schuldlosigkeit der Dichter, welche bei Hölderlin die Bedingung zur Wahrnehmung des Heiligen darstellt, wird hier auf das kriegerische Volk der Deutschen bezogen, welches aufgrund seines Gerufen-seins nach Heidegger nur seinem Wesen gemäß handelt.

⁹²⁷ Vgl. Bart Philipsen: *Gesänge* (Stuttgart, Homburg), 356.

⁹²⁸ „Doch weh mir! [...] / Ich sei genaht, die Himmlischen zu schauen, / Sie selbst, sie werfen mich tief, unter die Lebenden alle / Den falschen Priester ins Dunkel hinab, daß ich / Das warnende Lied den Gelehrigen singe." (Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke*, Bd. 8, 559, V. 67-76.)

⁹²⁹ Bart Philipsen: *Gesänge* (Stuttgart, Homburg), 356.

⁹³⁰ Vgl. Wo 9f., 10f., 11, 14, 26.

⁹³¹ Vgl. Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke*, Bd. 8, 556f., V. 63-66 + 550, V. 19f. + 554, V. 42-44.

⁹³² Vgl. ebd., 550, V. 4 + 555, V. 62.

Zuhause sind wir, daheim, Festgestampft der Boden über uns, geschlossen das Tal, jetzt aber tagt's. (Wo 26)⁹³³

Entsprechend der Betonung des „Jetzt“ aus Hölderlins Gesang durch Heidegger, steht der Ausdruck „jetzt aber tagt's“ in *Wolken.Heim.* für den Ausbruch der Schlacht, welche für „Volk und Vaterland“ gekämpft wird und den Boden mit Blut tränkt (Wo 25).

Ursache für das kämpferische Dasein der Deutschen ist in *Wolken.Heim.* die Ausgrenzung alles Fremden. Dem Zwang der Wiederholung unterliegend, äußert das kollektive Wir seinen Hass auf alles Fremde in unterschiedlichsten Abwandlungen:

[... W]ir gönnen den andern keine Blicke. Wir sind wir und scheuchen von allen Orten die anderen fort. (Wo 11)

Da sind sie, die andern! Jagd sie, bis seliger Tage Erinnerung sie gewesen sein werden. Sie sollen das Zeitliche segnen! (Wo 14)

Damit kein Fremdes uns stört. (Wo 33)

Martin Heidegger hatte sich in seiner Kriegsvorlesung *Hölderlins Hymne »Der Ister«* im Sommersemester 1942 mit dem Heimischwerden nach dem „Durchgang durch das Fremde“ beschäftigt.⁹³⁴ Nach Heidegger ist das Fremde für Hölderlin das Griechentum.⁹³⁵ Dieses Griechentum stellt für Hölderlin nicht den „Maßstab und das Vorbild der Vollendung des Menschentums“ dar und ist nicht der Gegenstand eines „romantischen Zurückwollens“.⁹³⁶ Es ist nach Heidegger für die Deutschen das „Mitgegebene“, welches es in das „Aufgegebene“ zu verwandeln gilt.⁹³⁷ Wo das Fremde in seiner „wesenhaften Gegensätzlichkeit“ erkannt wird, besteht nach Heidegger die Möglichkeit der „echten Beziehung“, die „nicht wirre Vermischung, sondern fügende Unterscheidung“ ist.⁹³⁸ Die „einzige Sorge“ der Dichtung Hölderlins ist das „Heimischwerden im Eigenen“, wie sie sich für Heidegger besonders in den Stromdichtungen *Der Rhein* und *Der Ister* bekundet.⁹³⁹ Das Eigene ist „das Vaterländische des Deutschen“.⁹⁴⁰ Die „Findung des Eigenen“ und die „Aneignung des gefundenen Eigenen“ bleibt nach Heidegger „das Schwerste“.⁹⁴¹ Seinen „eigensten Wesensreichtum“ entfaltet das Wesen des Eigenen nur aus der „überlegenen Anerkennung des Fremden“.⁹⁴²

Die „angelsächsische Welt des Amerikanismus“ hat für Heidegger nach dem Kriegseintritt Amerikas bewiesen, dass sie entschlossen ist, „Europa, und d. h. die Heimat, und d. h. den Anfang des Abendländischen“, zu vernichten.⁹⁴³ Doch „der ver-

⁹³³ Vgl. ebd., 550, V. 19.

⁹³⁴ Martin Heidegger: Hölderlins Hymne »Der Ister«, 60. Der Überschrift *Der Ister* für Hölderlins Gesang *Jetzt komme, Feuer...* stammt von Norbert von Hellingrath. Ister ist der griechische Name für die Donau. Ebd., 2.

⁹³⁵ Vgl. ebd., 67.

⁹³⁶ Ebd.

⁹³⁷ Martin Heidegger: Hölderlins Hymnen »Germanien« und »Der Rhein«, 292.

⁹³⁸ Martin Heidegger: Hölderlins Hymne »Der Ister«, 67f.

⁹³⁹ Ebd., 60.

⁹⁴⁰ Ebd.

⁹⁴¹ Ebd.

⁹⁴² Ebd., 69.

⁹⁴³ Ebd., 68.

borgene Geist des Anfänglichen im Abendland“ hat für diesen Akt nur „Verachtung“ übrig und wartet weiterhin auf seine „Sternstunde“.⁹⁴⁴ Das Finden des Eigenen stellt sich Heidegger anhand der Stromdichtungen dar als „Weg der Wanderschaft“ in der Fremde.⁹⁴⁵ Dabei ist für Heidegger der Dichter selbst der Strom.⁹⁴⁶ Das „geduldige Verweilen“ des Dichters ermöglicht die Urbarmachung des Landes.⁹⁴⁷

In *Wolken.Heim.* verkündet das kollektive Wir unter Verwendung von Hölderlins Gesang *Der Ister*:

Da sind wir, und da bringen wir sie hin, unsre Opfer, die Toten. Es brauchet Furchen die Erd und Stiche der Fels. Unwirtbar wären wir sonst. Gestorben auf hoher Straß. Wandersmänner, gingen wir zornig mit. Zu uns, wo wir wohnen. Nachhaus. Nachhaus.
Nachhaus. (Wo 32)⁹⁴⁸

Martin Heidegger beruft sich auf Hölderlins Gesang *Der Ister* zu einem im Hinblick auf den Kriegsverlauf für das Dritte Reich bereits kritischen Zeitpunkt. Nicht mehr der tobende Rhein steht im Mittelpunkt seiner Vorlesung,⁹⁴⁹ sondern die betrübte Donau.⁹⁵⁰ Doch ohne diese Trauer des Dichters wäre für die Deutschen nach Heidegger künftig kein „Wohnen in ihrem Eigensten“ möglich.⁹⁵¹ In *Wolken.Heim.* beklagt das kollektive Wir nach der geschlagenen Schlacht seine Opfer. Doch diese waren notwendig für die Herausbildung des Eigenen. Der Weg der „Wandermänner“ ist auf die Heimat gerichtet, auf das Eigenste.

Theodor W. Adorno hat in seinem Vortrag *Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins*, welchen er 1963 in Berlin bei der Jahresversammlung der Hölderlin-Gesellschaft hielt, auch Heideggers Bearbeitung der Gesänge Hölderlins beurteilt. Adorno verkündet hier:

Kaum anderswo dürfte Hölderlin seinen nachgeborenen Protektor schroffer Lügen strafen als im Verhältnis zum Fremden. [...] Hölderlin wird über Stock und über Stein für eine Vorstellung von Liebe eingespannt, die in dem kreist, was man ohnehin ist, narzißtisch fixiert ans eigene Volk; Heidegger verrät die Utopie an Gefangenschaft in der Selbstheit.⁹⁵²

Hölderlins „Liebe zur Fremde“ ist nach Adorno für Heidegger „eine einzige Irritation“.⁹⁵³ Im Gegensatz zu Heidegger betont Adorno bei Hölderlin den „Vorrang“ der Form gegenüber dem Inhalt.⁹⁵⁴ So zeichne sich Hölderlins späte Lyrik vor allem durch

⁹⁴⁴ Ebd.

⁹⁴⁵ Ebd., 179.

⁹⁴⁶ Ebd., 203.

⁹⁴⁷ Ebd., 201.

⁹⁴⁸ Vgl. Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke, Bd. 8, 726.f, V. 72-75.

⁹⁴⁹ Vgl. ebd., 620, V. 24.

⁹⁵⁰ Vgl. ebd., 724, V. 67 und Martin Heidegger: Hölderlins Hymne »Der Ister«, 201.

⁹⁵¹ Ebd.

⁹⁵² Theodor W. Adorno: *Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins*, 456.

⁹⁵³ Ebd.

⁹⁵⁴ Ebd., 472.

den Gebrauch von Parataxen aus, welche als „kunstvolle Störungen“ der „logischen Hierarchie subordinierender Syntax ausweichen“.⁹⁵⁵ Mit Hölderlin erschütterte somit „die dichterische Bewegung erstmals die Kategorie des Sinnes“.⁹⁵⁶ Diese „Sprachform“ ermögliche nach Adorno „die Anklage gegen die Gewalttat des sich zum Unendlichen gewordenen und sich vergottenden Geistes“.⁹⁵⁷ Während also nach Heideggers Auslegung von Hölderlins später Dichtung das Eigene dem Fremden übergeordnet ist, hebt Adorno gerade die Störung von Hierarchien hervor. Das formal dominierende Prinzip der Reihung erlaubt das freie Miteinander des Verschiedenen und Nichtidentischen.⁹⁵⁸

In *Wolken.Heim.* wird durch die Vereinnahmung der späten Dichtung Hölderlins durch das kollektive Wir die philosophische Auslegung Martin Heideggers noch einmal zugespitzt und dabei zugleich einer Kritik im Sinne Theodor W. Adornos ausgesetzt. Eine nochmalige Steigerung erfährt dieses Prinzip, wenn Heidegger in *Wolken.Heim.* im „Geraune“ des kollektiven Wir selbst zu Wort kommt. Ab dem 14. Abschnitt werden Zitate aus Heideggers am 27. Mai 1933 gehaltener Rektoratsrede *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität* in den Text einmontiert. Heidegger hielt diese Rede aus Anlass seines Antritts des Rektorats an der Freiburger Universität.⁹⁵⁹ Sie wurde zu einem „öffentlichen Bekenntnis zur NSDAP“ und verlieh dem neuen, nationalsozialistischen Regime zusätzliches Prestige.⁹⁶⁰

Zu Beginn des 14. Abschnitts wird Heideggers Verknüpfung von Wissenschaft und Politik angeführt:

Der Wille zum Wesen der deutschen Universität ist der Wille zur Wissenschaft als Wille zum geschichtlichen geistigen Auftrag des deutschen Volkes als eines in seinem Staat sich selbst wissenden Volks. Wissenschaft und deutsches Schicksal müssen zumal im Wesenswillen zur Macht kommen. Und sie werden es dann und nur dann, wenn wir einmal die Wissenschaft ihrer innersten Notwendigkeit aussetzen und wenn wir zum anderen dem deutschen Schicksal in seiner äußersten Not standhalten. (Wo 24)⁹⁶¹

Im 22. Abschnitt von *Wolken.Heim.* heißt es:

Das Entscheidende im Führen ist nicht das bloße Vorgehen, sondern die Kraft zum Alleingehenkönnen. Nicht aus Eigensinn und Herrschergelüsten, sondern kraft einer tiefsten Bestimmung und weitesten Verpflichtung. Solche Kraft bindet an das Wesentliche, schafft die Auslese der Besten und weckt die echte Gefolgschaft derer, die neuen Mutes sind. (Wo 33)⁹⁶²

⁹⁵⁵ Ebd., 471.

⁹⁵⁶ Ebd., 477.

⁹⁵⁷ Ebd., 472.

⁹⁵⁸ Vgl. Marlies Janz: *Rezeption. Benjamin – Adorno – Szondi*, 441.

⁹⁵⁹ Im drauf folgenden Jahr trat Heidegger von dieser Position wieder zurück.

⁹⁶⁰ Evelyn Annuß: *Elfriede Jelinek - Theater des Nachlebens*, 194.

⁹⁶¹ Martin Heidegger: *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität/Das Rektorat 1933/34*, 10.

⁹⁶² Ebd., 14.

Die angeführte Passage aus Heideggers Rede lässt offen, ob hier das wissenschaftliche Denken die nationalsozialistische Politik führen will oder umgekehrt.⁹⁶³ Elfriede Jelinek hat sich selbst in einem Interview zu den Heidegger-Zitaten in *Wolken.Heim.* wie folgt geäußert:

Es geht um einen Denker, der den Führer führen will und nicht begreift, daß ein Denker von einem personifizierten Ungeist selbst verzehrt wird.⁹⁶⁴

Wie Pisthetairos in den *Vögeln* des Aristophanes erscheint Heidegger in *Wolken.Heim.* von Elfriede Jelinek als geistiger Führer eines zu gründenden neuen Reiches. Doch bei Jelinek ist die Fremdenfeindlichkeit die Grundlage dieses neuen Reiches.

Die neben Friedrich Hölderlin und Martin Heidegger in *Wolken.Heim.* hörbaren Stimmen haben die Thematik der Ausgrenzung alles Fremden gegenüber einem postulierten Eigenen gemeinsam. Vom 3. bis zum 7. Abschnitt ertönt besonders häufig die Stimme Georg Wilhelm Friedrich Hegels. Die „verwendeten Bruchstücke“ stammen aus den *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, welche Hegel zwischen 1822 und 1831 fünfmal an der Berliner Universität gehalten hatte, und der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*.⁹⁶⁵ Evelyn Annuß hält zum Hörbarwerden Hegels in *Wolken.Heim.* fest:

Hegel zitierend führt Jelinek als verstellte Voraussetzung des romantischen Totalitätsphantasmas vor, wie die anderen in unterschiedlichen Ausformungen figuriert und ausgesperrt werden. Erst grenzt sich das Wir in einer kaum veränderten Verwendung Hegels von ‚den Orientalen‘ ab. Später wird der abwertende Gestus gegenüber den anderen mit Blick auf ‚die Neger‘ fortgeschrieben.⁹⁶⁶

Betont wird vom kollektiven Wir mit Bezug auf Hegel das „Bei sich sein“ (Wo 10),⁹⁶⁷ welches nur ermöglicht werden kann, wenn alles andere aus der „Innigkeit des deutschen Volkes“ ausgeschlossen wird.⁹⁶⁸ In der Sprache des kollektiven Wir hört sich Hegel in *Wolken.Heim.* wie folgt an:

Es rinnt uns Geist von der Stirne. Zu eng begrenzt unsre Lebenszeit. Die Orientalen wissen es nicht. Sie wissen nur, daß Einer frei ist, aber ebendrum ist solche Freiheit nur Willkür, Wildheit, Dumpfheit und Leidenschaft, und die Milde ein Zufall. Wir aber wir aber wir aber. Wir Lieben! (Wo 11f.)⁹⁶⁹

Bei den Negern aber führt nichts zum Bewußtsein eines Höheren. Der erste beste Gegenstand, den sie zum Genius erheben, ein Tier, ein Baum, ein Stein, wird ihre Macht. Wir sind wir! Gott, dort droben, er gehört uns! [...] Die Neger.

⁹⁶³ Jürgen Habermas spricht in einem Aufsatz über Heidegger von dessen spezifisch deutschen „Professorenwitz“, der ihm die Idee eingab, „des Führers Führer sein zu wollen.“ Ders.: Heidegger – Werk und Weltanschauung, 22.

⁹⁶⁴ Peter von Becker: »Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz«, 7.

⁹⁶⁵ Evelyn Annuß: Elfriede Jelinek - Theater des Nachlebens, 168.

⁹⁶⁶ Ebd., 168f.

⁹⁶⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke, Bd. 12, 30.

⁹⁶⁸ Ebd., 494.

⁹⁶⁹ Ebd., 31.

Nichts ihnen Verschiedenes, sondern gleichgültig was, die Willkür bleibt Meister ihres Bildes. Wir aber, uns segnet er, denn er kennt uns und gehört nur uns. (Wo 15)⁹⁷⁰

Hegel hatte im Jahr 1818 die Nachfolge von Johann Gottlieb Fichte auf dem Lehrstuhl für Philosophie an der Berliner Universität angetreten. Auch Fichte selbst kommt in *Wolken.Heim.* allerdings in der Nachfolge auf Hegel zu Wort. Anhebend im 9. Abschnitt werden Passagen aus Vorlesungen verwendet, welche Fichte in den Jahren 1807 und 1808 in Berlin während der französischen Besetzung Preußens hält und unter dem Titel *Reden an die deutsche Nation* publiziert.⁹⁷¹ Nach dem formalen Ende des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation im Jahr 1806 und der Erfahrung der französischen Fremdherrschaft zielen diese auf die Gründung eines neuen deutschen Nationalstaates. Bezug genommen wird in *Wolken.Heim.* auf Fichtes sprachphilosophische Bestimmung der deutschen Nation. Die deutsche Sprache unterscheidet sich nach Fichte von anderen Sprachen durch ihre „lebendige Schöpfungskraft“ und „vermeintliche Ursprünglichkeit“.⁹⁷² Die anderen Sprachen werden dabei durch ihre bloße Bezugnahme auf Abgestammtes als „Nachhall einer schon verstummen Stimme“ bezeichnet.⁹⁷³

In *Wolken.Heim.* tönt das kollektive Wir unter Verwendung der Stimme Fichtes:

Jetzt kommen wir und sind zuhaus dort unten. Die Erde bebt. Wir zittern dort in unsrer eignen Kälte und wärmen unsere Körper aneinander. Hier sind wir alle. Und einmal treten dann endlich wir in vollendeter Klarheit heraus. Leben das Neue oder lassen das Nichtige wenigstens entschieden fallen und stehen aufmerksam da, ob irgendwo der Fluß des Lebens uns ergreifen wird oder, falls wir nicht so weit wären, die Freiheit wenigstens ahnen und sie nicht hasen oder vor ihr erschrecken, sondern sie lieben. Wir wir wir! All diese ursprünglichen Menschen wie wir, ein Urvolk, das Volk schlechtweg. Deutsche! Deutsche! Deutsche! (Wo 19f.)⁹⁷⁴

Doch die Fremden, die nicht zu uns gehören, von fernen Städten geschäftiger Lärm. [...] Nicht eine Träne kosten sie uns! Ergeben sich drein, ein Zweites zu sein, und Abgestammtes. Ein Anhang zum Leben sind sie, das von ihnen, oder neben ihnen, aus eigenem Triebe sich regte, ein Felsen zurücktönender Nach-

⁹⁷⁰ Ebd., 120ff.

⁹⁷¹ Vgl. Evelyn Annuß: Elfriede Jelinek - Theater des Nachlebens, 159.

⁹⁷² Vgl. ebd.

⁹⁷³ Vgl. Johann Gottlieb Fichte: Reden an die deutsche Nation, 121.

⁹⁷⁴ Ebd. Der Abschnitt spielt ebenfalls auf Heinrich von Kleists 1807 entstandene Erzählung *Das Erdbeben in Chili* an. Im 10. Abschnitt von *Wolken.Heim.* folgen wörtliche Zitate, wenn es heißt: „Der Boden, in dem wir liegen, schwankt, ein furchtbarer Schlag durchdröhnt ihn. Wir kommen heraus!“ (Wo 20; Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke, Bd. II.3, 11,11-12 + 24,15.) Das Erdbeben ermöglicht bei Kleist den beiden Liebenden, Josephe und Jeronimo, die Befreiung aus einem Gefängnis und damit das kurzfristige Ausleben ihrer Liebe. Nach Evelyn Annuß gibt dieses glückliche Zwischenspiel in *Das Erdbeben in Chili* den „Ausblick auf eine andere Form des Kollektiven [...], die nicht auf Ausschluss basiert“. (Evelyn Annuß: Elfriede Jelinek - Theater des Nachlebens, 155.) Zur weiteren Verwendung von Texten von Kleist in *Wolken.Heim.* vgl. ebd., 145-167.

hall einer schon verstummten Stimme, sie sind, als Volk betrachtet, außerhalb des Urvolks, und für dasselbe Fremde, und Ausländer. (Wo 20)⁹⁷⁵

In Fichtes dritter *Rede* beschwört dieser die Auferstehung des Nationalkörpers mit Bezug auf eine Passage aus dem Buch des alttestamentarischen Propheten Hesekiel. Dieser verkündet die Auferstehung Israels, welches hier als knochenübersätes Totenfeld geschaut wird, durch Gottes lebensspendenden Odem.⁹⁷⁶ In *Wolken.Heim.* tönt das kollektive Wir entsprechend:

Wind komm herzu aus den vier Winden, und blase an diese Getöteten, daß sie wieder lebendig werden! Zu uns kommen aus der Erde! Zu uns, sie gehören uns! So wird der Wind, so werden die Stürme und Regengüsse und sengender Sonnenschein die Totengebeine gebleicht haben, der belebende Atem der Geister hat noch nicht aufgehört zu wehen. Zu uns! Er wird auch unseres Nationalkörpers erstorbene Gebeine ergreifen und sie aneinanderfügen, daß sie herrlich erstehen in neuem verklärtem Leben. Und wir mittendrin! Und wir! (Wo 31f.)⁹⁷⁷

Bereits Fichtes vermeintlich ursprüngliche und lebendige deutsche Sprache offenbart sich hier als „Nachhall einer schon verstummten Stimme“, indem der Philosoph zur angestrebten Auferstehung des Nationalkörpers durch seine eigenen Reden auf den Propheten Hesekiel zurückgreift. Elfriede Jelinek erhebt dieses Verfahren in *Wolken.Heim.* zum Grundmuster des gesamten Textes, indem die Rede des kollektiven Wir, welches seine eigene Auferstehung anstrebt, allein aus fremden Stimmen besteht.

Die letzten Abschnitte des Textes werden bestimmt durch die Stimme eines Kollektivs, wenn ab dem 15. Abschnitt zum ersten Mal Briefe einzelner Mitglieder der Roten Armee Fraktion (RAF) zitiert werden, welche in den Jahren 1973 bis 1977 in der Justizvollzugsanstalt Stuttgart im Stuttgarter Stadtteil Stammheim inhaftiert waren. Die von Jelinek verwendeten Kassiber stammen aus den Jahren 1974 und 1975.⁹⁷⁸ Darin wird die „Exklusion der anderen aus der menschlichen Gemeinschaft“ beschrieben und in *Wolken.Heim.* in das Gerede des kollektiven Wir überführt:⁹⁷⁹

Oder diese unerträgliche Entzückungen, dieser ganze Betrug, in den ein Mensch sich in der gegenwärtigen Gesellschaft flüchten mußte – Himmel, Beichte, Sekte, eben weil er eine Seele hat, im Unterschied zum Affen denkt, und wo er sich genau nur verlieren, sich selbst betrügen, entfremden, zum Schwein, zum Ekel werden konnte. In der Isolation der Folter jetzt ganz nackt: Mensch und Imperialismus, was sich ausschließt. Was rauskommt, ist diese

⁹⁷⁵ Vgl. Johann Gottlieb Fichte: Reden an die deutsche Nation, 121.

⁹⁷⁶ Vgl. Hesekiel 37, 1-14.

⁹⁷⁷ Vgl. Johann Gottlieb Fichte: Reden an die deutsche Nation, 58.

⁹⁷⁸ Vgl. Evelyn Annuß: Elfriede Jelinek - Theater des Nachlebens, 225.

⁹⁷⁹ Ebd., 223.

einzig Produktivkraft, auf die's ankommt: revolutionäre Gewalt, die Fähigkeit zur Gegengewalt. (Wo 25)⁹⁸⁰

Die wortlautlichen Übernahmen entstammen einem Brief von Gudrun Ensslin vom 12. August 1974. Die inhaftierten Mitglieder der RAF hatten ihre Haftbedingungen als Isolationshaft bezeichnet und waren in den Hungerstreik getreten. Seit dem zweiten Hungerstreik im Jahr 1973 wurde die künstliche Ernährung als Zwangsmaßnahme gegenüber den Inhaftierten praktiziert.⁹⁸¹ In *Wolken.Heim*. heißt es:

Laß dich festschnallen und Nahrung durch den Schlauch fließen! (Wo 27)

Dann wieder durch den Schlauch den Schlauch den Schlauch in die jahrelange Isolation, in den Verrat? (Wo 28f.)

Elfriede Jelinek verwendet ebenfalls eine Stelle aus einem Kassiber von Holger Meins vom 5. Juni 1974:

Und dieses vernichtende Schweigen – der Körper schreit natürlich, der Schlauch wird ihm in den Rachen gestoßen – dieses Schweigen, das den Folterer vernichtet! Wir treffen hier, sage ich, auf das sehr alte Gesetz, das es irgendeinem Teil der Existenz verbietet, unberührt zu bleiben, wenn der Mensch seine unbegrenzte Menschlichkeit gleichzeitig fordert und behauptet. (Wo 27f.)⁹⁸²

Die Formulierung „der Schlauch wird ihm in den Rachen gestoßen“ erscheint nicht im Brief von Holger Meins. Sie ist ein Verweis auf dessen Tod. Holger Meins starb am 9. November 1974 an den Folgen des dritten Hungerstreiks.⁹⁸³

Die Kassiber der inhaftierten RAF-Mitglieder lassen diese als Kämpfer für ihre „unbegrenzte Menschlichkeit“ erscheinen. In der „gegenwärtigen Gesellschaft“ erleben sich diese als zum Tier entfremdet, ihre Haftbedingungen bestätigen ihnen diese Annahme.

Die versammelten fremden Stimmen in *Wolken.Heim*. bedingen, dass sich das „Geraune“ des kollektiven Wir seiner eigenen Sprache nie ganz gewiss sein kann. Während an der späten Dichtung Hölderlins vorgeführt wird, wie diese durch Heidegger zur Darstellung der Überlegenheit des deutschen Volkes missbraucht wurde, dienen Hegel und Fichte als Stimmgeber für den Diskurs der Abgrenzung des Eigenen von allem Fremden. Solchen Stimmen stehen die verwendeten Texte aus den Briefen der gefangenen RAF-Mitgliedern entgegen. Diese erfahren sich selbst als von der Gesellschaft Entfremdete und Ausgegrenzte. Das kollektive Wir wird so vorgeführt als in sich selbst Uneinheitliches und Nichtidentisches. Die Abgrenzung als Einmaliges und Eigenes gegenüber allem Fremden ist misslungen, da das kollektive Wir als in sich selber fremd erscheint.

⁹⁸⁰ Bakker Schut: Dokumente. das info. Briefe der Gefangenen aus der RAF 1973-1977, 187.

⁹⁸¹ Vgl. Evelyn Annuß: Elfriede Jelinek - Theater des Nachlebens, 225.

⁹⁸² Bakker Schut: Dokumente. das info. Briefe der Gefangenen aus der RAF 1973-1977, 66f.

⁹⁸³ Vgl. Evelyn Annuß: Elfriede Jelinek - Theater des Nachlebens, 235.

Zusammen mit den nachfolgenden Theaterstücken *Totenauberg* (1992) und *Raststätten oder sie machens alle* (1994) bildet *Wolken.Heim.* nach Aussage der Autorin eine Trilogie. Petra Heyer hat den „Diskurs des Fremden“ als verbindendes Element dieser Trilogie festgestellt.⁹⁸⁴ In einem Interview äußert sich Elfriede Jelinek zur Thematik von *Totenauberg*:

Es ist dieser Ausschluß des Fremden, diese Fremdenfeindlichkeit, die nach der Wiedervereinigung auch in Deutschland wieder Boden gewonnen hat. Während bei dem jüdisch-kosmopolitischen (Philosophen) Husserl das Fremde eine Bereicherung von außen bedeutet, ist bei Heidegger das Fremde nur das, was einem den eigenen Grund und Boden streitig macht.⁹⁸⁵

Das Thema der Ausgrenzung des Fremden gegenüber einem sich zu behauptenden Eigenen erweist sich somit für Elfriede Jelinek nach *Wolken.Heim.* als noch nicht erledigt. Nicht nur inhaltlich, sondern gerade auch als grundlegendes formales Prinzip ihrer dichterischen Sprache, welche sich immer auch aus anderen Stimmen zusammensetzt und dadurch bereichert wird, setzt sich dieses Grundanliegen der Öffnung für das fremde Andere in Jelineks Werk weiter fort.

3.3 Die Kinder der Toten (1995)

Verena Mayer und Roland Koberg weisen für den Roman *Die Kinder der Toten* darauf hin, dass Elfriede Jelinek selbst das Buch als ihr „Hauptwerk“ bezeichnet habe.⁹⁸⁶ Jelineks *Die Kinder der Toten* steht in einer literarischen Tradition mit dem Roman *Die Wolfshaut* aus dem Jahr 1960 von Hans Lebert.⁹⁸⁷ In diesem Roman wurde zum ersten Mal die österreichische Verstrickung in Schuld während des Nationalsozialismus thematisiert und das Unterbleiben einer öffentlichen Aufarbeitung kritisiert. Erzählt wird die Geschichte des österreichischen Dorfes Schweigen, in welchem kurz vor Kriegsende von Dorfbewohnern sechs Fremdarbeiter ermordet wurden. Das Verbrechen wird vertuscht, doch gespenstische Visionen und ein das Dorf umkreisender Wolf weisen auf das Verdrängte hin. Zwei Außenseiter sorgen schließlich für das Offenbarwerden der schrecklichen Tat. Erst die Neuauflage des Romans im Jahr 1991 wurde von einer breiteren Öffentlichkeit wahrgenommen. Elfriede Jelinek schrieb

⁹⁸⁴ Petra Heyer: Von Verklären und Spielverderbern. Eine vergleichende Untersuchung neuerer Theaterstücke Peter Handkes und Elfriede Jelineks, 66.

⁹⁸⁵ Peter von Becker: »Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz«, 7. In einem weiteren Interview äußert sich Elfriede Jelinek erneut mit Bezug auf den jüdischen Philosophen Edmund Husserl, dessen Privatassistent Heidegger im Jahr 1919 war und dessen Nachfolger er im Jahr 1928 auf dem Lehrstuhl für Philosophie an der Freiburger Universität wurde: „Husserl und Heidegger, das ist ja auch noch mal vollkommen konträr, denn für den kosmopolitischen Juden ist ja der Andre, der Fremde eine Bereicherung des Eigenen, während das Andre bei Heidegger ja immer das ist, was das Eigene bedroht und was daher ausgeschlossen sein muß.“ (Roos Theo: »Die Sprache und das Lassen Tun«, 47.)

⁹⁸⁶ Verena Mayer, Roland Koberg: Elfriede Jelinek. Ein Porträt, 206.

⁹⁸⁷ Vgl. ebd., 202f.

selbst eine Rezension zu einem Zeitpunkt, da sie im Begriff stand, die Arbeit an ihrem eigenen Buch über die verdrängte österreichische Geschichte während des Dritten Reiches zu beginnen.⁹⁸⁸

Inhaltliche Anleihen entnimmt Jelinek für *Die Kinder der Toten* einem ihrer „Lieblingsfilme“, dem Schwarz-Weiß-Gruselfilm *Carnival of Souls* aus dem Jahr 1962.⁹⁸⁹ Hier stürzen die Organistin Mary und zwei Begleiterinnen zu Beginn des Films mit dem Auto von einer Brücke in einen Fluss. Nur Mary entsteigt dem Fluss und tritt später eine Stelle als Organistin in einer Kirche an. Doch seit dem Zeitpunkt ihres Unfalls hat Mary Visionen von Leichen fressenden Dämonen, welche sie verfolgen. Erst die letzte Einstellung des Films verrät, dass auch Mary bei dem Autounfall gestorben war. In Jelineks *Die Kinder der Toten* kollidiert zu Beginn ein österreichischer Kleinbus, in welchem sich auch die Sekretärin Karin Frenzel und ihre alte Mutter befinden, mit einem holländischen Reisebus. Der Kleinbus stürzt einen Abhang hinunter, die vier Insassen werden „herausgespritzt“ (Ki 11). Doch in der Folge erscheinen Karin Frenzel und ihre Mutter als Gäste der Pension Alpenrose. Hier begegnet Karin Frenzel ihrer eigenen „Doppelgängerin“ (Ki 92), einer „fremde[n] Frau, die sie selbst ist“ (Ki 95). Der Roman endet mit einer „Bemerkung am Rande“ (Ki 666): zeitgleich mit einem gewaltigen Erdbeben in der Steiermark, welcher auch die Pension Alpenrose begrub, starb die „53-jährige Karin F.“ an den Folgen eines schweren Autounfalls im Bezirkskrankenhaus Mürzzuschlag.

Diese unheimliche Begebenheit um die Person Karin Frenzel wird im Roman noch erweitert um die unheimlichen Gestalten des Sportlers Edgar Gstranz und der Studentin Gudrun Bichler. Auch Edgar Gstranz ist „bei einem AUTOUNFALL tödlich verunglückt“, wie „ein paar Menschenfresserinnen im Umkreis tuscheln“ (Ki 30). Vor „etwa zwei Jahren oder waren drei“ (ebd.) raste dieser um drei Uhr früh von einer „feuchtfröhlichen Geburtstagsparty“ kommend mit 120 km/h gegen eine Hauswand (Ki 42f.). Doch in der Folge wird Edgar Gstranz bei den unterschiedlichsten sportlichen Tätigkeiten in der Umgebung der Pension Alpenrose geschildert. Die ehemals Klavier spielende und Philosophie studierende Gudrun Bichler beging bereits vor fünf Jahren aus Prüfungsangst Selbstmord, indem sie sich in die Badewanne legte und die Pulsadern aufschnitt (vgl. Ki 35f, 50f.). Jetzt ist sie Gast in der Pension Alpenrose und wie Edgar Gstranz „eine Tote, die nicht verwest“ (Ki 36). Beide begegnen sie wie auch Karin Frenzel ihren Doppelgängern. Gudrun Bichler trifft „ein zweites Mal“ auf sich selbst im eigenen Pensionszimmer und kann sich beim Geschlechtsakt mit Edgar Gstranz durchs Schlüsselloch beobachten (Ki 119). Edgar Gstranz begegnet in der freien Natur einem Wanderer, der ihm „bekannt vorkommt, es ist, als blickte er in einen Spiegel“ (Ki 139).

⁹⁸⁸ Vgl. ebd., 203.

⁹⁸⁹ Ebd., 200.

Uda Schestag hat darauf hingewiesen, dass Elfriede Jelinek in den *Kindern der Toten* sowohl die von Sigmund Freud im Jahr 1919 verfasste Studie über *Das Unheimliche*, als auch Julia Kristevas Essay *Fremde sind wir uns selbst* verarbeitet hat, welche sich interpretierend auf Freuds Studie bezieht und im Jahr 1990 in deutscher Sprache erschien.⁹⁹⁰ Freud definiert das Unheimliche als „etwas wiederkehrendes Verdrängtes“,⁹⁹¹ denn – so Freud – „dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.“⁹⁹² Das Unheimliche wird zu jener Art des „Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht“.⁹⁹³ Für viele Menschen ist nach Freud im „allerhöchsten Grad“ die „Wiederkehr der Toten“ unheimlich.⁹⁹⁴ An E.T.A. Hoffmanns Roman *Die Elixire des Teufels* (1815/16) hebt Freud das unheimlich wirkende Motiv des „Doppelgängertum[s]“ hervor, welches er als „beständige Wiederkehr des Gleichen“ deutet.⁹⁹⁵ Das „Moment der unbeabsichtigten Wiederholung“ überführt „das sonst Harmlose“ ins Unheimliche.⁹⁹⁶ Das „Unheimliche der gleichartigen Wiederkehr“ leitet Freud aus dem „infantilen Seelenleben“ ab, indem er für das „seelisch Unbewußte“ die „Herrschaft eines von den Triebregungen ausgehenden *Wiederholungstriebes*“ annimmt.⁹⁹⁷ Was an diesen „inneren Wiederholungszwang“ mahnt, wird als unheimlich wahrgenommen.⁹⁹⁸

Bereits in ihrer Schrift *Die Revolution der poetischen Sprache* hatte sich Julia Kristeva auf die Freudschen Begriffe des Wiederholungszwangs und dem damit zusammenhängenden Todestrieb berufen. In ihrem Essay *Fremde sind wir uns selbst* setzt sie das Unheimliche mit „beunruhigende[r] Fremdheit“ gleich, welche eine „Projektion“ des Todestriebes darstellt.⁹⁹⁹ Das „Zustandekommen des Unheimlichen“ erklärt sie in strukturalistischer Hinsicht als „Schwächung des Wertes der Zeichen“, welche erfolgt, wenn das Zeichen „nicht mehr als arbiträr“ erlebt wird.¹⁰⁰⁰ Gemäß Freud fasst sie das Unheimliche als „Wiederkehr eines vertrauten Verdrängten“.¹⁰⁰¹ Für Kristeva ist das Unheimliche das „Fremde in uns selbst“¹⁰⁰², da „das andere“ das eigene Unbewusste ist.¹⁰⁰³ Eine Tolerierung des Fremden „auf französischem Boden“ sowie in Europa¹⁰⁰⁴ – und auf diesen Problemzusammenhang steuert Kristevas Essay schließlich zu – kann

⁹⁹⁰ Uda Schestag: Sprachspiel als Lebensform, 223.

⁹⁹¹ Sigmund Freud: Das Unheimliche, 263.

⁹⁹² Ebd., 264.

⁹⁹³ Ebd., 244.

⁹⁹⁴ Ebd.

⁹⁹⁵ Ebd., 257. Auch Elfriede Jelinek spielt in *Die Kinder der Toten* immer wieder auf Hoffmanns Roman an. Vgl. Uda Schestag: Sprachspiel als Lebensform, 189.

⁹⁹⁶ Sigmund Freud: Das Unheimliche, 260.

⁹⁹⁷ Ebd., 261. Ausführlicher stellt Freud diese Annahme in der ein Jahr später erscheinenden Studie *Jenseits des Lustprinzips* dar. Vgl. Kapitel III.2.1 dieser Arbeit.

⁹⁹⁸ Sigmund Freud: Das Unheimliche, 261.

⁹⁹⁹ Julia Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, 209f.

¹⁰⁰⁰ Ebd., 202.

¹⁰⁰¹ Ebd., 204.

¹⁰⁰² Ebd., 198.

¹⁰⁰³ Ebd., 199.

¹⁰⁰⁴ Ebd., 211.

nur gelingen, indem man sich selbst zuerst „als Fremden erfährt“.¹⁰⁰⁵ In diesem Sinne habe Freud gelehrt, dass die „Fremdheit in uns selbst aufzuspüren“ die vielleicht einzige Art darstellt, „sie draußen nicht zu verfolgen“.¹⁰⁰⁶ Dies geschieht nach Kristeva durch das „Aufbrechen der Verdrängung“.¹⁰⁰⁷ Ein Bekämpfen des Fremden bedeutet dagegen allein ein kämpfen gegen das eigene Unbewusste, welches nach Kristeva das „»Uneigene« unseres nicht möglichen »Eigenen« darstellt“.¹⁰⁰⁸

Auch Martin Heidegger hat sich mit dem Phänomen des Unheimlichen auseinander gesetzt. In seiner Interpretation von Sophokles' *Antigone* (etwa 442 v. Chr.), welche er in seiner Vorlesung *Hölderlins Hymne »Der Ister«* auf Hölderlins Dichtung bezieht, übersetzt Heidegger das erste Standlied des Chores wie folgt:

Vielfältig das Unheimliche, nichts doch
über den Menschen hinaus unheimlicher waltet.¹⁰⁰⁹

Hier wird für Heidegger das „Wesen des Menschen“ gedichtet, wie es auch in „Hölderlins Hymnendichtung“ anklingt.¹⁰¹⁰ Dabei steht das Unheimliche im Sinne von „nicht daheim – nicht im Heimischen heimisch“ in Bezug zum „Un-heimische[n]“ in der Bedeutung des „befremdlich und beängstigend und »furchtbar« Wirkenden“.¹⁰¹¹ Das „Wort des Sophokles“ besagt dann nach Heidegger, dass der Mensch „nicht heimisch und daß das Heimischwerden seine Sorge ist“:¹⁰¹²

Diese Art der Unheimlichkeit, nämlich die Unheimlichkeit, ist nur dem Menschen möglich, weil er zum Seienden als einem solchen sich verhält und dabei das Sein versteht. Und weil er das Sein versteht, kann er allein auch das Sein vergessen. Die Unheimlichkeit im Sinne der Unheimlichkeit übertrifft daher alle sonstigen Arten des Unheimlichen unendlich, d. h. im Wesen.¹⁰¹³

Heidegger deutet hier die Tragödie des Sophokles und in der Folge auch die Dichtung Hölderlins im Sinne seiner eigenen ontologischen Philosophie. Die Seinsvergessenheit des Menschen wird so zur höchsten Art der Unheimlichkeit bzw. Unheimlichkeit erhoben.¹⁰¹⁴ Bezogen auf das deutsche Volk sieht Heidegger die Möglichkeit zum „Heimischwerden“ in der Dichtung Hölderlins gegeben und zugleich aufgegeben:

Wenn aber die Geschichtlichkeit eines Menschentums im Heimischsein beruht und wenn das Heimischsein das Heimischwerden im Unheimlichsein ist, und wenn solches Heimischsein nur dichtend bestimmt werden kann und dichterisch gesagt werden muß, dann ist Hölderlin der erste, der die deutsche Not

¹⁰⁰⁵ Ebd., 198.

¹⁰⁰⁶ Ebd., 209.

¹⁰⁰⁷ Ebd., 39.

¹⁰⁰⁸ Ebd., 209.

¹⁰⁰⁹ Martin Heidegger: *Hölderlins Hymne »Der Ister«*, 65. Die Übersetzung von Martin Heidegger bezieht sich auf die Verse 332f.

¹⁰¹⁰ Ebd., 69.

¹⁰¹¹ Ebd., 87.

¹⁰¹² Ebd.

¹⁰¹³ Ebd., 94.

¹⁰¹⁴ Vgl. Kapitel II.2.3 dieser Arbeit.

des Unheimischseins dichterisch erfährt, und d. h. dichtend sagt. Deshalb kommt von Hölderlin zuerst und von ihm allein das Wort, in dem das Gesetz des Unheimischseins und Heimischwerdens ausgesprochen wird; und zwar wird dieses Gesetz dichterisch in mehrfacher Gestalt ausgesprochen.¹⁰¹⁵

Das „Gesetz des Unheimischseins und Heimischwerdens“ wird nach Heidegger in den Stromdichtungen Hölderlins genannt und durch sein eigenes philosophisches Denken ausgelegt. Bei Elfriede Jelinek heißt es in *Die Kinder der Toten*:

Karin Frenzel, diese plötzlich (und ohne das Gleitmittel der Schuld) Unheimische, hat inzwischen das Bluten gründlich verlernt. (Ki 257)

Die zwei Jägersöhne haben den Weg vom Heimischsein ins Unheimische bereits zurückgelegt, jetzt können sie ihn also auch Edgar zeigen. (Ki 303)

Ja, hier wird endlich etwas aufgedeckt und zur Schau gestellt. Luft erhebt sich, das Heitere ist auf einmal verschwunden, es folgt die Werbung, und die Unheimlichkeit taucht ein, beginnt ihre freie, kühle Bahn. (Ki 622)

Die angeführten Sätze beinhalten zwar Heideggersche Begriffe, doch werden diese in einem anderen Sinn verwendet.¹⁰¹⁶ Heimischsein und Unheimischsein werden mit Leben und Tod gleichgesetzt. Die lebenden Toten erweisen sich als unheimlich, da sie zugleich unheimisch sind. Zwei untote Jägersöhne können Edgar den Weg weisen, da sie ebenfalls den Übergang „vom Heimischsein ins Unheimische“ vollzogen haben. Die Unheimlichkeit ist nicht mehr bezogen auf die Seinsvergessenheit, sondern auf etwas Verdrängtes, welches jetzt „aufgedeckt und zur Schau gestellt“ wird.

An dieser Stelle wird deutlich, wie Elfriede Jelinek sich mittels der Arbeiten von Sigmund Freud und Julia Kristeva gegen die Philosophie Martin Heideggers wendet. Das Unheimliche meint nicht mehr das Unheimische in Bezug auf die Stellung des Menschen zum Sein, sondern die Wiederkehr eines auch in der Philosophie Martin Heideggers verdrängten. Dieses Wiederkehrende stellt in Jelineks Roman *Die Kinder der Toten* fünfzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs das verdrängte Schicksal des jüdischen Volkes während des Dritten Reichs dar:

Nicht wir werden in diese Andenkenöfen hineingetrieben und verschwinden, sondern es wird eine Herde Geduldiger, die alle ersticken mussten, aus den Öfen herausgetrieben; die Ventilation ist jetzt in Gang gesetzt, und es geht zügig voran, ich meine, der Zug geht direkt in uns hinein, ein Bote des Grubes, der entboten wurde, damit ich fünfzig Jahre später über so etwas schreiben kann. (Ki 148)

¹⁰¹⁵ Martin Heidegger: Hölderlins Hymne »Der Ister«, 155.

¹⁰¹⁶ Gemäß dem strukturalistischen Ansatz wird so die Arbitrarität des Zeichens vorgeführt.

Mit der „Herde Geduldiger“ sind die Angehörigen des jüdischen Volkes gemeint, welche seit dem März 1942 in systematischen Vergasungen in Auschwitz-Birkenau und anderen Vernichtungslagern den Tod fanden.¹⁰¹⁷

Tonnen von Asche sind da angehäufelt – das waren doch auch alles Leute, schwankende Schatten von Schwestern und Brüdern, oh je, alles keine Christen!, welche jetzt ihre ungeborenen Enkel suchen gehen, [...]. (Ki 229)

„Ins Gas sind viele geschickt worden [...] und alles soll im Sumpf der Zeit versunken sein?“ (Ki 71), heißt es mahnend an anderer Stelle.¹⁰¹⁸

Auch unter Verwendung der Sprache des Nationalsozialismus wird auf den Holocaust angespielt:

Es geht um den Endkampf [...]! (Ki 168)

Weder tausend Jahre Reich noch tausend Jahre Armut wären uns passiert, wenn wir gelesen hätten, was von uns zu erwarten war. (Ki 349)

[...] die blonden Locken, die blauen Blicke, [...] die Endstufe der Entwicklung, so, die Vorstufen hätten wir alle glücklich hinter uns gebracht; doch leider ist unsere Ausdrucksweise noch ein wenig unterentwickelt [...]. (Ki 559)

Die nordische Rasse muß hier weiter regieren [...]. (Ki 601)

Und mit engem Bezug zu *Wolken.Heim*. heißt es entsprechend:

Wir Deutsche und ihre verwandten Stämme ordnen uns nicht unter, wir ordnen lieber die vielen anderen, ohne uns vor dem Ordnungsamt angestellt zu haben, wir sind uns doch keine Fremden! [...] Wir sind das einzig Mögliche. (ebd.)¹⁰¹⁹

Einem sprachlichen „Wiederholungszwang“ (Ki 189) gehorchend, durchziehen die Verweise auf den Holocaust alle Kapitel des Romans. Bereits im Prolog wird in Bezug auf den Autounfall von „hochaufgeschossenen [...] Menschenhalden“ gesprochen (Ki 12). Aus dem „Kühlschrank unseres Gedächtnisses“ soll das Vergangene befreit werden, damit Verantwortung für das Geschehene übernommen werden kann und ähnliches sich nicht noch einmal wiederholt:

¹⁰¹⁷ Vgl. etwa Daniel Jonah Goldhagen: Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust, 194.

¹⁰¹⁸ In dem 1996 uraufgeführten Theaterstück *Stecken, Stab und Stangl* heißt es unter direktem Bezug auf den Holocaust: „Ein Anderer: Mein Name ist Universitäts-Professor Dr. H.. [...] Allerdings habe ich einige Kritikpunkte anzubringen. Die Landwirtschaft ist jetzt eine motorisierte Nahrungsmittelindustrie, im wesentlichen ist sie dasselbe wie die Fabrikation von Leichen in den Gaskammern, dasselbe wie die Blockierung und das Aushungern der Landschaft, dasselbe wie die Erzeugung von Wasserstoffbomben.“ (St 43) Leicht verfremdet wird von Jelinek in dieser Passage ein Ausschnitt aus einer Rede Martin Heideggers zitiert, welche dieser im Jahr 1949 in Bremen gehalten hat (vgl. Martin Heidegger: *Das Ge-Stell*, 27). Dieter Thomä hat sich wie folgt zu diesem Vergleich Heideggers geäußert: „So werden Nationalsozialismus und Völkermord zu Unterkapiteln im Zeitalter der Weltverwüstung erklärt; die Katastrophen werden auf einem hohen Stand nivelliert. Unter diesem philosophischen Rundumschlag kann sich Heidegger dann bequem so weit ducken, daß sein eigenes Engagement nicht mehr getroffen wird.“ (Ders.: *Heidegger und der Nationalsozialismus*, 158.)

¹⁰¹⁹ Wie in *Wolken.Heim*. kommen auch in den *Kindern der Toten* zahlreiche fremde Stimmen zu Wort. Lea Müller-Dannhausen hat diese in ihrem Aufsatz zu den intertextuellen Verfahrensweisen Elfriede Jelineks zusammengestellt. Erneut wird in *Die Kinder der Toten* mehrfach auf die Dichtung Hölderlins zurückgegriffen. Doch auch aus den Liedzyklen Schuberts, den Gedichten Goethes, Rilkes und Celans werden Bruchstücke entnommen. Die „größte Zitatspenderin“ ist jedoch nach Müller-Dannhausen „die Bibel“. (Dies.: *Die intertextuelle Verfahrensweise Elfriede Jelineks*, 200.)

[...W]ir warens nicht! Menschen verschwanden! (Ki 16).

Der Führer. [...] So einen Mann hat dieses Land bereits einmal erbaut (die Pläne hat es sicherheitshalber aufgehoben) [...]. (Ki 47)

Die Autorin selbst zeigt sich als Betroffene, wenn es heißt:

Das, was keiner schafft, das Leibliche ist endlich heimgekommen. [...] Wir wollen und können seine Namen hier nicht aufzählen, der Name Jelinek möge für viele Millionen stehen, er mag aber nicht. (Ki 333)¹⁰²⁰

Der Hinweis auf die „viele[n] Millionen“ getöteten Juden während der Zeit des Dritten Reichs wird in Jelineks *Die Kinder der Toten* zwanghaft wiederholt gesetzt, um auf diese Weise der Verdrängung zu erwehren.¹⁰²¹ Auch der Verweis auf die bisher vergangenen fünfzig Jahre, in denen das Geschehene erfolgreich verdrängt wurde, kehrt als Mahnung an einen anderen Umgang mit der Vergangenheit stetig wieder.¹⁰²² Gegen die bisherige „Geschichtslosigkeit“ (Ki 419) werden die Fakten der stattgefundenen Massenvernichtung jüdischen Lebens gesetzt:

[...] eifrig wie das Feuer eben ist, das in insgesamt 46 Brennkammern im Dauerbetrieb über 24 Stunden mehr als 4700 Leute verbrennen kann, bloß weil man ihm soviel zu verarbeiten gegeben hat. (ebd.)

Andeutungen auf das Vorgehen in den nationalsozialistischen Vernichtungslagern werden dabei ebenfalls wiederholt gesetzt.¹⁰²³

Julia Kristeva hatte in ihrer Dissertation die zentrale These aufgestellt, dass die poetische Sprache in die gesellschaftliche Revolution einmündet, indem sie „Verdrängtes“ in Gang setzt.¹⁰²⁴ Eben dieses Ziel verfolgt Elfriede Jelinek mittels der Sprache in ihrem Roman *Die Kinder der Toten*. Dabei kritisiert sie zugleich den bisherigen Umgang mit der Vergangenheit in Deutschland und Österreich:

Die Bäume wedeln mit ihren Blättern, und das Unheimliche beginnt, die Erde zu umkreisen, nachdem es zuvor in Deutschland und Österreich heftig herumgeschnuppert hat, bis in die letzten Winkel und Ritzen hinein. Seit diese Länder ihre Totenfabriken geschlossen haben, haben sie sich mehr aufs Empfinden verlegt, das ist die Medienmedizin, die sie uns jeden Abend in die Augenschluchten eintropfen. (Ki 54)

Diesem bisherigen Umgang mit der Vergangenheit setzt Jelinek in den *Kindern der Toten* eine andere „Wahrheit“ entgegen:

¹⁰²⁰ „Im Haus meines Vaters sind viele Wohnungen. Aber allein aus dem Haus von meinem Vati sind mindestens 49 Österreicher verschwunden, die brauchen jetzt keine Wohnung mehr.“ (Ki 459) Nach Verena Mayer und Roland Koberg hatte eine Verwandte Elfriede Jelineks ausgerechnet, „dass wahrscheinlich so viele entfernte jüdische Verwandte von den Nazis ermordet wurden.“ Verena Mayer, Roland Koberg: Elfriede Jelinek. Ein Porträt, 204.

¹⁰²¹ Vgl. Ki 96, 132, 142, 164, 165, 169, 178, 254, 282, 333, 353, 365, 395, 402, 427, 435, 453, 495, 496, 563, 580, 640.

¹⁰²² Vgl. Ki 140, 148, 246, 293, 357, 363, 386, 397, 441, 449, 450, 451, 512, 650.

¹⁰²³ Vgl. Ki. 148, 201, 225, 240, 246, 251, 282, 286, 419, 442, 466, 489, 496, 512, 566, 605, 606, 640.

¹⁰²⁴ Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, 71.

Das Feuer weicht nicht einmal vor den Österreichern zurück, ganz schön mutig, wenn man bedenkt, wieviele von den eigenen Nahverkehrsbürgern dieses Volk dem Feuer geradezu aufgedrängt, in den Rachen geworfen hat. Leider ergibt dieses fette Stück Geschichte mittlerweile einen üblen Nachgeschmack. Die Wahrheit ist nichts Vergangenes. Wir wollen, daß sie wiedererweckt wird. Die brandigen Toten sollen bitte als neue Welle anrollen, nur hereinspaziert, halt, jetzt wird's brenzlig! (Ki 512)

Bei Elfriede Jelinek soll die Wahrheit „wiedererweckt“ werden, was in *Die Kinder der Toten* gleichbedeutend ist mit der sprachlichen Wiedererweckung der in der Zeit des Nationalsozialismus getöteten Juden. Auch Martin Heidegger hat sich mit dem Begriff der Wahrheit auseinander gesetzt.¹⁰²⁵ In seinem Aufsatz *Platons Lehre von der Wahrheit*, welcher von Heidegger im Jahr 1947 in Druck gegeben wurde, bezieht sich der Philosoph des 20. Jahrhunderts auf Platons Höhlengleichnis aus dem siebten Buch der *Politeia* (etwa 370 v. Chr.).¹⁰²⁶ Eine besondere Bedeutung haben für Heidegger die bei Platon berichteten „Übergänge aus der Höhle ans Tageslicht und wieder zurück aus diesem Bereich in die Höhle“.¹⁰²⁷ Anhand dieser Übergänge unternimmt Heidegger eine Gliederung dieses antiken Gleichnisses in eine Folge „von vier verschiedenen Aufhaltenen“.¹⁰²⁸ Die Aufenthalte unterscheiden sich jeweils nach der „jedesmal herrschenden Art der »Wahrheit«“:¹⁰²⁹

Auf der ersten Stufe leben die Menschen gefesselt in der Höhle und sind befangen in dem, was ihnen zunächst begegnet. [...] Die zweite Stufe berichtet von der Abnahme der Fesseln. Die Gefangenen sind jetzt in gewisser Weise frei, bleiben aber doch in die Höhle eingesperrt. Hier können sie sich jetzt zwar nach allen Seiten umwenden. Die Möglichkeit öffnet sich, die vordem hinter ihnen vorbeigetragenen Dinge selbst zu sehen. [...] Die Dinge selbst bieten in gewisser Weise, nämlich im Schein des künstlichen Höhlenfeuers, ihr Aussehen an und sind nicht mehr durch die Abschattungen verborgen. [...] Die Abnahme der Fesseln bringt zwar eine Befreiung. Aber das Losgelassenwerden ist noch nicht die wirkliche Freiheit. Diese wird erst auf der dritten Stufe erreicht. Hier ist der von den Fesseln Befreite zugleich in das Außerhalb der Höhe, »ins Freie«, versetzt. Da liegt über Tag alles offen zutage. Der Anblick dessen, was die Dinge sind, erscheint jetzt nicht mehr nur im künstlichen und verwirrenden Schein des Feuers innerhalb der Höhle. Die Dinge selbst stehen da in der Bündigkeit und Verbindlichkeit ihres eigenen Aussehens. [...] Der Rückstieg in die Höhle und der Kampf innerhalb der Höhle zwischen dem Be-

¹⁰²⁵ Vgl. Kapitel II.2.2 dieser Arbeit.

¹⁰²⁶ Vgl. Martin Heidegger: *Platons Lehre von der Wahrheit*, 201.

¹⁰²⁷ Ebd., 215f.

¹⁰²⁸ Ebd., 219.

¹⁰²⁹ Ebd.

freier und den aller Befreiung widerstrebenden Gefangenen bildet eine eigene vierte Stufe des »Gleichnisses«, in der es sich erst vollendet.¹⁰³⁰

Wahrheit wird von Heidegger als „das einer Verborgenheit Abgerungene“ gefasst.¹⁰³¹

Platons Gleichnis wird dahingehend interpretiert, dass „das zuhöchst Unverborgene einer niedrigen und hartnäckigen Verbergung abgerungen werden muß“.¹⁰³² Die verschiedenen Aufenthalte versinnbildlichen für Heidegger ein „Streben nach der »Wahrheit«“.¹⁰³³ Erst das „Sichauskennen“ außerhalb der Höhle ist Philosophie.¹⁰³⁴ Diese beginnt für Heidegger mit Platon, da dieser erst das Wort Philosophie in Anspruch genommen hat „als Name für jenes Sichauskennen im Seienden, das zugleich das Sein des Seienden als Idee bestimmt“.¹⁰³⁵

Heidegger will mit seiner Abhandlung über Platons Höhlengleichnis an das „anfängliche Wesen der Wahrheit“ erinnern.¹⁰³⁶ Doch zugleich soll dieses Wesen „anfänglicher“ gedacht werden, um auf diese Weise „das Wesen der Unverborgenheit“ als „Grundzug des Seins“ selbst zu erfragen.¹⁰³⁷

Heideggers Interpretation von Platons Höhlengleichnis wird von Elfriede Jelinek in *Die Kinder der Toten* gegengelesen.¹⁰³⁸ So heißt es an einer Stelle unvermittelt:

[...D]a merken die Leute, wenn sie reinbeißen oder sie einfach nur schwingen, nicht, wie zäh das Fleisch ist (kein Wunder, es ist doch schon vor einem halben Jahrhundert geschlachtet worden!) [...] Tätärätätä. Platon hätte schon damals, von Anfang an, Licht in die Höhle leiten lassen sollen, ja, jetzt im Ofenen erkennt mans, Freunderl! (Ki 449f.)

Immer wieder werden sprachliche Anspielungen auf Heideggers Text in *Die Kinder der Toten* eingelassen. Doch Heidegger erfährt dabei keine philosophische Entgegnung. Seine Sprache wird vielmehr mit dem in ihr Verdrängten konfrontiert – der Wahrheit über das Schicksal des jüdischen Volkes in Europa während der Zeit des Nationalsozialismus, welche Heidegger auch nach dem Krieg nicht bereit war zur Kenntnis zu nehmen. Die Sprache des Philosophen, welcher beharrlich nach dem „Wesen der Wahrheit“ (Ki 465, 473) fragte, wird mit einer konkreten „Unverborgenheit“ (Ki 462) konfrontiert, die dieser nicht zu Wort kommen lassen wollte.

In den *Kindern der Toten* stürzen Gudrun Bichler und Edgar Gstranz in das „Nichts der Verborgenheit, der Verhüllung, der Verdeckung und Verschleierung, die hier bei uns Wahrheit genannt wird“ (ebd.). Sie vollziehen die Übergänge aus dem Bereich

¹⁰³⁰ Ebd., 219-223.

¹⁰³¹ Ebd., 223.

¹⁰³² Ebd., 223f.

¹⁰³³ Ebd., 234.

¹⁰³⁴ Ebd.

¹⁰³⁵ Ebd., 235.

¹⁰³⁶ Ebd., 238.

¹⁰³⁷ Ebd.

¹⁰³⁸ Vgl. Sabine Treude: Vom Übersetzen zum Verschwiegenen, 82.

der Höhle „in die Sonne unsrer Beachtung“ (Ki 472) und wieder zurück in die Höhle. Dabei treffen sie auf „die Dort Draußen“ und „die Wahrheit über sie“ (Ki 415).

Die Dort Draußen sind zwar aus unserer Mitte verschwunden, aber es hat sie natürlich nie gegeben, deshalb können sie auch gar nicht verschwunden sein. (Ki 416)

In einer Grube begegnen Gudrun und Edgar den Toten, welche wieder herauskommen, um als Unsichtbare den Sichtbaren das Gedächtnis nach zu tragen, denn diese „wollen sich an nichts erinnern können“ (Ki 591). Das Feuer in Platons Höhle wird zum offenen Feuer, in welchem gleich „wieder wer verbrannt“ ist (Ki 396). Die Schattten an der Höhlenwand verweisen auf die „Taten unsrer Vorläufer“ (Ki 452), welche die in der Höhle zurückgebliebenen noch gefangen halten. Das „Licht am Höhleneingang“ wird vom „Bild auf dem Bildschirm“ ersetzt (ebd.), das in seiner Künstlichkeit den Blick auf die tatsächliche Wahrheit versperrt. Doch die „Befreier sind längst zurückgestiegen“ (Ki 455), um „eine Wahrheit von vielen“ (Ki 465)¹⁰³⁹ an die in der Höhle Verbliebenen weiterzugeben:

Die Befreier kommen; doch bevor sie noch unten sind, sind sie schon in Gefahr geraten, der Übermacht der dort wohnenden Herrn und Damen Wahrheitssager, äh Wahrsager zu unterliegen. Unseren Befreiern droht es schon längst, getötet zu werden. Sie haben uns zuwenig erfundene Wahrheiten dagelassen. Unsere Dichter sollen endlich wieder schreiben dürfen, was sie wollen. (Ki 456)

Nicht mehr der Philosoph ist hier der Überbringer einer befreienden Wahrheit, sondern der Dichter, welcher sich von einer unbequemen Wahrheit nicht abwendet, sondern diese zur Sprache bringt. „DAS LICHT“, welches „von einem Brand kommt“, blendet „den Empfindlichen“ (Ki 457). Doch eben diese Blendung ist notwendig und soll zur Anerkennung einer Wahrheit führen, die bisher verdrängt wurde.

In der Aufarbeitung einer verdrängten „Verirrung von Vergangenheit“ (Ki 450) will Elfriede Jelinek Unbewusstes in der Sprache aufdecken. Die Konfrontation mit diesem

¹⁰³⁹ Diese Formulierung verweist auf Hannah Arendt, welche sich gegen eine „absolute Wahrheit“ ausspricht und dafür plädiert, in jeder Meinung eine Wahrheit zu sehen. (Dies.: Philosophie und Politik, 388.) Hannah Arendt hatte sich 1954 in einem Vortrag zu Platons Höhlengleichnis geäußert, dessen Bearbeitung durch Heidegger sie kannte. Erst im Jahr 1990 erschien der Vortrag posthum in deutscher Übersetzung. Wolfgang Heuer schreibt in seiner Vorbemerkung: „Wieso, fragt sie sich, war es möglich, daß sich ein philosophischer Rebell wie Heidegger so fatal irren und in den Dienst des Nationalsozialismus stellen konnte, wo er doch gerade anstelle des Denkens in philosophischen Systemen das offene Denken praktizierte und dem ungebundenen und auch kritischen Denken den Weg zu bahnen schien? [...] Die Philosophie als Krönung der Wissenschaften, als Feld der Weisheit und der Wahrheitsssuche, die das europäische humanistische Denken geprägt hatte, konnte offenbar nicht garantieren, daß humanistisches Denken und Handeln erhalten blieb.“ (Ders.: Zum Stellenwert von „Philosophie und Politik“ in Hannah Arendts Denken.) Hannah Arendt selbst äußert sich wie folgt in ihrem Vortrag: „Der zurückkehrende Philosoph befindet sich in Gefahr, weil er seinen Gemeinsinn verloren hat, der nötig ist, um sich in einer allen gemeinsamen Welt zu orientieren, und darüber hinaus, weil das, was er in seinem Denken birgt, dem Gemeinsinn der Welt widerspricht. [...] Wenn die Philosophen trotz ihrer notwendigen Entfremdung von dem Alltagsleben der menschlichen Angelegenheiten jemals zu einer wahren politischen Philosophie gelangen sollten, müssten sie die Pluralität des Menschen, aus dem der ganze Bereich der menschlichen Angelegenheiten entsteht – in ihrer Größe und ihrem Elend – zum Gegenstand ihres *thaumadzein* [d. h. Staunen] machen.“ (Dies.: Philosophie und Politik, 395+400.)

fremden Unbewussten soll nach der psychoanalytischen Theorie helfen, in einem ersten Schritt das Fremde in uns selbst anzuerkennen.¹⁰⁴⁰ In einem zweiten Schritt kann dann das Fremde außerhalb von uns selbst angenommen werden.

Doch Elfriede Jelinek scheint sich noch auf einer weiteren Ebene mit der Philosophie Martin Heideggers auseinander gesetzt zu haben. In den *Kindern der Toten* heißt es an einer Stelle:

Es hat hier ein entsetzliches Ereignis stattgefunden [...]. Aber dieser Tod hat alles verhüllt, sogar die Worte, die ihm galten. Es herrscht Unklarheit, wer die Opfer überhaupt waren. Ihre Seelen sind inzwischen Fremde auf Erden, die trotzdem nicht bezahlen müssen. (Ki 431f.)

Der jüdische Philosoph Emmanuel Lévinas (1906-1995), welcher in Litauen geboren wurde, Ende der zwanziger Jahre bei Husserl und Heidegger studierte und 1930 in Frankreich eingebürgert wurde, musste 1945 erfahren, dass seine gesamte in Litauen verbliebene Familie durch die Nationalsozialisten ermordet worden war.¹⁰⁴¹ Die Arbeit Martin Heideggers bezeichnete er in seiner Schrift *Humanisme de l'autre homme* (1972) als das einflussreichste philosophische Denken des 20. Jahrhunderts.¹⁰⁴² Doch erscheint ihm zugleich die Heideggersche Aufspaltung des Menschlichen in ein Eigenes oder Eigentliches und ein Fremdes als äußerst gefährlich.¹⁰⁴³ Lévinas setzt diesem Denken das jüdische Denken entgegen, welches eine solche Aufspaltung nicht kennt, sondern das Menschliche zwischen den Menschen sucht¹⁰⁴⁴ und damit gerade auch der Sprache eine besondere Rolle zuweist. Die Sprache des Fremden, des Anderen gilt es anzunehmen, denn durch die Sprache kann ein Anderer Bedeutung für mich erlangen und umgekehrt.¹⁰⁴⁵ Die Fremdheit auf Erden als Paradigma der jüdischen Existenz¹⁰⁴⁶ wird von Lévinas als Paradigma für die gesamte Menschheit in Anspruch genommen. Als Belege werden von Lévinas Textstellen aus der „Bibel“ angeführt:¹⁰⁴⁷

In Psalm 119 ist zu lesen: »Ich bin ein Fremdling auf Erden, verbirg mir nicht deine Gebote.« [...] der Psalm ist ein Echo auf Texte, die anerkanntermaßen älter sind als das Jahrhundert von Sokrates und Platon, nämlich auf Kapitel 25, Vers 23, des Buches *Levitikus*: »Kein Land darf endgültig verkauft werden; denn das Land gehört mir, und ihr seid nur Fremde und Halbbürger bei mir.« [...] Echo des ständigen *Sagens* der Bibel: die Bedingung – oder die Un-

¹⁰⁴⁰ Im Fall von Karin Frenzel heißt es in *Die Kinder der Toten* mit Bezug auf Julia Kristeva: „sie ist ja fremd bei sich selbst“ (Ki 107).

¹⁰⁴¹ Bernhard Taureck: Lévinas zur Einführung, 129.

¹⁰⁴² Vgl. Emmanuel Lévinas: Humanismus des anderen Menschen, 89.

¹⁰⁴³ Vgl. Werner Stegmaier: Heidegger und Emmanuel Levinas. Bruch mit der Neutralität des Seins, 423. Ein anderes Dasein wird nach Lévinas bei Heidegger nicht nur als außerhalb und fremd, sondern auch als belastend und störend empfunden. Vgl. ebd., 419.

¹⁰⁴⁴ Vgl. ebd.

¹⁰⁴⁵ Vgl. Bernhard Taureck: Lévinas zur Einführung, 72.

¹⁰⁴⁶ Vgl. Werner Stegmaier: Heidegger und Emmanuel Levinas, 423.

¹⁰⁴⁷ Emmanuel Lévinas: Humanismus des anderen Menschen, 98.

bedingung – von Fremdlingen und Sklaven im Lande Ägypten bringt den Menschen dem Nächsten nahe. Die Menschen suchen sich [gegenseitig] in ihrer Un-bedingung als Fremde.“¹⁰⁴⁸

Auch bei Jelinek findet sich der Hinweis auf die Fremdheit auf Erden (vgl. oben Ki 432), satirisch gebrochen durch den Bezug auf die jüdischen Toten in der Zeit des Nationalsozialismus. Auch sie fängt in *Die Kinder der Toten* das „Echo des ständigen Sagens der Bibel“ ein, indem sie fortwährend Bruchstücke aus dem Alten wie auch aus dem Neuen Testament in den Text einfließen lässt.¹⁰⁴⁹ Mit Bezug auf Joh 1,14 heißt es in den *Kindern der Toten*:

Stellen Sie sich vor, Ihre Worte würden Fleisch werden wie Er [...]. (Ki 597)

In Jesus wurde das Wort Fleisch, um zwischen Gott und den Menschen zu vermitteln. Auch Elfriede Jelinek unternimmt mit den *Kindern der Toten* einen Vermittlungsversuch. Mittels der Sprache versucht sie eine Annäherung zwischen Judentum und Christentum, wobei das Christentum bei Jelinek in erster Linie bezogen wird auf den Katholizismus in ihrem Heimatland Österreich.

„Millionen Österreicher handeln unbewußt“ heißt es provokant gleich zu Beginn eines Kapitels (Ki 473). Mit aktuellem Bezug zur Entstehung des Romans fährt der Text wenig später fort:

Die Gendarmerie [...] schiebt ab, was fremd und durch die Mur aus Jugoslawien oder wie das Land jetzt heißt mit nichts dahergeschwommen gekommen ist. (Ki 474)¹⁰⁵⁰

Die Fremdenfeindlichkeit im Österreich der 90er Jahre wird hier problematisiert und im weiteren Kontext des Romans in Zusammenhang zur Feindschaft gegenüber dem „Fremdsein“ des jüdischen Volkes (Ki 586) in diesem „Kath-Land“ (Ki 447) gebracht:

[...] doch die Bäume sind schon gezeichnet. Diejenigen, die stehen bleiben dürfen, tragen stolz das gelbe Band um ihre Stämme, das ihnen das Überleben sichert. Es ist umgekehrt wie bei den Menschen, die es sich ausgedacht haben, daß die Verschleierte Frau, die Synagoge, gekennzeichnet werden muß, wenn sie daherkommt und mit der Lanze das Gotteslamm durchbohrt, damit man sie, diese Todesbotin, die ein echtes, richtiges Lamm ermordet hat, von der Kirche gegenüber unterscheiden kann, welche das Blut im Kelch auffängt wie der Harztopf das Baumblut und der Harztopf das unsrige. [...] So stellen wir Christen uns das vor, und deswegen müssen wir diese Mörderin auch immer wieder aufs neue umbringen, bevor sie uns erwischt. Zum Glück sieht man ihr ihr Fremdsein schon von weitem an. Steht sie nicht dort vorn, mit dem recht

¹⁰⁴⁸ Ebd., 99.

¹⁰⁴⁹ Lea Müller-Dannhausen gibt eine Auflistung von Bibelstellen, welche in den *Kindern der Toten* Verwendung finden. Vgl. dies.: Die intertextuelle Verfahrensweise Elfriede Jelineks, 204, Anm. 63.

¹⁰⁵⁰ Später heißt es: „Wenn meine Heimat nur nicht so verschlossen wäre!“ (Ki 567) „Das Land ist an der Grenze seiner Aufnahmefähigkeit, für Menschen und überhaupt, es hat alle satt, das sagt es mit kummervollem, bittendem Tonfall in den Abendsendungen des Rundfunks und Fernsehens. [...] Es gibt von allem zuviel.“ (Ki 571)

angenehmen Gesicht einer Frau in mittleren Jahren, damit wir uns ein weiteres Mal vor ihr fürchten und sie töten sollen? (Ki 585f)¹⁰⁵¹

Elfriede Jelinek weist hier auf die Verleumdung der Juden als „Christusmörder“ als eine der tiefsten Wurzeln des Antisemitismus hin.¹⁰⁵² Von christlicher Seite führte dies im Laufe der Geschichte immer wieder zu Ausgrenzungen und Angriffen gegenüber Juden. Sie wurden „im Status von »Fremden« gehalten“,¹⁰⁵³ was nach der neuzeitlichen Interpretation von Theodor W. Adorno dazu dient, „mit der Entfremdung der Gesellschaft fertig zu werden.“¹⁰⁵⁴ Der Historiker Wolfgang Benz hält fest, dass die „Denkfigur »der Jude als Fremder«“ in Deutschland und anderen Ländern eine „langdauernde Wirkung“ entfaltete.¹⁰⁵⁵ Gerade auch die „Sozial- und Bevölkerungsstruktur Österreichs“ biete dafür einen „besonders fruchtbaren Nährboden“. Im europäischen Vergleich gehöre Österreich zu den Nationen, „in denen Antisemitismus in der Bevölkerung am stärksten verbreitet“ sei.¹⁰⁵⁶ In der Vergangenheit waren dabei die „Resentiments gegen Juden“ vor allem im „katholischen Gesinnungsbereich“ besonders ausgeprägt.¹⁰⁵⁷ Wolfgang Benz resümiert, dass „die Vorurteile der Judenfeindlichkeit“ durch „Sprache, Bilder, Gesten und Einverständnis“ transportiert werden.¹⁰⁵⁸ Worte der Ausgrenzung stellen dabei das wichtigste Medium der Judenfeindschaft dar.¹⁰⁵⁹ In den *Kindern der Toten* wird wiederholt auf die Person Jesu angespielt.¹⁰⁶⁰ Jesus erscheint dabei als der „Gekreuzigte“ (Ki 217), als leidensfähiger „Menschensohn“ (Ki 325) und als das geopfertete „Eine Lamm“ (Ki 504).

Irgendetwas muß ja auch vor zweitausend Jahren ca. mit Christus böse geworden sein und seinen Tod bewirkt haben, damit er seitdem unter uns weile, untot wie seine ganze Religion, die nicht ehrlich tot werden will; mit ihren leitenden Angestellten und Managern sind er und sein Verein freilich genug gestraft. (Ki 245)

Zusätzlich verweist Jelinek auf eine spätmittelalterliche Ritualmordlegende, welche sich bis heute hartnäckig in Tirol hält:

¹⁰⁵¹ Elfriede Jelinek bezieht sich hier auf die weiblichen Personifikationen von Synagoge und Ecclesia in der Ikonographie des Mittelalters als Allegorien für Judentum und Christentum. Seit der Zeit der Kreuzzüge hatten sich diese Darstellungen immer mehr verschärft. (Vgl. W. Greisenegger: *Ecclesia und Synagoge*, 574.) An anderer Stelle heißt es mit direkter Kritik an der römisch-katholischen Kirche: „Der bischöfliche Segen wird den Kunden in den Rachen geworfen, damit sie sich weiterhin verschweigen und nicht verplappern, was sie in der Rüstung ihrer Ecclesia, die der fliehenden Synagoge auf ewig nachsetzt, alles gedreht, genagelt, zerschnitten, geklebt und dann wieder weggeschmissen haben.“ (Ki 366)

¹⁰⁵² Vgl. etwa Daniel Jonah Goldhagen: *Die katholische Kirche und der Holocaust. Eine Untersuchung über Schuld und Sühne*, 32. Der jüdische Historiker Daniel Jonah Goldhagen urteilt in seinem Werk aus dem Jahr 2002, dass die „Hauptverantwortung für die Erzeugung dieses beispiellosen westlichen Hasses [gegenüber dem Judentum] beim Christentum liegt“. Ebd., 52.

¹⁰⁵³ Wolfgang Benz: *Was ist Antisemitismus?*, 241.

¹⁰⁵⁴ Theodor W. Adorno: *Studien zum autoritären Charakter*, 124.

¹⁰⁵⁵ Wolfgang Benz: *Was ist Antisemitismus?*, 226.

¹⁰⁵⁶ Ebd. 226f.

¹⁰⁵⁷ Ebd., 233.

¹⁰⁵⁸ Wolfgang Benz: *Was ist Antisemitismus?*, 235.

¹⁰⁵⁹ Vgl. ebd.

¹⁰⁶⁰ Siehe dazu Ki 173, 174, 175, 206, 215, 217, 222, 223, 225, 242, 245, 247, 249, 269, 276, 279, 290, 318, 319, 325, 350, 365, 404, 427, 480, 487, 504, 513, 543, 551, 552, 584, 597, 598, 626, 634, 638.

Unschuldiges Kind, das du im Jahr 1462 von Unbekannten ermordet worden bist, Märtyrer der Kirche. [...] 300 Jahre lang pilgern unzählige Wallfahrer nach Judenstein und drücken ihre Gesichter auf Heiligenbildchen ab, ich meine sie drücken ihre Gesichter an das Bild des heiligen armen Kindes, Anderle von Rinn, das sie, falls sie Zeit haben, gern einmal kreuzigen wollen, Ehrensache, diese Arbeit soll ihnen keiner abnehmen dürfen. (Ki 634f.)

Nach der Legende sollen im Jahr 1462 jüdische Kaufleute einen blondhaarigen, zweieinhalbjährigen Knaben mit Namen Andreas aus dem Tiroler Dorf Rinn auf rituelle Weise geopfert haben.¹⁰⁶¹ Es entstand ein antijüdischer Anderl-Kult, welcher sich im ausgehenden 17. Jahrhundert verfestigte¹⁰⁶² und erst im Jahr 1994 durch den verantwortlichen Diözesanbischof verboten wurde.¹⁰⁶³

Jelinek aktiviert in ihrer Sprache die historischen Bezüge, um auf diese Weise aufzuzeigen, wie Sprache zum Mittel der Trennung und Abgrenzung werden kann. Doch zugleich wird Sprache bei Jelinek auch als Mittel des Verbindens vorgeführt.

Glauben Sie, ich habe sie jetzt genügend gewürdigt, die Wesen, die uns einst, mittels Sprache, zu entsprechen versuchten, [...] und unseren Nächsten sollen wir doch lieben wie uns selbst. (Ki 561)

Die in Deutschland lebenden Juden hatten die Sprache der Fremden angenommen in dem Bewusstsein, dass auch sie Fremde waren. Diesen Hinweis verbindet Jelinek mit dem Gebot der Nächstenliebe, wie es Jesus in Mt 22,39 gegenüber seinen Jüngern formuliert hat.

Emmanuel Lévinas hatte in einem Gespräch geäußert:

Das göltige Menschliche ist – aber befürchten Sie dies Wort nicht – die Liebe. Ich meine, mit all dem, was sie belastet. Liebe – ich werde es besser sagen: Verantwortlichkeit.¹⁰⁶⁴

Elfriede Jelinek ist sich – und so lässt sich schlussfolgern – ihrer eigenen Fremdheit und der Fremdheit des Anderen bewusst. In ihren Werken wird dies deutlich, indem sie immer wieder fremde Texte aufnimmt, verarbeitet und sich somit gegenüber dem Fremden öffnet. Doch das Thema der Fremdheit wird zugleich auch inhaltlich verarbeitet. Das Schicksal der Juden als ausgesonderte und massenhaft ermordete Fremde gemahnt zu einem anderen Umgang mit dem Fremdsein. Damit stellt sie sich in einen Gegensatz zur Philosophie Heideggers. Dieser hatte nicht nur besonders in der Zeit des Nationalsozialismus das Eigene oder Eigentliche des deutschen Daseins betont, sondern auch in der Nachkriegszeit das Schicksal der Juden aus seiner Philosophie wie auch aus seinem Leben verbannt. Die Betonung des Unterbewussten in der Tradition der Psychoanalyse soll bei Jelinek das eigene Fremdsein aufdecken und zugleich

¹⁰⁶¹ Vgl. Georg R. Schroubek: Zur Frage der Historizität des Andreas von Rinn, 181ff.

¹⁰⁶² Ebd., 193.

¹⁰⁶³ Ebd., 194.

¹⁰⁶⁴ Emmanuel Lévinas: Humanismus des anderen Menschen, 134.

eine Akzeptanz des außer mir liegenden Fremden ermöglichen. Die Sprache kann hier zum Instrument der Nächstenliebe werden, wenn sie nicht das Eigene vom Fremden abgrenzt, sondern gegenseitige Fremdheit einander annähert.

IV. Zusammenfassung

Die getrennte Darstellung des sprachkritischen Schreibens von Peter Handke und Elfriede Jelinek gestattet zum Schluss eine Gegenüberstellung dieser beiden so unterschiedlichen Verfahrensweisen. Hier erweist sich trotz aller Unterschiede der gemeinsame Bezug auf die im 20. Jahrhundert besonders einflussreiche Sprachphilosophie von Martin Heidegger als besonders aufschlussreich.

Während sich die Sprachkritik von Peter Handke besonders auf den Erkenntniswert von Sprache bezieht und sich daher als „metaphysisch motiviert“ erweist,¹⁰⁶⁵ zielt Elfriede Jelineks pragmatische Sprachkritik stärker auf den sozialen und politischen Missbrauch von Sprache. Dies erklärt zugleich, warum sich Peter Handke für eine Philosophie, welche die Frage nach der Wahrheitserkenntnis stellt, als empfänglicher erweist. Heideggers Denken scheint Handke darin geholfen zu haben, von einem Misstrauen gegenüber einer begrifflichen Sprache zu einem Vertrauen in die Sprache der Dichtung zu gelangen. Die Denkwege Heideggers rezipierend, will Handke als Dichter bereits in den siebziger Jahren ein Wahrheitsgeschehen sprachlich darstellen, welches sich in Augenblickserfahrungen ankündigt. Dabei gibt er zugleich seine sprachkritische Position zugunsten einer Sprachmystik auf, deren Annahmen sich als säkularisierte Fassung christlicher Aussagen bestimmen lassen. Weiterhin vollzieht Handke mit Heidegger den Ausstieg aus der Historie zugunsten einer Gründung der Geschichte des Seins.

Elfriede Jelinek hingegen verharrt in der Position der pragmatischen Sprachkritik, welche sie mit den Mitteln der absoluten Satire, der strukturalistischen Mythenkritik und der neo-avantgardistischen Spracharbeit ausübt und um die Erkenntnisse einer strukturalistisch geprägten Psychoanalyse erweitert. Diese zielt durch das Aufbrechen eines verdeckten, motivierten, automatisierten und damit erstarrten oder verdrängten Sprachgebrauchs auf eine Veränderung des Individuums und der Gesellschaft. Mit der Philosophie und der Person Martin Heideggers findet Jelinek zur Mitte der achtziger Jahre ein neues Hauptziel ihrer schonungslosen Sprachkritik. In Kontrast zu Heidegger setzt sie der Betonung des Eigenen eines deutschen Daseins das besonders im jüdischen Denken verankerte Bewusstsein für die gegenseitige Fremdheit entgegen. Sprachlich wird dies durch die Dominanz fremder Texte in ihrem Werk vorgeführt. Zugleich verfolgt Jelinek mit ihrer Dichtung eine Aufarbeitung des verdrängten Schicksals des jüdischen Volkes im Dritten Reich. Während Jelinek mit ihrer Dichtung also im Gegensatz zu Heidegger auf die verdrängte Wahrheit eines konkreten historischen Geschehens verweist, bleibt Handkes Werk in der Nachfolge Heideggers auf ein philosophisch begründetes Wahrheitsgeschehen hin ausgerichtet.

¹⁰⁶⁵ Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne, 227.

V. Siglenverzeichnis

Peter Handke

A	Die Abwesenheit
AT	Die Angst des Tormanns beim Elfmeter
B	Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos
CS	Der Chinese des Schmerzes
DJ	Don Juan (erzählt von ihm selbst)
F	Am Felsenfenster morgens
GB	Die Geschichte des Bleistifts
GW	Das Gewicht der Welt
H	Hornissen
JN	Mein Jahr in der Niemandsbucht
K	Kaspar
KB	Der kurze Brief zum langen Abschied
KG	Kindergeschichte
LH	Langsame Heimkehr
LSV	Die Lehre der Sainte-Victoire
N	In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus
NS	Nachmittag eines Schriftstellers
S	Die Stunde da wir nichts voneinander wußten
SF	Das Spiel vom Fragen oder die Reise zum Sonoren Land
SE	Die Stunde der wahren Empfindung
SV	Spuren der Verirrten
U	Untertagblues
ÜD	Über die Dörfer
VM	Versuch über die Müdigkeit
VT	Versuch über den geglückten Tag
W	Die Wiederholung
WU	Wunschloses Unglück
ZU	Zurüstungen für die Unsterblichkeit

Elfriede Jelinek

bu	bukolit
Ki	Die Kinder der Toten
Kl	Die Klavierspielerin
lo	wir sind lockvögel baby!
Ma	Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes
Mi	Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft
Sp	Ein Sportstück
St	Stecken, Stab und Stangl
To	Totenauberg
Wo	Wolken.Heim.

VI. Literaturverzeichnis

Peter Handke

Prosa

Der Bildverlust (2002), Frankfurt am Main 2002.

Der Chinese des Schmerzes (1983), Frankfurt am Main 1986.

Der kurze Brief zum langen Abschied (1972), Frankfurt am Main 2001.

Die Abwesenheit (1987), Frankfurt am Main 1987.

Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (1970), München 2004.

Die Hornissen (1966), Frankfurt am Main 1983.

Die Lehre der Sainte-Victoire (1980), Frankfurt am Main 1984.

Die Stunde der wahren Empfindung (1975), Frankfurt am Main 1978.

Die Wiederholung (1986), Frankfurt am Main 1992.

In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus (1997), Frankfurt am Main 1997.

Langsame Heimkehr (1979), Frankfurt am Main 1979.

Mein Jahr in der Niemandsbucht (1994). Ein Märchen aus den neuen Zeiten, Frankfurt am Main 1994.

Nachmittag eines Schriftstellers (1987), Frankfurt am Main 1989.

Versuch über den geglückten Tag (1991), Frankfurt am Main 1991.

Versuch über die Jukebox (1990), Frankfurt am Main 1990.

Versuch über die Müdigkeit (1989), Frankfurt am Main 1992.

Wunschloses Unglück (1972), Frankfurt am Main 2003.

Theaterstücke

Das Spiel vom Fragen oder die Reise zum Sonoren Land (1989). In: Ders., Die Theaterstücke, Frankfurt am Main 1992, S. 451-542.

Die Stunde da wir nichts voneinander wußten (1992). In: Ders., Die Theaterstücke, Frankfurt am Main 1992, S. 543-576.

Kaspar (1968). In: Ders., Die Theaterstücke, Frankfurt am Main 1992, S. 87-190.

Spuren der Verirrten (2006), Frankfurt am Main 2006.

Über die Dörfer (1981). In: Ders., Die Theaterstücke, Frankfurt am Main 1992, S. 383-450.

Untertagblues. Ein Stationendrama (2003), Frankfurt am Main 2003.

Zurüstungen für die Unsterblichkeit: ein Königsdrama (1997), Frankfurt am Main 1997.

Journale, Essays und Interviews

Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt mit Herbert Gamber (1987), Frankfurt am Main 1990.

Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987), Salzburg - Wien 1998.

Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 bis März 1977), Salzburg 1979.

Die Geborgenheit unter der Schädeldecke. In: Ders., Als das Wünschen noch geholfen hat, Frankfurt am Main 1974, 71-80.

Die Geschichte des Bleistifts, Frankfurt am Main 1985.

Gestern Unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990, Salzburg - Wien 2005.

Horváth und Brecht. In: Ders., Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, Frankfurt am Main 1972, 63-64.

Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. In: Ders., Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, Frankfurt am Main 1972, 19-28.

Ich denke wieder an ein ganz stummes Stück. Interview mit Peter Handke, in: Die Welt, 9. Oktober 1987.

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

Peter Handke im Gespräch mit Jože Horvat: Noch einmal vom Neunten Land, Klagenfurt - Salzburg 1993.

Peter Handke. In: Arthur Joseph: Theater unter vier Augen. Gespräche mit Prominenten. Köln 1969, 27-39.

Phantasien der Wiederholung, Frankfurt am Main 1983.

Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises. In: Ders., Das Ende des Flanierens, Frankfurt am Main 1982, 155-163.

Straßentheater und Theatertheater. In: Ders., Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, Frankfurt am Main 1972, 51-55.

Wir müssen fürchterlich stottern. Die Möglichkeit der Literatur - Gespräch mit dem Schriftsteller Peter Handke, in: SZ, 23. Juni 1988.

Zur Tagung der Gruppe 47 in USA. In: Ders., Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, Frankfurt am Main 1972, 29-34.

Elfriede Jelinek

Prosa

Bukolit: Hörroman (1968), mit Bildern von Robert Zeppel-Sperl, Berlin 2005.

Die Kinder der Toten (1995), Reinbek b. Hamburg 1995.

Die Klavierspielerin (1983), Reinbek b. Hamburg 2004.

Die Liebhaberinnen (1975), Reinbek b. Hamburg 1975.

Lust (1989), Reinbek b. Hamburg 1992.

Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft (1972), Reinbek b. Hamburg 1972.

Wir sind lockvögel, baby! (1970), Reinbek b. Hamburg 1988.

Theaterstücke

Ein Sportstück (1998), Reinbek b. Hamburg 1998.

Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes (1999), Reinbek bei Hamburg 1999.

Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit (1996), in: Neue Theaterstücke. Mit einem "Text zum Theater" von Elfriede Jelinek, Reinbek b. Hamburg 1997.

Totenauberg. Ein Stück (1991), Reinbek b. Hamburg 1991.

Wolken. Heim (1988). Ditzingen 2004.

Essays und Interviews

Becker, Peter von: »Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz«. In: Theater heute, H. 9 (1992), 1-8.

Carp, Stefanie: »Beim Schreiben bin ich Triebtäterin«. Gespräch mit Elfriede Jelinek über die Wiederkehr der Geschichte, Heiner Müller, Rassismus und ihr Stück *Stecken, Stab und Stangl*. In: FREITAG, Nr. 17, vom 19.4.1996, 11.

N.N.: »Die Frau ist nur, wenn sie verzichtet zu sein«, Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Die Philosophin 8 (1993), 94-98.

Heinrichs, Hans-Jürgen: Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Sinn und Form 6 (2004), 760-783.

N.N.: Ich schlage sozusagen mit der Axt drein. In: TheaterZeitSchrift 7 (1984), 14-16.

N.N.: Im Lauf der Zeit. In: Michael Haneke, Elfriede Jelinek: Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays. Hrsg. von Stefan Grisseemann, Wien 2001, 115-117.

Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit, Essay. In: Dies., Die endlose Unschuldigkeit, Prosa – Hörspiel – Essay, Schwinging 1980, 49-82.

N.N.: münchener literaturarbeitskreis: gespräch mit elfriede jelinek. In: mamas pfirsische - frauen und literatur H. 9/10 (1978) 171-181.

Roos, Theo: »Die Sprache und das Lassen-Tun« - Über Hannah Arendt, Martin Heidegger, Peter Handke und die deutsche Einheit, in: Symptome. Zeitschrift für epistemologische Baustellen, H. 9 (1992), 45-49.

Walter Vogl: Ich wollte diesen weissen Faschismus. In: Basler Zeitung, 16.6.1990.

Weitere Quellen

- Adorno, Theodor W.: Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins. In: *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften, Bd. 2*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1974, 447-491.
- Studien zum autoritären Charakter. Aus dem Amerikanischen von Milli Weinbrenner, Frankfurt am Main 1973.
- Adorno, Theodor W. / Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main ¹⁵2004.
- Albert, Claudia: Rezeption. Nationalsozialismus und Exilrezeption. In: Kreuzer, Johann (Hrsg.): *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart – Weimar 2002, 444-448.
- Amelung, Eberhard: Kairos, II. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 4, Basel – Stuttgart 1976, 668-669.
- Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*, München 2005.
- Arendt, Hannah: Philosophie und Politik. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 41 (1990) 2, 381-400.
- Aspetsberger, Friedbert: Sprachkritik als Gesellschaftskritik. Von der Wiener Gruppe zu O. Wieners *die verbesserung von mitteleuropa, roman*. In: Ders., *Der Historismus und die Folgen. Studien zur Literatur in unserem Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1987, 290-316.
- Badt, Kurt: *Die Kunst Cézannes*, München 1956.
- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main 1964.
- Bartl, Gerald: *Spuren und Narben: die Fleischwerdung der Literatur im 20. Jahrhundert*, Würzburg 2002.
- Bartmann, Christoph: *Suche nach dem Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß*. Wien 1984.
- Becker, Jürgen: *Jesus von Nazaret*, Berlin – New York 1996.
- Behler, Ernst: Ironie/Humor. In: *Fischer Lexikon. Literatur*, Bd. 2, hrsg. von Ulfert Ricklefs, Frankfurt am Main 2002, 810-841.
- Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften, Bd. V/1*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1982.

- Karl Kraus. In: Gesammelte Schriften, Bd. II/1, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwegenhäuser, Frankfurt am Main 1977, 334-367.
- Benz, Wolfgang: Was ist Antisemitismus?, Bonn 2004.
- Berger, Albert: Zur Sprachästhetik der Wiener Avantgarde. In: Walter Buchebner (Hrsg.), die wiener gruppe. Wien – Köln – Graz 1987, 30-45.
- Betyna, Gabriele: Kritik, Reflexion und Ironie. Frühromantische Ästhetik und die Selbstreferentialität moderner Prosa. Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß, Aachen 2001.
- Bohrer, Karl Heinz: Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk. München 1978.
- Bollenbeck, Georg: Avantgarde. In: Dieter Borchmeyer - Viktor Žmegač (Hrsg.), Moderne Literatur in Grundbegriffen. Tübingen 1994, 41-47.
- Bomers, Jost: Der Chandosbrief – Die Nova Poetica Hofmannsthals, Stuttgart 1991.
- Briesemeister, Dietrich: Miguel de Cervantes Saavedra, Novelas Ejemplares. In: Walter Jens (Hrsg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon, Bd. 3, München 1988, 827-830.
- Brummack, Jürgen: Satire. In: Fischer Lexikon. Literatur, Bd. 3, hrsg. von Ulfert Ricklefs, Frankfurt am Main 2002, 1723-1745.
- Buchheim, Iris: Rezeption. Heidegger. In: Kreuzer, Johann (Hrsg.): Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk - Wirkung, Stuttgart – Weimar 2002, 432-438.
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1974.
- Burdorf, Dieter: »Wohl gehen wir täglich, doch wir bleiben hier.« Zur Funktion von Hölderlin-Zitaten in Texten Elfriede Jelineks. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht, 66 (1990) 29-36.
- Butzer, Günter: Fehlende Trauer. Verfahren epischen Erinnerns in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, München 1998.
- Doll, Annette: Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intention, Stuttgart 1994.
- Doppler, Alfred: Die „Wiener Gruppe“ und die literarische Tradition. In: Walter Buchebner (Hrsg.), die wiener gruppe. Wien – Köln – Graz 1987, 60-68.
- Dosse, Françoise: Geschichte des Strukturalismus, Bd. 1: Das Feld des Zeichens, 1945-1966, aus dem Französischen von Stefan Barmann, Hamburg 1996.
- Drews, Jörg: James Joyce, A Portrait of the Artist as a Young Man. In: Walter Jens (Hrsg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon, Bd. 8, München 1988, 912-914.

- Duden. Die deutsche Rechtschreibung. 24., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, hrsg. von der Dudenredaktion auf der Grundlage der neuen amtlichen Rechtschreibung, Duden Bd. 1, Mannheim – Leipzig – Wien – Zürich 2006.
- Dürr, Walther und Arnold Feil: Franz Schubert. Musikführer, unter Mitarbeit von Walburga Litschauer, Leipzig 2002.
- Durzak, Manfred: Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur. Narziß auf Abwegen, Stuttgart – Berlin – Köln – Mainz 1982.
- Eisele, Ulf: Oswald Wiener, Die Verbesserung von Mitteleuropa. In: Walter Jens (Hrsg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon, Bd. 17, München 1988, 648-650.
- Englert, Rudolf: Kairologie. In: RGG⁴, hrsg. von Hans Dieter Betz u. a., Bd. 4, Tübingen 2001, 739-740.
- Erzgräber, Willi: James Joyce. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spiegel experimenteller Erzählkunst, Tübingen 1998.
- Ette, Ottmar: Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt am Main 1998.
- Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne 1890-1933. Stuttgart – Weimar 1998.
- Fichte, Johann Gottlieb: Reden an die deutsche Nation, 5., durchgesehene Auflage nach dem Erstdruck von 1808, mit neuer Einleitung von Reinhard Lauth, Hamburg 1978.
- Fischer, Michael: Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen „Die Liebhaberinnen“ und „Die Klavierspielerin“, St. Ingbert 1991.
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche [1919]. In: Ders., Psychologische Schriften. Studienausgabe, Bd. 4, hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Frankfurt am Main 1970, 241- 274.
- Die Traumdeutung. Über den Traum [1900], GW. Bd. 2/3, hrsg. von Anna Freud, Ernst Bibring, Willi Hoffer, Ernst Kris, Otto Isakower unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, Frankfurt am Main ⁷1987.
- Jenseits des Lustprinzips [1920], GW. Bd. 13, hrsg. von Anna Freud, Ernst Bibring, Willi Hoffer, Ernst Kris, Otto Isakower unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, Frankfurt am Main ⁸1976.
- Frietsch, Wolfram: Die Symbolik der Epiphanien in Peter Handkes Texten. Strukturmomente eines neuen Zusammenhangs, Sinzheim 1995.
- Frede, Dorothea: Stichwort: Wahrheit. Vom aufdeckenden Erschließen zur Offenheit der Lichtung. In: Dieter Thomä (Hrsg.), Heidegger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart – Weimar 2003, 127-134.

- Fuß, Dorothee: »Bedürfnis nach Heil«: zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauß. Bielefeld 2001.
- Gabriel, Norbert: Peter Handke und Österreich, Bonn 1983.
- Gaier, Ulrich: Späte Hymnen, Gesänge, Vaterländische Gesänge?. In: Kreuzer, Johann (Hrsg.): Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart – Weimar 2002, 162-174.
- Gardt, Andreas: Geschichte der Sprachwissenschaft in Deutschland. Vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Berlin – New York 1999.
- Gauger, Hans-Martin: Sprachkritik – heute. In: Reinhard Kacianka und Peter V. Zima (Hrsg.): Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne, Tübingen und Basel 2004, 21-42.
- Gladigow, Burkhard: Epiphanie, I. Religionswissenschaftlich. In: RGG⁴, hrsg. von Hans Dieter Betz u. a., Bd. 2, Tübingen 1999, 1367-1368.
- Glenk, Eva M. F.: Die Funktion der Sprichwörter im Text. Eine linguistische Untersuchung anhand von Texten aus Elfriede Jelineks Werken, Wien 2000.
- Goldhagen, Daniel Jonah: Die katholische Kirche und der Holocaust. Eine Untersuchung über Schuld und Sühne. Aus dem Englischen von Friedrich Griesse, Berlin 2002.
- Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust. Aus dem Amerikanischen von Klaus Kochmann, Berlin 1996.
- Gottwald, Herwig: Von Namen, Augenblicksgöttern und Wiederholungen. Handkes Umgang mit dem Mythischen, in: Klaus Amann, Fabjan Hafner und Karl Wagner (Hrsg.), Peter Handke. Poesie der Ränder, Wien – Köln – Weimar 2006, 135-153.
- Greisenegger, Wolfgang: Ecclesia und Synagoge. In: Lexikon der christlichen Ikonographie, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Bd. 1, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1968, 570-578.
- Grieshop, Herbert: Rhetorik des Augenblicks. Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauß, Würzburg 1998.
- Günther, Timo: Hofmannsthal: Ein Brief, München 2004.
- Göttsche, Dirk: Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa, Frankfurt am Main 1987.
- Grübel, Rainer: Formalismus und Strukturalismus. In: Heinz Ludwig Arnold – Heinrich Detering (Hrsg.), Grundzüge der Literaturwissenschaft, München ⁴2001, 386-408.

- Habermas, Jürgen: Heidegger – Werk und Weltanschauung. In: Victor Farías: Heidegger und der Nationalsozialismus, Frankfurt am Main 1989, 11-37.
- Hage, Volker (Hrsg.): Collagen in der deutschen Literatur. Zur Praxis und Theorie eines Schreibverfahrens, Frankfurt am Main – Bern 1984.
- Literarische Collagen. Texte, Quellen, Theorie. Stuttgart 1981.
- Harries, Karsten: »Das Ding«, »Bauen Wohnen Denken«, »>>...dichterisch wohnt der Mensch...<<« und andere Texte aus dem Umfeld. Unterwegs zum Geviert. In: Dieter Thomä (Hrsg.), Heidegger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart – Weimar 2003, 290-302.
- Haslinger, Peter: Peter Handkes »Der Chinese des Schmerzes«. In: Zeit ohne Manifeste? Zur Literatur der 70er Jahre in Österreich, Wien 1987, 141-149.
- Heberger, Alexandra: Der Mythos Mann in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek, Osnabrück 2002.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845. Neu edierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1986.
- Heidegger, Martin: Aus einem Gespräch von der Sprache. Zwischen einem Japaner und einem Fragenden [1953/54]. In: Unterwegs zur Sprache. Gesamtausgabe. 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Bd. 12, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1985, 79-146.
- Bauen, Wohnen, Denken [1952]. In: Vorträge und Aufsätze. Gesamtausgabe. 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Bd. 7, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1990, 145-164.
- Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis). Gesamtausgabe. 3. Abteilung: Unveröffentlichte Abhandlungen. Vorträge – Gedachtes, Bd. 65, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1989.
- Brief über den „Humanismus“ [1946]. In: Wegmarken. Gesamtausgabe. 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Bd. 9, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1976, 313-364.
- Das Ge-Stell [1949]. In: Bremer und Freiburger Vorträge. Gesamtausgabe. 3. Abteilung: Unveröffentlichte Abhandlungen. Vorträge – Gedachtes, Bd. 79, hrsg. von Petra Jaeger, Frankfurt am Main 1994, 24-45.
- Der Ursprung des Kunstwerkes [1935/36]. In: Holzwege. Gesamtausgabe. 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Bd. 5, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1977, 1-74.

- Der Weg zur Sprache [1959]. In: Unterwegs zur Sprache. Gesamtausgabe. 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Bd. 12, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1985, 227-258.
- »... dichterisch wohnt der Mensch...« [1954]. In: Vorträge und Aufsätze. Gesamtausgabe. 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Bd. 7, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1990, 189-210.
- Die Frage nach der Technik [1953]. In: Vorträge und Aufsätze, Gesamtausgabe. 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Bd. 7, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1990, 5-36.
- Die Selbstbehauptung der deutschen Universität, Rede, gehalten bei der feierlichen Übernahme des Rektorats der Universität Freiburg i. Br. Am 27.5.1933. In: Die Selbstbehauptung der deutschen Universität - Das Rektorat 1933/34, Tatsachen und Gedanken, hrsg. von Herrmann Heidegger, Frankfurt am Main 1983, 9-19.
- Die Sprache [1950]. In: Unterwegs zur Sprache. Gesamtausgabe. 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Bd. 12, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1985, 7-30.
- Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht [1952]. In: Unterwegs zur Sprache. Gesamtausgabe. 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Bd. 12, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1985, 31-78.
- Hölderlin und das Wesen der Dichtung [1937]. In: Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. Gesamtausgabe. 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Bd. 4, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1981, 33-48.
- Hölderlins Hymne »Der Ister«. Gesamtausgabe. 2. Abteilung: Vorlesungen 1923-1944, Bd. 53, hrsg. von Walter Biemel, Frankfurt am Main 1984.
- Hölderlins Hymnen »Germanien« und »Der Rhein«. Gesamtausgabe. 2. Abteilung: Vorlesungen 1923-1944, Bd. 39, hrsg. von Susanne Ziegler, Frankfurt am Main 1989.
- Platons Lehre von der Wahrheit [1931/32, 1940]. In: Wegmarken. Gesamtausgabe. 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Bd. 9, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1976, 203-238.
- Sein und Zeit [1927]. Gesamtausgabe. 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Bd. 2, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1977.

- Was heißt Denken? In: Vorträge und Aufsätze. Gesamtausgabe. 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Bd. 7, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1990, 127-144.
 - »Wie wenn am Feiertage ...« [1939]. In: Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. Gesamtausgabe. 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Bd. 4, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1981, 49-77.
 - Wozu Dichter? In: Holzwege. Gesamtausgabe. 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Bd. 5, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1977, 269-320.
- Hellingrath, Norbert von: Vorrede. In: Friedrich Hölderlin, Gedichte 1800-1806. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, unter Mitarbeit von Friedrich Seebass besorgt durch Norbert von Hellingrath, München – Leipzig 1916, I-XXII.
- Hennig, Thomas: Intertextualität als ethische Dimension Peter Handkes Ästhetik »nach Auschwitz«, Würzburg 2001.
- Heuer, Wolfgang: Zum Stellenwert von »Philosophie und Politik« in Hannah Arendts Denken. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 41 (1990) 2, 378-380.
- Heyer, Petra: Von Verklärern und Spielverderbern. Eine vergleichende Untersuchung neuerer Theaterstücke Peter Handkes und Elfriede Jelineks. Frankfurt am Main 2001.
- Hinderer, Walter: Wittgenstein für Anfänger? Anmerkungen zu Peter Handkes linguistischem Theater. In: Ders., Arbeit an der Gegenwart. Zur deutschen Literatur nach 1945, Würzburg 1994, 276-298.
- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Dietrich E. Sattler u.a., Frankfurt am Main 1975ff.
- Höllerer, Walter: Die Epiphanie als Held des Romans. In: Ders., Zurufe, Widersprüche: Aufsätze zu Dichtern und Gedichten. Hrsg. von Michael Krüger, Norbert Miller und Siegfried Unseld. Berlin 1992, 218-242.
- Hoffmann, Yasmin: Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk, Wiesbaden 1999.
- Hofmannsthal, Hugo von: Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1921. In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze III. Buch der Freude. Aufzeichnungen 1889-1929. Hrsg. von Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert. Frankfurt am Main 1980, 560.
- Ein Brief. In: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, Bd. 31: Erfundene Gespräche und Briefe. Hrsg. von Ellen Ritter. Frankfurt am Main 1991, 45-55.

- Hohmann, Klaus: Experimentelle Prosa. Paderborn 1974.
- Huber, Alexander: Versuch einer Ankunft. Peter Handkes Ästhetik der Differenz, Würzburg 2005.
- Hyun-Jin Kim: Wiederfindung der Sprache. Das neue Verhältnis des Sprach-Ichs zur Welt bei Peter Handke seit dem Werk »Der Chinese des Schmerzes«, Freiburg 2002. (www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/1275/)
- Janz, Marlies: Elfriede Jelinek, Stuttgart 1995.
- Rezeption. Benjamin – Adorno – Szondi. In: Kreuzer, Johann (Hrsg.): Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart – Weimar 2002, 439-443.
- Jenaczek, Friedrich: Karl Kraus, Die letzten Tage der Menschheit. In: Walter Jens (Hrsg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon, Bd. 9, München 1988, 752-754.
- Johannes vom Kreuz: Die dunkle Nacht. Vollständige Neuübersetzung. Sämtliche Werke, Bd. 1. Hrsg. und übersetzt von Ulrich Dobhan OCD, Elisabeth Hense, Elisabeth Peeters OCD, Freiburg – Basel – Wien ⁵1995.
- Joost, Ulrich: Karl Kraus. In: Metzler Autoren Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hrsg. von Bernd Lutz, Stuttgart – Weimar ²1997, 503-505.
- Joyce, James: Poems and Shorter Writings, including Epiphanies, Giacomo Joyce and »A Portrait of the Artist«, ed. Richard Ellmann, A. Walton Litz and John Whittier-Ferguson, London 1991.
- Joyce, James: Stephen Hero, ed. Theodore Spencer, rev. by John J. Slocum and Herbert Cahoon 1944, London 1969.
- Kafka, Franz: Der Prozeß, Roman, in der Fassung der Handschrift, hrsg. von Malcolm Pasley, Frankfurt am Main 1993.
- Kann, Irene: Schuld und Zeit. Literarische Handlung in theologischer Sicht; Thomas Mann – Robert Musil – Peter Handke, Paderborn 1992.
- Kaplan, Stefanie: »FERN NOCH TÖNT UNSER DONNER«. Zur literarischen Transformation der Lyrik Friedrich Hölderlins in Elfriede Jelineks Wolken.Heim., Diplomarbeit, Wien 2006. (www.praesens.at/elfriede-jelinek-forschungszentrum/Daten/Stefanie_Kaplan_Diplomarbeit.pdf)
- Kappes, Christoph: Schreibgebärden. Zur Poetik und Sprache bei Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauss, Würzburg 2006.
- Karthus, Ulrich: Sturm und Drang. Epoche – Werke – Wirkung, München 2000.

- Kastberger, Klaus: Wien 50/60. Eine Art einzige österreichische Avantgarde. In: Schluß mit dem Abendland. Der lange Atem der österreichischen Avantgarde. Profile 5 (2000), 5- 26.
- Kerkhoff, Manfred: Kairos, I. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 4, Basel – Stuttgart 1976, 667-668.
- Kiesel, Helmuth: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert, München 2004.
- Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Basel/Frankfurt am Main 1988ff.
- Kloepfer, Rolf: Poetik und Linguistik. München 1975.
- Kohlenbach, Margarete: Montage und Mimikry. Zu Elfriede Jelineks *Wolken.Heim*. In: DOSSIER 2. Elfriede Jelinek, hrsg. von Kurt Bartsch und Günther A. Höfler, Graz – Wien 1991, 121-153.
- Kolleritsch, Alfred: Die Welt, die sich öffnet. Einige Bemerkungen zu Handke und Heidegger. In: Gerhard Melzer, Jale Tükel (Hrsg.), Peter Handke: Die Arbeit am Glück, Königstein 1985.
- Kraus, Karl: Die Fackel, Wien, Heft 1-922 (1899-1936), Reprint in 12 Bänden mit einem Personenregister von Franz Ögg, Frankfurt am Main 1977.
- Die letzten Tage der Menschheit [1922], Schriften, hrsg. von Christian Wagenknecht, Bd. 10, Frankfurt am Main 1986.
 - Untergang der Welt durch schwarze Magie [1922], Werkausgabe besorgt von Heinrich Fischer, Bd. 8, München 1960.
- Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Literaturwissenschaft und Linguistik III, hrsg. von J. Ihwe, Frankfurt am Main 1972, 345-375.
- Die Revolution der poetischen Sprache, aus dem Französischen übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Reinold Werner, Frankfurt am Main 1978.
 - Fremde sind wir uns selbst, aus dem Französischen von Xenia Rajewsky, Frankfurt am Main 1990.
- Krötke, Wolf: Verborgene Gottes. In: RGG⁴, hrsg. von Hans Dieter Betz u. a., Bd. 8, Tübingen 2005, 938-941.
- Laemmle, Peter: Gelassenheit zu den Dingen. Peter Handke auf den Spuren Martin Heideggers. In: Merkur 35 (1981), 426-428.
- Lange, Sigrid: Authentisches Medium. Faschismus und Holocaust in ästhetischen Darstellungen der Gegenwart, Bielefeld 1999.

- Lévinas, Emmanuel: Humanismus des anderen Menschen. Übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Ludwig Wenzler. Mit einem Gespräch zwischen Emmanuel Lévinas und Christoph von Wolzogen als Anhang »Intention, Ereignis und der Andere«, Hamburg 2005.
- Lohmann, Hans-Martin: Freud zur Einführung, Hamburg ³1991.
- Lührmann, Dieter: Epiphanie, IV. Neues Testament. In: RGG⁴, hrsg. von Hans Dieter Betz u. a., Bd. 2, Tübingen 1999, 1371.
- Mahler-Bungers, Annegret: Der Trauer auf der Spur. Zu Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*. In: Masochismus in der Literatur, hrsg. von Johannes Cremerius, Wolfgang Mauser, Carl Pietzcker, Frederick Wyatt, Würzburg 1988, 80-95.
- Marinetti, Filippo T.: Technisches Manifest der futuristischen Literatur. In: Wolfgang Asholt – Walter Fähnders (Hrsg.), Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart – Weimar 1995, 24-27.
- Marschall, Susanne: Mythen der Metamorphose – Metamorphose des Mythos bei Peter Handke und Botho Strauß, Mainz 1993.
- Mayer, Verena und Roland Koberg: Elfriede Jelinek. Ein Porträt, Reinbek bei Hamburg 2006.
- McGuinness, Brian: Die Mystik des Tractatus. In: Joachim Schulte (Hrsg.): Texte zum Tractatus. Frankfurt am Main 1989, 165-191.
- Mehring, Reinhard: Heidegger und Karls Jaspers. Zerfall einer »Kampfgemeinschaft«. In: Dieter Thomä (Hrsg.), Heidegger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart – Weimar 2003, 337-342.
- Mellein, Richard: Horaz, De Arte Poetica. In: Walter Jens (Hrsg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon, Bd. 8, München 1988, 47-48.
- Vergil, Georgica. In: Walter Jens (Hrsg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon, Bd. 17, München 1988, 63-65.
- Melzer, Gerhard: Sprachskepsis und Sprachmagie. Zur Kontinuität der Sprachthematik in der österreichischen Literatur. In: Ders. (Hrsg.), Die verschwiegenen Engel. Aufsätze zur österreichischen Literatur, Graz – Wien 1998, 33-50.
- Mende, Dirk: »Brief über den »Humanismus««. Zu den Metaphern der späten Seinsphilosophie. In: Dieter Thomä (Hrsg.), Heidegger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart – Weimar 2003, 247-258.
- Mersch, Dieter: Das Semiotische und das Symbolische: Julia Kristevas Beitrag zum Strukturalismus. In: Joseph Jurt (Hrsg.): Von Michel Serres bis Julia Kristeva, Freiburg im Breisgau 1999, 113-134.

- »Es gibt allerdings Unaussprechliches ...« - Wittgensteins Ethik des Zeigens. In: Ulrich Arnsward / Anja Weiberg (Hrsg.): Der Denker als Seiltänzer. Ludwig Wittgenstein über Religion, Mystik und Ethik, Düsseldorf 2001, 133-156.
- Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart - Weimar ²2001.
- Meyer, Imke: Elfriede Jelineks früher Roman »Michael«. In: Gegenwartsliteratur. Schwerpunkt: Elfriede Jelinek 5 (2006), 1-24.
- Mixner, Manfred: Peter Handke, Kronberg 1977.
- Möbius, Hanno: Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933, München 2000.
- Mühling, Markus: Mystik. In: Taschenlexikon Religion und Theologie, hrsg. von F. Nüssel und F. W. Horn, Göttingen ⁵2007 (im Erscheinen).
- Müller, Mogens: Menschensohn im Neuen Testament. In: RGG⁴, hrsg. von Hans Dieter Betz u. a., Bd. 5, Tübingen 2002, 1098-1100.
- Müller-Dannhausen, Lea: Die intertextuelle Verfahrensweise Elfriede Jelineks. Am Beispiel der Romane »Die Kinder der Toten« und »Gier«. In: Ilse Nagelschmidt (Hrsg.), Zwischen Trivialität und Postmoderne. Literatur von Frauen in den 90er Jahren, Frankfurt am Main 2002, 185-206.
- Muschg, Walter: Karl Kraus, Die letzten Tage der Menschheit. In: Ders., Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus, München 1961, 174-197.
- Nenon, Thomas und Rolf Günther Renner: Auf der Schwelle von Dichten und Denken. Peter Handkes ontologische Wende in der »Chinesische des Schmerzes«, in: Peter Handke. Text und Kritik 24 (⁵1989), 104-115.
- Niehoff, Reiner: Die Herrschaft des Textes. Zitattechnik als Sprachkritik in Georg Büchners Drama »Danton's Tod« unter Berücksichtigung der »Letzten Tage der Menschheit« von Karl Kraus, Tübingen 1991.
- Nusser, Peter: Trivialliteratur, Stuttgart 1991.
- Oelmann, Ute: Rezeption. Norbert von Hellingrath. In: Kreuzer, Johann (Hrsg.): Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk - Wirkung, Stuttgart – Weimar 2002, 422-425.
- Pagel, Gerda: Jacques Lacan zur Einführung, Hamburg ⁴2002.
- Pascu, Eleonora: Unterwegs zum Ungesagten. Zu Peter Handkes Theaterstücken »Das Spiel vom Fragen und Die Stunde da wir nichts voneinander wußten« mit Blick über die Postmoderne, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien 1998.

- Paul, Markus: Sprachartisten – Weltverbesserer. Bruchlinien in der österreichischen Literatur nach 1960, Innsbruck 1991.
- Pflüger, Maja Sibylle: Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek. Tübingen 1996.
- Philipsen, Bart: Gesänge (Stuttgart, Homburg). In: Kreuzer, Johann (Hrsg.): Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart – Weimar 2002, 347-378.
- Pichler, Georg: Die Beschreibung des Glücks: Peter Handke; eine Biographie, Wien 2002.
- Popp, Christine: Walter Benjamin, Das Passagen-Werk. In: Walter Jens (Hrsg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon, Bd. 2, München 1988, 496-498.
- Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse, Tübingen 1991.
- Pütz, Peter: Peter Handke, Frankfurt am Main 1982.
- Renner, Rolf Günter: Peter Handke, Stuttgart 1985.
- Wiederholung und Wiederfindung: Peter Handke, in: Ders., Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne, Freiburg 1988, 369-387.
- Rentsch, Thomas: »Sein und Zeit«. Fundamentalontologie als Hermeneutik der Endlichkeit. In: Dieter Thomä (Hrsg.), Heidegger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart – Weimar 2003, 51-80.
- Riha, Karl: Vom Verlust und Wiedergewinn der Sprache. Ein Thema der Moderne. In: Ders., Prämoderne – Moderne – Postmoderne. Frankfurt am Main 1995.
- Rühm, Gerhard (Hrsg.): Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen, Reinbek bei Hamburg 1985.
- Ruffing, Reiner: Einführung in die Philosophie der Gegenwart, Paderborn 2005.
- Sander, Margarete: Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel »Totentrauberg«, Würzburg 1996.
- Saussure, Ferdinand de: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, hrsg. von Charles Bally und Albert Sechehaye unter Mitwirkung von Albert Riedlinger, übers. von Herman Lommel, Berlin ²1967.
- Schestag, Uda: Sprachspiel als Lebensform. Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks, Bielefeld 1997.
- Schlich, Jutta: Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur. Am Beispiel von Elfriede Jelineks »Lust« (1989). Tübingen 1994.

- Schulz, Gerhard: Romantik. Geschichte und Begriff, München 1996.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: »Wittgenstein, komm wieder!« Zur Wittgensteinrezeption bei Peter Handke. In: Ders. (Hrsg.): Wittgenstein und Philosophie – Literatur, Wien 1990, 181-191.
- Schmitz-Emans, Monika: Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik des Entzifferns und des Schreibens, München 1995.
- Schröter, Jens: Reich Gottes, III. Neues Testament. In: RGG⁴, hrsg. von Hans Dieter Betz u. a., Bd. 7, Tübingen 2004, 204-209.
- Schroubek, Georg R.: Zur Frage der Historizität des Andreas von Rinn. In: Susanna Buttaroni und Stanislaw Musial (Hrsg.): Ritualmord. Legenden in der europäischen Geschichte, Wien – Köln – Weimar 2003, 173-196.
- Schut, Bakker: Dokumente. das info. Briefe der Gefangenen aus der RAF 1973-1977, Kiel 1987.
- Schweppenhäuser, Gerhard: Theodor W. Adorno zur Einführung, Hamburg ²2000.
- Sergooris, Gunther: Peter Handke und die Sprache, Bonn 1979.
- Seubold, Günter: Stichwort: Ereignis. Was immer schon geschehen ist, bevor wir etwas tun. In: Dieter Thomä (Hrsg.), Heidegger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart – Weimar 2003, 303-306.
- Simon, Hans-Ulrich: Zitat. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 4, hrsg. v. Klaus Kanzog und Achim Masser. Berlin 1984, 1049-1081.
- Šklovskij, Viktor: Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren. In: Jurij Striedter (Hrsg.), Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München ⁴1988, 37-121.
- Kunst als Verfahren. In: Jurij Striedter (Hrsg.), Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München ⁴1988, 3-35.
- Sommerhage, Claus: Romantische Aporien. Zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke, Paderborn – München – Wien – Zürich 1993.
- Spanlang, Elisabeth: Elfriede Jelinek: Studien zum Frühwerk, Wien 1992.
- Spörl, Uwe: Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende, Paderborn – München – Wien – Zürich 1997.
- Stanitzek, Georg: Kuckuck. In: Dirk Baecker, Rembert Hüser, Georg Stanitzek: Gelegenheit, Diebe, 3 x deutsche Motive, Bielefeld 1991, 11-80.

- Stegmaier, Werner: Heidegger und Emmanuel Levians. Bruch mit der Neutralität des Seins. In: Dieter Thomä (Hrsg.), Heidegger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart – Weimar 2003, 417-424.
- Stieg, Gerald: Die totale Satire. Von Johann Nestroy über K. Kraus zu Th. Bernhard. In: Österreich (1945-2000). Das Land der Satire, hrsg. von Jeanne Benay und Gerald Stieg, Bern 2002, 3-10.
- Suchsland, Inge: Julia Kristeva zur Einführung, Hamburg 1992.
- Szczepaniak, Monika: Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek, Frankfurt am Main 1998.
- Taureck, Bernhard: Lévinas zur Einführung, Hamburg 1991.
- Thomä, Dieter: Die späteren Texte über Sprache, Dichtung und Kunst. Im „Haus des Seins“: eine Ortsbesichtigung. In: Ders. (Hrsg.), Heidegger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart – Weimar 2003, 306-325.
- Heidegger und der Nationalsozialismus. In der Dunkelkammer der Seinsgeschichte. In: Ders. (Hrsg.), Heidegger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart – Weimar 2003, 141-162.
- Thomann, Erik: Die Entmündigung des Menschen durch die Sprache ... und die Suche nach authentischer Subjektivität, Wien 2004.
- Thuswaldner, Werner: Sprach- und Gattungsexperiment bei Peter Handke. Praxis und Theorie. Salzburg 1976.
- Timms, Edward: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse. Aus dem Englischen von Max Looser und Michael Strand, Wien 1995.
- Todtenhaupt, Martin: Unterwegs in der Sprache mit Heidegger und Handke. In: Christiane Pankow (Hrsg.): Österreich - Beiträge über Sprache und Literatur, Stockholm 1992, 119-133.
- Trawny, Peter: Martin Heidegger, Frankfurt am Main 2003.
- Treue, Sabine: Vom Übersetzen zum Verschwiegenen. Einige Überlegungen zum Übersetzungsverfahren in den Texten von Elfriede Jelinek und Martin Heidegger. In: Sprache im technischen Zeitalter 153 (2000), 75-87.
- Vietta, Silvio: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard, Stuttgart 1992.
- Neuzeitliche Rationalität und moderne literarische Sprachkritik. Descartes, Georg Büchner, Arno Holz, Karl Kraus, München 1981.

- Wild, Gerhard: Miguel de Cervantes Saavedra, El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha. In: Walter Jens (Hrsg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon, Bd. 3, München 1988, 820-826.
- Welker, Michael: Was geht vor beim Abendmahl?, Stuttgart 1999.
- Wiener, Oswald: Die Verbesserung von Mitteleuropa, Reinbek bei Hamburg 1985.
- Wittgensteins Einfluß auf die »Wiener Gruppe«. In: Walter Buchebner (Hrsg.), die wiener gruppe. Wien – Köln – Graz 1987, 46-59.
- Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen, Frankfurt am Main 1971.
- Tractatus logico-philosophicus. Frankfurt am Main 1984.
- Wölfel, Kurt: Epische Welt und satirische Welt. Zur Technik des satirischen Erzählens. In: Wirkendes Wort 10 (1960), 85-98.
- Wolf, Jürgen: Visualität, Form und Mythos in Peter Handkes Prosa, Opladen 1991.
- Wolz-Gottwald, Eckard: Wittgenstein – der Mystiker des Schweigens?, in: Gerhard Stamer (Hrsg.): Die Realität des Inneren. Der Einfluß der deutschen Mystik auf die deutsche Philosophie, Amsterdam – New York 2001, 163-185.
- Wright, Kathleen: Die »Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung« und die drei Hölderlin-Vorlesungen (1934/35, 1941/42, 1942). Die Heroisierung Hölderlins. In: Dieter Thomä (Hrsg.), Heidegger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart – Weimar 2003, 213-230.
- Zaiser, Rainer: Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters, Tübingen 1995.
- Zeller, Rosemarie: Sprachspielerei, Kalauer, Klischees, Intertextualität als Mittel der Satire. Elfriede Jelineks Romane. In: Österreich (1945-2000). Das Land der Satire, herausgegeben von Jeanne Benay und Gerald Stieg, Bern 2002, 183-206.
- Zima, Peter V.: Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Tübingen – Basel ²1995.
- Ziolkowski, Theodore: James Joyces Epiphanie und die Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 35 (1961), 594-616.
- Žmegač, Viktor: Montage/Collage. In: Dieter Borchmeyer – Viktor Žmegač (Hrsg.), Moderne Literatur in Grundbegriffen. Tübingen 1994, 286-291.
- Zohn, Harry: Karl Kraus. Aus dem Amerikanischen von Ilse Goesmann, Frankfurt am Main 1990.