

Hans Höller  
(Austria)

TRADITION UND GEGENWART EINES ÖSTERREICHISCHEN THEMAS:  
SPRACHE UND LEIB  
IN PETER HANDKES ROMAN "DIE STUNDE DER WAHREN EMPFINDUNG"

I

Als Gregor Keuschnig eines Morgens aus einem unruhigen Traum erwachte, war ihm, "als hätte er schon seine unabsehbare Strafe angetreten"<sup>1</sup>. Was im Traum begonnen hatte, setzte sich in den realen Alltag des österreichischen Staatsbeamten hinein fort. "Auf einmal gehörte er nicht mehr dazu. [...] Am meisten aber bedrückte ihn, daß er jemand anderer geworden war und doch weiter so tun mußte, als ob er dazugehöre".

Peter Handkes "Die Stunde der wahren Empfindung" liest sich wie eine zeitgenössische Fassung der "Verwandlung". Schon im Namen der Zentralgestalt des Romans, Gregor Keuschnig, ist der Verweis auf Franz Kafkas Erzählung mit der Anspielung auf Herkunft und Haltung des Schriftstellers Peter Handke verschränkt<sup>2</sup>.

Vergeblich versuchen Gregor Samsa wie Gregor Keuschnig nach

---

<sup>1</sup> P. Handke, Die Stunde der wahren Empfindung, Frankfurt am Main 1975, S. 9.

<sup>2</sup> Vgl. etwa die kärntnerische Namensendung in Keuschnig, bzw. die Anspielung auf die literarische Haltung Handkes, die Martin Walser ironisch als "methodische Keuschheit" des literarischen Narzißmus aufs Korn genommen hat (M. Walser, Über die neueste Stimmung im Westen, [in:] d e r s e l b e, Was zu bezweifeln war. Aufsätze und Reden 1958-1975, Berlin und Weimar 1976, S. 154 f.

ihrer Verwandlung durch Verstellung die Rückkehr ins "frühere Leben". Die Vergeblichkeit dieser Versuche treibt beide Gestalten an die Möglichkeit heran, sich mit ihrem entstellten, ekelhaften Äußeren, sich als Tier den gesellschaftlichen Ansprüchen und Normen zu entziehen. Kafkas Gregor faßt plötzlich den Entschluß, mit seinem verwandelten Äußeren vor die Familie und den Vertreter der Arbeitswelt, die sich vor seinem Zimmer drohend aufgebaut haben, hinzutreten:

"[...] er war begierig zu erfahren, was die anderen, die jetzt so nach ihm verlangten, bei seinem Anblick sagen würden. Würden sie erschrecken, dann hatte Gregor keine Verantwortung mehr und konnte ruhig sein"<sup>3</sup>.

Gregor Samsa, der plötzlich keine Ausrede, keine Entschuldigung und keine Verantwortung mehr in bezug auf Familie und Arbeit aufbringen wollte, wird aber schon im nächsten Moment vom Verdammungsurteil des Prokuristen getroffen, der seine Stimme als "Tierstimme" klassifiziert - das erste Verdikt einer langen Kette, an deren Ende für Georg "das Zeug von nebenan" stehen wird.

Der doppelte Aspekt des Tierischen, Ausdruck der verdrängten Wünsche und zugleich Ausdruck des Verdikts der Instanzen Familie und Arbeitsmoral zu sein, findet sich auch in Peter Handkes Roman. Gregor Keuschnig nimmt das ekelerregende tierische Aussehen als ihm gemäß, bisher unterdrückte Erfahrungs- und Äußerungsweise seiner selbst und kehrt sie gegen die öffentliche Kommunikation und die geltenden Instanzen der Verdrängung:

"Im Innenspiel des Taxis erblickte er unversehens sein Gesicht. Er wollte es zuerst nicht erkennen, so entstellt war es. Ohne daß er nach Vergleichen suchte, fielen ihm sofort mehrere Tiere ein. Jemand mit diesem Gesicht konnte weder Gedanken noch Gefühle aussprechen ... es war passiert: mit diesem einzigen, nicht vorgefaßten Blick hatte er auch noch das Einverständnis mit dem eigenen Aussehen verloren. Wie mußte sich Beatrice überwunden haben! Die Frauen ekeln sich ja weniger, sagt man? ... Mit dieser Larve war es sogar eine Annäherung Selbstgespräche zu führen ... Andererseits - und bei diesem Gedanken

<sup>3</sup> F. K a f k a, Die Verwandlung, [in:] d e r s e l b e, Erzählungen, Frankfurt am Main 1967, S. 83f.

setzte er sich auf - konnte er sich mit einem solchen Gesicht auch die Gefühle leisten, die bis jetzt nur in seinen Träumen vorgekommen waren! ... Und so wurde ihm klar: mit dem entlarvten Gesicht durfte nichts mehr ihm fremd sein. Die Entschuldigung der Fremdheit war ungültig geworden; aber auch jede Reue konnte er sich sparen. Mit dieser Miene gab es keine Ausreden. Keuschnig traute sich alles zu, sogar einen Lustmord. Endlich gestand er sich ein, daß der Mord an der alten Frau im Traum ein Lustmord gewesen war. - Plötzlich begann der Hund des Taxifahrers ihn anzuknurren, und Keuschnig bekam Angst vor sich selber. Schnell zur Arbeit dachte er; gutes, liebes Büro".

Der plötzliche Umschlag zwischen Lust und Angst hält die doppelte Bedeutung des betrachteten Kreatürlichen fest. Was in einem Moment noch Erfahrung lustvoller Ungebundenheit war, ist im nächsten Moment schon zum Schrecken kreatürlichen Auf-den-Hundgekommen-Seins geworden<sup>4</sup>, wo jede Identifikationsmöglichkeit recht ist, wenn sie nur aus der Angst, nicht mehr dazuzugehören, errettet. Hier ist es die Arbeit, die sonst im Roman das Gegenteil kreatürlichen Selbsterlebnis darstellt, an anderen Stellen gewähren politische Macht, sei's der Polizei oder der herrschenden Partei, Reklameversprechen, die Welt der Waren und des Konsums die flüchtigen Augenblicke der Übereinstimmung für das Subjekt, das sich, aus allen Zusammenhängen gefallen, wie in einem einzigen Alptraum erlebt. Außerhalb dieser flüchtigen Momente der Übereinstimmung mit ihrer Beliebigkeit, sind es aber vor allem Arbeit und Familie, die als Institutionen geschichtlich beherrscher Natur den einschneidenden Gegensatz zur primären Leib-Natur und ihrem nicht vermittelten kreatürlichen Dasein fixieren. Vor der Haustüre, hinter der ihn die Familie erwartet, tut sich Gregor Keuschnig die Vorstellung einer versteinerten Struktur auf, zu der er keinen Zugang mehr findet:

"Während er den Schlüssel umdrehte war es ihm, als bewege er sich auf schon seit langem in Stein geschlagene Hieroglyphen zu, die für ihn unleserlich geworden waren".

<sup>4</sup> Vgl. z.B. die Schlußzene von Peter Handkes "Kaspar", wo die kreatürliche Distanz ebenfalls durch den Hinweis auf Tiere signalisiert wird; die anderen Kaspars beginnen dort zu "zappeln" und zu "schnüffeln" - wie Hunde, die einen anderen Hund beriechen ob er zu ihnen gehört, umgeben sie den "Redekaspar" (P. H a n d k e, Kaspar, Frankfurt am Main 1967, S. 101).

Vor der Institution der Familie, wo man sein muß wie immer und sich nicht verbergen kann, wie vor der Organisation der Arbeit, in der "die Sachen zu INSTRUMENTEN angeordnet" sind, als wäre man "nichts als ihr Funktionär", erlebt sich Gregor Keuschnig als zum "SCHREIEN FREMDES" Stück stummer Natur,

"eine wie in einem Nest zur Besichtigung freigegebene, sich UNSTERBLICH BLAMIERENDE Kreatur ... ein monströser, nicht zu Ende gebrüteter Hautsack, eine Verirrung der Natur, ein ZWISCHENDING, auf das alle Welt mit dem Finger zeigen konnte - und so skelhaft, daß man, indem man darauf zeigte, gleichzeitig woanders hinschauen mußte!"<sup>5</sup>.

Immer wieder wird in den Bildern stummer kreatürlicher Natur nach einem Ausdruck für den totalen Gegensatz zu allen gesellschaftlichen Beziehungen und Vermittlungen gerungen, wobei die Erfahrung dieses Zustands weiter in Richtung Angst, Scham und verletzendes Preisgegebensein reicht, als in die Richtung kreatürlicher Lust und Ungebundenheit. Der Bruch mit allen gesellschaftlichen Strukturen - allen voran mit der Sprache - wird in der Metaphorik schmerzhafter Verwundung des Leibes vor Augen gestellt<sup>6</sup>. Als schnitte sie ins Fleisch, empfindet Gregor Keuschnig die Sprache. Ihr ist er wie einem verletzenden Instrument ausgesetzt, obwohl er doch als österreichischer Botschaftsangehöriger in Paris in einem fremden Land lebt und einmal geglaubt hatte, daß

"in einer anderen Sprache [...] auch die Angstanfälle eine andere Bedeutung annehmen könnten, mindestens nicht so heillos wären, und daß er ihnen, vor allem, weil er doch die fremde Sprache bis jetzt nicht aus dem Körper sprach und in Frankreich überhaupt viel weniger körperhaft lebte als vorher in Österreich, nicht mehr so kadavergehorsam ausgesetzt sein müßte wie in seinem Geburts- und Kindesland [...]"<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> H a n d k e, Die Stunde..., S. 99 f.

<sup>6</sup> Vgl. z.B. ebenda, S. 31: "Es knisterte in ihm, dann stürzte alles durcheinander. Ein komplizierter Seelenbruch, dachte er. Einige Gefühlssplitter hatten sich durch die Umhüllung gebohrt, und er war für immer erstarrt. Wenn man vom Körper spricht, kann man doch nicht von einem häßlichen Schmerz sprechen? Beim Körper gab es die häßlichen W u n d e n, bei der Seele den häßlichen S c h m e r z."

<sup>7</sup> Wichtig ist der der zitierten Stelle vorausgehende Zusammenhang: "Er war aufgewacht, ganz ausgestreckt, die Arme gerade an den Körper gelegt, der eine Fuß über dem andern, Sohle auf Rist, mit zusammengebissenen Zähnen, und die Augen hatten sich so

Der Erfahrung kreatürlichen Ausgesetztseins in der Gegenwart muß Herkunft und Kindheit im Zeichen des Sündenfalls erscheinen. Leib und die Strukturierung des Ich begonnen hat. In die Kindheit zurück führt denn auch die Erinnerung in einem ständigen Prozeß des Aufsuchens der ersten Prägungen durch Herrschaft und Sprache<sup>8</sup>.

## II

Dieses Z u r ü c k, ob lebensgeschichtlich oder als universalgeschichtliches Zurück vor die patriarchalischen Klassengesellschaften, zu einem unverstellten anderem Dasein, zu Schöpfungsursprung und Kreatur, stellt einen wesentlichen Orientierungspunkt der österreichischen Literatur seit ihrem Beginn dar, genauer: seit ihren ersten, über bloß nationale Bedeutung hinausgehenden Hervorbringungen in der Epoche der mächtig sich durchsetzenden bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft im 19. Jahrhundert.

Gerade da, wo Peter Handkes Romanfigur sich als l e i b h a f t e n Widerspruch zu allen geschichtlichen Institutionen erfährt und aus allen historisch-sozialen Vermittlungszusammenhängen herausfällt, befindet sie sich sowohl im weltliterarischen Zusammenhang der "Konstruktion des Absurden" mit ihren typischen Mustern als auch im literaturhistorischen Traditionszusammenhang der Spannung von Leib und Sprache, von Natur und Geschichte, von stummer Kreatur und Institutionen der Herrschaft, wie er besonders in Österreich weitreichende Geltung besitzt. Nur auf diese Tradition des Konflikts von Leib und Sprache kann hier

---

rasch geöffnet wie bei einem erwachenden Vampir. Er lag sprachlos und bewegungsunfähig, verpestet von Todesgrausen. Nie würde sich etwas ändern. Es gab weder Flucht noch eine Art von Erlösung. Keine Rippen schienen das Herz mehr zu schützen. Es schlug, als ob nur noch die Haut darüber sei" (ebenda, S. 109).

<sup>8</sup> Vgl. z.B. ebenda, S. 70: "Er erinnerte sich, daß er auch als Kind, sooft ihm beim Laufen Leute entgegengekommen waren, stehen geblieben war... und dann erst weiterzulaufen wagte... Es waren ihm auf einmal so viele Orte eingefallen, wo er vor Leuten gestoppt hatte" (S. 70).

kurz eingegangen werden. In den Mittelpunkt wissenschaftlicher Theoriebildung gerückt, finden wir ihn in der Psychoanalyse Sigmund Freuds, wo die individuelle Lebensgeschichte als schwieriges Spannungsverhältnis zwischen organischer Triebstruktur und historisch vermittelter Ich-Organisation verstanden wird und die Universalgeschichte als fortwährender Prozeß leidvoller Unterdrückung der menschlichen Leibsphäre durch die immerfort aufgerichteten geschichtlichen Herrschaftsinstitutionen erscheint.

In der österreichischen Literatur erhält der Konflikt zwischen Leib und Sprache, mit seinem antiidealistischen, gegen Harmonie und Verklärung gerichteten Ausdruck, seine großartigste Gestalt im Werk Franz Grillparzers, in dessen dramatisches Zentrum nicht von ungefähr die stumme Gebärde des Körpers und die Verwundung der Natur gerückt ist. Von hier aus - und dieses "von hier aus" bedürfte erst noch der genauen geschichtlichen Erklärung - läßt sich eine Reihe von Gestalten durch die österreichische Literatur verfolgen, die in kreatürlichem oder noch ungebrochenem Zusammenhang mit der Natur stehen, "Zwitterwesen zwischen Mensch und Tier"<sup>9</sup>, von Grillparzers Melusine bis zu Ingeborg Bachmanns Undine, dann all die materiarchalischen Gestalten und Seinsformen, die einen näheren Zusammenhang zum Schöpfungsursprung bekunden und mit ihrem Dasein den Gegensatz zu den bereiteten Instanzen der patriarchalischen Klassenherrschaft ausdrücken. Dieser Traditionslinie gehört Karl Kraus' Apologie der Frau, des Kindes und des Tieres, sein Kreaturbegriff insgesamt, genauso an, wie die Gestalten "vom Schlage des Kaspar Hauser"<sup>10</sup>, von Hofmannsthals Sigismund zu Handkes Kaspar. In seiner ersten Rezension des "Turm" (1926), spricht Walter Benjamin vom "innersten Zirkel des Dramatischen", der "Spannung zwischen Leib und Sprache" in Hofmannsthals Trauerspiel.

Benjamin, der eben sein Buch über das barocke Trauerspiel fertiggestellt hatte, erkennt in der kasparhauserhaften Gestalt des Prinzen Sigismund eine zentrale Ausdrucksgestalt des vorbürgerlichen Dramas wieder: es "ist vor allem der geschundene Leib

<sup>9</sup> H. M a y e r, Außenseiter, Frankfurt am Main 1975, S. 33.

<sup>10</sup> W. B e n j a m i n, Hugo von Hofmannsthals "Turm", [in:] derselbe, Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2, Frankfurt am Main 1966, S. 405.

des Märtyrers, dem Sprache - nicht umsonst - sich weigert. Damit nimmt dieses letzte Drama des Dichters die kostbare Tradition der deutschen Bühne so kühn wie sicher an dem Punkte auf, wo sie der Klassizismus unterbrach"<sup>11</sup>.

Im allegorischen Emblem des barocken Trauerspiels sieht Benjamin Momente eines nicht versöhnten, antiorganischen Ausdrucks des Geschichtsprozesses: der mit Wundmalen bedeckte, stumme Leib, neben dem sich mit ihren Herrschaftszeichen und Insignien, mit ihren repräsentativen Gesten und Tiraden die beredete Struktur aristokratischer Herrschaft darstellt.

In diese Sicht der vorbürgerlichen Allegorie ist die Erfahrung von Benjamins eigener Epoche eingegangen. In dem Jahr, 1915, in welchem er sein "Trauerspiel-Buch" konzipiert, erscheint Franz Kafkas "In der Strafkolonie". Wenn Benjamin im Ausdruck von Leib und Sprache des vorbürgerlichen Dramas die auf der Stufe feudaler Machtentfaltung auf das kreatürlich leibhafte Sein des Menschen eindringende Form geschichtlicher Herrschaft sichtbar macht, so zeigt Kafkas Erzählung jenen Ausdruck auf der strukturellen Ebene des industriellen Systems. Eine komplizierte Maschinerie - ein für sich wirkendes System<sup>12</sup> - schreibt dort dem stummen Leib des Delinquenten, dessen Schuld von vornherein feststeht, automatisch den Urteilsspruch ins Fleisch.

In der gegenwärtigen Epoche, die geprägt ist von der entfalteten Macht der technischen Medien und der vermehrten Bedeutung der wissenschaftlichen Forschung für die industrielle Produktion, zeigt das Stück "Kaspar" von Peter Handke

"nicht, wie ES WIRKLICH IST oder WIRKLICH WAR mit Kaspar Hauser. Es zeigt, was MÖGLICH IST mit jemandem. Das Stück könnte auch "Sprechfolterung" heißen. Zur Formalisierung dieser Folterung wird dem aufführenden Theater vorgeschlagen, für den Zuschauer sichtbar, z.B. über die Rampe, eine Art von magischem Auge aufzubauen, das[...] durch sein Zusammenzücken jeweils die Sprechstärke anzeigt, mit der auf den Helden eingeredet wird"<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 378.

<sup>12</sup> Vgl. F. K a f k a, In der Strafkolonie, [in:] d e r s e l b e, Erzählungen, Frankfurt am Main 1967, S. 219. Zu dem hier dargestellten Zusammenhang vgl. auch R. K r e i s, Ästhetische Kommunikation als Wunschproduktion, Goethe - Kafka - Handke. Literaturanalyse am "Leitfaden des Leibes", Bonn 1978, S. 13.

<sup>13</sup> H a n d k e, Kaspar, a.a.O., S. 7.

Zur "Trauerspiel"-Tradition der "Spannung zwischen Leib und Sprache", auf die wir zunächst eingegangen sind, läßt sich die des Lustspiels fügen - auch Handkes "Kaspar" enthält ja, über den Titel hinausreichende Spuren der zentralen Lustspielgestalt des Volkstheaters; während im "Trauerspiel" der geschundene Leib, kreatürliche Natur, im Ausdruck der Angst und des Entsetzens gegen jegliche Verklärung und Harmonisierung geschichtlicher Herrschaft in den Mittelpunkt des dramatischen Geschehens rückt, tritt mit dem österreichischen Hanswurst die leibliche Natur und der nicht-sublimierte Trieb auf die Bühne und bezieht die Widerstandsposition gegen das Geschichtskonzept und Menschenbild, wie es von der bürgerlichen Aufklärung entwickelt wurde. Die aufklärerische Kritik, welche im Hanswurst die Regression auf's Kind und auf's Tier trifft, weist den französischen Germanisten Gerald Stieg auf die konstitutiven Züge einer "Philosophie des Hanswursts" österreichischer Konvenienz; Hanswurst gehorcht seinem Leib und braucht keinen geschichtlichen Sinn, er negiert die historische Dialektik, in welcher der Knecht zum sinnstiftenden Subjekt der Geschichte wird und verlegt sich allein auf seine Leibnatur und körperlichen Funktionen. Gegenüber der herrschenden Moral, den herrschenden Ideen und der offiziellen Sprache steht er quer. Gegenüber der Sprachrationalität und Moral der Aufklärung, verkörpert er mit seinem Wortwitz und seinen peinlichen Versprechern die "Psychopathologie des Alltagslebens" und die philosophische Kritik der Sprache, wie sie in Österreich ihre eigene Tradition hat. Sein vorbürgerlich ungehemmtes Ausleben der Triebe und Regungen des Körpers läßt ihn zum kreatürlichen Widerspruch gegen bürgerlichen Anstand und gegen die herrschende Moral der Arbeit werden<sup>14</sup> - auf keinen Fall aber zu ihrem geschichtlichen oder politischen Widerspruch. Sich selbst immer der gleiche Körper, ist ihm auch Herrschaft nur immer die gleiche. Er weiß nicht, was anders sein könnte, ja es liegt sogar in der Logik des kreatürlich unvermittelten Ausdrucks des Leibes, daß er es nicht wissen darf. Er ist der Anarchist,

<sup>14</sup> Dargestellt nach dem Referat von Gerald Stieg, gehalten auf dem "Colloque deux fois l'Autriche: après 1918 et après 1945" Rouen, November 1977.

der allgemein gegen alles ist und konkret sich brauchen läßt gegen die welche im Bewußtsein jenes Wissens geschichtliche Alternativen sehen und ihr Handeln daran orientieren. Dieses prekäre Verhältnis von kreatürlichem Gegensatz zu allen Formen von Herrschaft und partieller Übereinstimmung mit der gegebenen Herrschaftsform, dies Zurückweichen vor der historisch-politischen Alternative, die nur im Zeichen noch umfassenderer Unterdrückung gesehen wird, gilt für die Tradition des "Lustspiels" wie für die des "Trauerspiels". Die ihr eingezeichnete historisch-politische Ambivalenz ist selbst ein Teil dieses österreichischen Traditionszusammenhangs: Kasperl-Theater gegen aufklärerisch-bürgerliche Ideen, Franz Grillparzers gebrochenes Verhältnis zu den Ideologen des politischen Vormärz und die Philosophie des Idealismus, seine ablehnende Haltung der Revolution von 1848 gegenüber, Hugo von Hofmannsthals kulturpolitische Konzeption gegen das "rote Wien", Karl Kraus' Stellungnahme gegen die Februar-Revolution 1934 und nicht zuletzt Peter Handkes Erklärungen gegen den SDS und die politische Alternative der Linken nach 1968 zeigen diesen anderen Aspekt des kreatürlichen Gegensatzes, wie er in der ästhetischen Struktur selbst angelegt ist.

### III

Peter Handkes Gregor Keuschmig fiel über Nacht aus allen Beziehungen und, bis auf den Traum, weiß er nicht wie und will und kann es auch nicht wissen. So muß er den kreatürlichen Gegensatz zum An-Sich des Bestehenden förmlich e r l e i d e n. Da die kreatürliche Unmittelbarkeit im Roman alle Beziehungen und Erfahrungen des Subjekts regiert, wird der Augenblick des unvermittelten Jetzt und Hier der Empfindung zum Muster der Weltterfahrung. Dies ist der sprachlichen Struktur des Romans eingeschrieben, die keine vom Wissen vermittelten Übergänge herstellen darf. Der ständige Umschlag von einer Stimmung zur anderen, der Wechsel von Trennung und Übereinstimmung gehorcht dem abstandslosen Unmittelbaren des "Plötzlich", "In diesem Augenblick", "Mit einem Schlag" und all der nicht erklärten und nicht zu erklärenden Übergänge des "Da" und "Dann", die fortwährend

die Spitze der Sätze einnehmen. Sooft Gregor Keuschnig nämlich "absichtlich zu überlegen versuchte, glaubte er den eigenen Gedanken nicht mehr, es waren nicht seine eigenen" und ähnlich ergeht es ihm mit seinen Wahrnehmungen<sup>15</sup> und mit seinen Erlebnissen<sup>16</sup>. Indem nun die sprachlich-grammatischen Strukturen vernünftiger praktischer Orientierung, von Absicht, Ursache und Folge preisgegeben sind, entblößt sich das Subjekt zu schutzloser Verwundbarkeit durch die harte dingliche Welt geschichtlicher Strukturen, besonders des sprachlichen Zeichensystems. Andererseits aber bedeutet dieser ungeschützte Zustand auch Offenheit, Bereitschaft für eine ganz andere, außerhalb der Geschichte liegende Erfahrung, die nicht durch Absicht und Willen herbeizuführen ist: für eine Welt vor dem Sündenfall der Geschichte und ihrer vielfältigen Vermittlung durch Arbeit und Herrschaft. Beispielhaft läßt sich das Muster solcher Initiationserlebnisse in Hofmannsthals "Chandos-Brief" studieren, wo der Dichter sich nicht zufällig mit der Beschreibung seiner "anderen" Zustände an Francis Bacon wendet, den Repräsentanten bürgerlich tätiger Herrschaft und Philosophie. Dem, der sich der Herrschaft über die Menschen und später der Herrschaft über die Natur im planvoll gerichteten Experiment verschrieben hat, teilt der Dichter seine nicht "in vernünftigen Worten" darstellbaren mystischen Bezauberungen mit, die sich "plötzlich, in irgendeinem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise" in seiner "Gewalt steht", einstellen; dem Vertreter eines zweckbestimmten nützlichen Gebrauchs der Dinge schreibt er von Dingen und Kreaturen, die besonders schäbig und unbrauchbar sind, ja deren "von niemand beachtetes Daliegen oder -lehnen" sie gerade als Botschaft jenes anderen Daseins erscheinen läßt<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> "[...] jedenfalls, wie er seine Wahrnehmungen auch zusammensetzte, ordneten sie sich, unabhängig von ihm, zu ihrem altergebrachten, gepflegten Unsinn" (H a n d k e, Die Stunde..., S. 134).

<sup>16</sup> "Vielleicht kommt es mir deswegen so vor, als hätte ich, jedenfalls bis zur letzten Nacht, seit langem kaum etwas erlebt, weil ich mir im voraus zurechtmachte, was ein Erlebnis ist" (H a n d k e, Die Stunde..., S. 84).

<sup>17</sup> H. von Hofmannsthal, Ein Brief, [in:] d e r s e l b e, Ausgewählte Werke in zwei Bänden, Bd. II, Erzählungen und Aufsätze, Frankfurt am Main 1957, S. 337-348.

Genauso kann bei Peter Handke die Aufhebung der Entfremdung außerhalb von Geschichte und Gesellschaft, der Augenblick "der wahren Empfindung", keine Spuren der Kategorie sinnvoller Arbeit enthalten, muß also frei von Absicht und Willen sein und ohne Zweck- und Zielbestimmung auskommen; außer Kraft gesetzt sein muß auch der gesellschaftliche Vermittlungsprozeß der Arbeitsprodukte als Waren. Deshalb sind es unbrauchbar gewordene, schäbige Dinge, die keinen Gebrauchs- und Tauschwert besitzen, an denen sich im Roman an zentraler Stelle die Erfahrung eines anderen Daseins der Dinge wie eine Botschaft aufzutut:

"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 Kinderzopfspange. Sie hatten schon die ganze Zeit so dagelegen, doch auf einmal rückten diese Gegenstände zusammen zu Wunderdingen. - »Wer sagt denn, daß die Welt schon entdeckt ist?«"

Für Gregor Keuschnig, der eben vor diesem Erlebnis noch "nirgends" und "nichts mehr" sein wollte und privat für sich die Welt abgeschafft hatte, schließt plötzlich die Welt zu einem neuen Muster zusammen. Nachdem alles durch Arbeit und Herrschaft vermittelte Sein für nichtig erklärt worden ist, kündigt sich auf einer Bank im Umkreis eines Kinderspielplatzes die Botschaft der drei Wunderdinge an, das Versprechen eines Daseins, in welchem die Dinge nur für sich da sind. Thematische Bedeutung kommt dabei dem Ort der Erleuchtung, dem Kinderspielplatz, zu. So wie in den Zuständen kreatürlicher Lust oder Angst die Erinnerung in Handkes Roman immer wieder in die Kindheit zurückführt, zum Sündenfall des ersten Ausgesetzt - Seins und der ersten Verletzungen, wird auch "die Idee" "der drei Dinge im Sand" verstehbar als Versuch, eine unschuldige - keusche - Form der Erfahrung wiederherzustellen, eine vor der bürgerlichen Arbeits- und Normenwelt der Erwachsenen liegende Wahrnehmung der Dinge zu ihrem Recht kommen zu lassen<sup>18</sup>; wo die Dinge sein kön-

<sup>18</sup> Auf dem Kinderspielplatz, beim Anblick der "versunken dastehende(n) Agnes", heißt es: "In ihrem Fürsichsein strahlte sie von einem Stolz, so objektiv, daß er auch auf ihn überging. Mit ihr wahrnehmen!" "Wie viel es auf diese Weise zu sehen gab, ohne daß ein Ekel es als das Altbekannte abtat!" (H a n d k e, Die

nen, was sie sind, Dinge "für sich, für sich schön oder häßlich, und häßlich und schön gemeinsam mit anderen".

Eine solche Form der Wahrnehmung, die "offen für jede Einzelheit", wo "nichts mehr vom anderen abgetrennt" und auch vom Körper nichts mehr zu spüren ist, entspricht genau dem, was der alte Begriff der Kontemplation meint; "diese selbstlosen und doch ausgefüllten Momente, wo man nichts extra beobachtet, wo einem aber auch nichts entgeht". - Und an solchen Stellen nun blitzt in Peter Handkes Roman der Begriff der Arbeit in ungebrochen positiver Bedeutung auf: als der Versuch, einem nicht durch Arbeit und Herrschaft vermittelten Verhältnis zur Welt durch Arbeit Dauer zu verleihen, den Augenblick der "wahren Empfindung" zum Verweilen zu bringen -

"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 schien ihm die Idee, die ihm gekommen war beim Anblick der drei Dinge in Sand des Carre' Marigny, anwendbar. Indem ihm die Welt geheimnisvoll wurde, öffnete sie sich und konnte zurückerobert werden. Wie mißmutig hatte er angefangen wahrzunehmen - und konnte nun nicht mehr aufhören! ... und plötzlich ergriff ihn eine tiefe Freude über die Zeit, die jetzt vor ihm lag. Er brauchte eine Arbeit, deren Ergebnis verbindlich und unverrückbar wäre wie ein Gesetz!"

#### IV

Als Goethe in der Zeit, da sich der bürgerliche Arbeitsbegriff in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts machtvoll durchzusetzen begann, den gelingenden Augenblick im "Faust II" in der geschichtlichen Arbeit verankerte, erinnerte die österreichische Literatur Zustände reinen Seins, "wo ohne Ursach was geschieht und ohne Folge. Da seiend, weil es ist" (Franz Grillparzer)<sup>19</sup>, eine Kinderzeit der Menschheit, die meist vor den patriarcha-

Stunde..., S. 141). Sehr schön ist diese Hoffnung auf die andere Seh- und Wahrnehmungsweise des Kindes in Ingeborg Bachmanns Erzählung "Alles" gestaltet.

<sup>19</sup> F. Grillparzer, Das goldene Vließ. Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen, II. Die Argonauten, 3. Aufzug, [in:] derselbe, Werke, Wien, c.J., S. 235.

lischen Klassenverhältnissen, näher dem Schöpfungsursprung, angesiedelt wurde. In diese für sich seiende, in sich ruhende Seinsordnung der Dinge, welcher eine kontemplative Form der Welterfahrung zugeordnet wurde, brach in Grillparzers Dramen die Welt der Herrschaft und des Besitzes, des Nutzens und der Zwecke<sup>20</sup>. Doch in seinem Werk ist die historische Dialektik noch nicht außer Kraft gesetzt und der geschichtliche Fortschritt der Menschheit nicht bloß Abfall von der Schöpfung, sondern durchsichtig auf eine Dialektik des Fortschritts. Bei Adalbert Stifter dann wird der reißenden Dynamik der kapitalistischen Verwertung der Dinge gegenüber der Versuch ihrer ehrfürchtigen Wiederherstellung unternommen, indem "nicht auf ihren Nutzen" gesehen wurde, "sondern auf das, was die Dinge nur für sich forderten und was ihrer Wesenheit gemäß war, damit sie wieder werden, was sie waren, und das, was ihnen genommen wurde, erhalten, ohne welchem sie nicht sein können, was sie sind"<sup>21</sup>. In diesem literarhistorischen Prozeß zunehmender Enthistorisierung des Zustands, wo die Dinge nur für sich sind, wie er über Hofmannsthals Vorstellung der Präexistenz, über Karl Kraus' Kreatur-Begriff oder über Musils Konzeption des "anderen Zustands" in Peter Handkes Werk hineinreicht, läßt sich komplementär die Durchsetzung der Herrschaft des bürgerlich-kapitalistischen Arbeitsbegriffes und seines Entfremdungszusammenhanges ablesen. Da von ihm Zugang, Verhältnis und Beziehung des Menschen zur Welt, Subjektivität insgesamt - mitkonstituiert ist, wird die Abschaffung der bisherigen Produktionsgeschichte in Handkes Roman zur Vorbedingung für die Neukonstitution der Welt:

"[...] für seine Lage gab es kein Produkt mehr, dessen er sich, gegen Bezahlung, je nach Stimmung bedienen könnte, und keine Produktforschung und kein System würden da, was er brauchte, zur

<sup>20</sup> "Der tausendjähr'gen Eichen Stämme fallen / Zu niedrigem Gebrauch. Der Felsen Innres / Durchwühlt der Eigennutz und sprengt die Fugen, / Dem Licht verschlossen seit dem Schöpfungstag, / Um Steine sich zu brechen ... Sie aber, deine Schwestern wollen einsam / Und ungestört vom lauten Pöbelschwarm / Dem geist'gen Anschauen leben, der Betrachtung". (F. Grillparzer, Libussa, [in:] d e r s e l b e, Werke, a.a.O., S. 753.

<sup>21</sup> A. Stifter, Der Nachsommer, Wien o.J., S. 240.

Produktionsreife kriegen. Was brauchte er also? Nach was war ihm? Nach nichts, antwortete er: MIR IST NACH NICHTS".

In seinem komplementären geschichtlichen Bezug, dem Spannungsverhältnis zu Arbeit und Herrschaft, ist dies "MIR IST NACH NICHTS" zu lesen, das im Roman das Einfallstor für die a n d e r e n Erfahrungen markiert, welche von Zuständen kreatürlicher Nichtigkeit bis zu Erlebnissen höchster seelischer Erfüllung reichen. Erst in jener spannungsreichen Beziehung werden all die Empfindungsabläufe, die Gestalt unmittelbaren kreatürlichen Reagierens wie die Struktur unvermittelten reinen Seins, in ihrer ästhetischen Ökonomie transparent. Es gilt also für die Rezeption des Romans wie für die literarische Tradition, die wir hier umrissen haben, was Rainer Maria Rilke zu seinem "Malte" Roman angemerkt hat, der ja der "Stunde der wahren Empfindung" in vielen Zügen so ähnlich ist:

"[...] wer der Verlockung nachgibt und diesem Buch parallel geht, muß notwendig abwärts kommen; erfreulich wird es wesentlich nur denen werden, die es gewissermaßen gegen den Strom zu lesen unternehmen"<sup>22</sup>.

Hans Höller

TRADYCJA I WSPÓLCZESNOŚĆ AUSTRIACKIEGO TEMATU:  
MOWA I CIAŁO

W POWIEŚCI PETERA HANDKEGO "DIE STUNDE DER WAHREN EMPFINDUNG"

Powieść Petera Handkego "Die Stunde der wahren Empfindung" już poprzez imię centralnej postaci - Gregora Keuschniga - odsyła czytelnika do Franza Kafki "Verwandlung". Opowiadanie Kafki znajduje ponadto odbicie w fundamentalnej sferze estetycznej powieści: w konflikcie pomiędzy naturą zwierzęcą a instytucją rodziny, względnie pracy. Podobnie jak u Kafki, przemiana bohatera w zwierzę i związane z tym doświadczenie zawiera podwójny aspekt: z jednej strony historycznie ukształtowane instytucje rodziny i etyki pracy widziane są z tej perspektywy jako obce i wrogie, jak to zresztą znalazło wyraz w języku, z drugiej zaś strony owo cofnięcie się do kreatury zwierzęcej umożliwia wyrażenie dotychczas tłumionych życzeń, uwolnienie od moralnych zakazów i wewnętrznego wstydu.

U Petera Handkego nie można się jednak ograniczyć wyłącznie

<sup>22</sup> R. M. R i l k e, Aus einem Brief vom Februar 1912, zitiert nach; d e r s e l b e, Ausgewählte Werke, 2. Bd., Prosa und Übertragungen, Frankfurt am Main 1951, S. 6.

do sprzeczności między naturą zwierzęcą a historycznie ukształtowaną mową, jak to ma miejsce w opowiadaniu Kafki. Gregor Kouschnig dochodzi sam do przekonania, że jest wrażliwym, łatwym do zranienia ciałem ludzkim, bezbronnym wystawionym mowie i jej okaleczeniom, rozkazom i zakazom. Stąd też rozważania bohatera powracają stale do okresu dzieciństwa, a więc do czasu, w którym rozpoczęła się "tresura" ciała i strukturalizacja własnego Ja. Dzieństwo jest w odczuciu bohatera "grzechem pierwotnym", ponieważ wtedy niewinne jeszcze stworzenie doświadczyło pierwszego formowania poprzez mowę i władzę. Ten "powrót" do okresu albo do stanu, któremu obca była jeszcze strukturalizacja języka i władzy, łączy powieść Petera Handkego z bardzo ważną estetyczną sferą ekspresji w austriackiej tradycji literackiej.

Przykłady postaci-bohaterów, które pozostają w nie naruszonym jeszcze związku z naturą można mnożyć, począwszy od Grillparzera "Melusine", aż do Ingeborg Bachmann "Undine". Do tej samej tradycji należą również Karla Krausa apologia kobiety, dziecka i zwierzęcia, bohaterowie Kaspara Hausera, podobnie jak "Sigmund" Hofmannsthal'a czy "Kaspar" Handkego. Błazen ("Hanswurst") teatru jarmarcznego, ta zmysłowa i rozśmieszająca figura, będąca w konflikcie z historią władzy i panowania, reprezentuje w tradycji literackiej plebejskie warianty napiętego stosunku pomiędzy ciałem i mową. Tej samej naturalnej sprzeczności pomiędzy zwykłym egzystowaniem dla samego siebie a historycznie ukształtowanym językiem odpowiada również naturalna forma pojednania. Jest to mistyczna zgodność z czystą egzystencją rzeczy, gdzie "nic nie jest już od siebie oddzielone" i gdzie nie odczuwa się już egzystencji ciała.