

WERNER STRAUSS

**DAS THEMA 'SPRACHE' IN DEN WERKEN BACHMANNS, HANDKES
UND WIENERS**

**MA GERMAN LANGUAGE & LITERATURE
(DECEMBER 1998)**

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

UNDERTAKING

I declare that this research project is my own, unaided work. It is submitted in partial fulfilment for the degree of Master of Arts in German Language and Literature at the University of Cape Town, Cape Town. It has not been submitted before for any degree or examination at any other university.

H. Strauss

The 3 day of 12 1998

ACKNOWLEDGEMENT

The financial assistance of the Centre for Science Development (HSRC, South Africa) towards this research is hereby acknowledged. Opinions expressed and conclusions arrived at, are those of the author and are not necessarily to be attributed to the Centre for Science Development.

I would also like to acknowledge the financial assistance granted to me by the University of Cape Town in the form of a UCT Research Scholarship.

Finally, I would like to thank members of staff in the German Department for their assistance and Prof Peter Horn in particular for his invaluable advice and support.

Abstract

This study looks at the issue of language as a problematic means of portraying reality; an issue which characterized much of the work of post 1960 Austrian authors. The study concentrates on three authors, namely Ingeborg Bachmann, Peter Handke and Oswald Wiener. These three authors have been selected because, although all three draw on a common philosophical heritage, they have developed very different approaches to the problem of language in their works and because each author is representative of a particular period in the history of Austrian literature: Bachmann belonging to the group of writers associated with Paul Celan, Handke being part of the Graz group and Wiener as a member of the Vienna group.

The study commences by looking at the Austrian tradition of language scepticism, and considerable attention is given to the work of Karl Kraus, Fritz Mauthner and Ludwig Wittgenstein whose theories had a profound influence on all three authors. Each of the three writers chosen for this study is then considered separately. Attention is given to the background of each writer and to the influence of contemporary philosophical thought on his or her work. This is followed by an in-depth examination of selected works to determine how the writer concerned has approached the issue of language as a problematic means of communication. In conclusion the study compares and contrasts these different approaches to language and focuses on the issues emphasised by each author: Bachmann's view of how language functions as a constraint on female identity, Handke's view of the influence of language on society and Wiener's view of language as a means of manipulating the media and therefore society as a whole.

GLIEDERUNG

Kapitel 1	2
1. Einführung:	2
1.2 Methodologischer Abriß:	3
1.3 Das Paradox der Sprachlosigkeit:	4
1.4 Sprache und Wirklichkeit:	16
Kapitel 2	24
2.1 Ingeborg Bachmann - ein Überblick	24
2.2 'Das dreißigste Jahr'- erzählerischer Anfang	35
2.3 'Simultan' - eine neue Richtung?	42
2.4 Der Todesarten-Zyklus - die ermordete Frau	47
Kapitel 3	56
3.1 Peter Handke - ein Überblick	56
3.2 Handke und die Grazer Gruppe	57
3.3 Handke und die Literatur	60
3.4 Die Semiotik	63
3.5 Handke und die Sprache als System	69
3.5.1 Sprache und Literatur	69
3.6 Die Sprache und die Gesellschaft	75
3.7 Die literarischen Werke	77
3.7.1 Die Hornissen	78
3.7.2 Die Angst des Tormanns beim Elfmeter	85
3.7.3 Kaspar	90
Kapitel 4	97
4.1 Oswald Wiener - ein Überblick	97
4.2 Die Wiener Gruppe und der Wiener Aktionismus	99
4.3 die verbesserung von mitteleuropa, roman	106
Kapitel 5	116
5.1 Schluß	116
6. Anhang	124
6.1 Literaturverzeichnis	138
6.1.1 Primärliteratur	138
6.1.2. Sekundärliteratur	138
6.1.3 Aufsätze	143

Kapitel 1

Worte sind nichts.
Worte sind alles. Wir haben ja nichts anderes.
Schnitzler, *Das Wort*

1. Einführung:

Diese Arbeit befaßt sich mit einer besonderen Sprachkrise in den Werken drei besonderer österreichischer Autoren nämlich Ingeborg Bachmann, Peter Handke und Oswald Wiener. Die Arbeit versucht eine Literaturentwicklung zu erklären, die gekennzeichnet ist durch die Ablehnung von traditionellen Überzeugungen und das Ergreifen von neuen, experimentellen Stilformen, wie in den Werken dieser Schriftsteller zu sehen ist. Es geht einerseits um eine Reihe von untereinander verflochtenen Ideen, aber andererseits um viele neuartige, individuelle Konzepte der Sprache und wie sie manipuliert werden können, um eine effektive Kommunikation möglich zu machen. Kennzeichnend für diese literarischen Bemühungen ist eine ständige dialektische Bewegung zwischen einem quasi-religiösen Glauben an die erlösende Macht der Sprache und der dringenden Überzeugung, daß die Sprache in keinem Verhältnis zur Wirklichkeit steht. Man würde zu Recht sagen, daß diese Werke zwischen zwei Extreme fallen, d.h. auf der einer Seite einem festen Wortglauben und auf der anderen Seite einem entschlossenen Sprachzweifel. Es gibt ein offensichtliches Paradox für den Schriftsteller, der erklärt, daß die Essenz der Erfahrung nicht durch Sprache dargestellt werden könne, der aber trotzdem noch schreibt. Die besondere Spannung, die durch dieses Paradox entsteht gibt den Werken eine einzigartige Vitalität und Dringlichkeit. Das verlangt auch einen

Stil, der das Unsagbare eingrenzen kann und zumindest auf das deuten kann, was man nicht explizit nennen kann. Dieser Stil offenbart sich auf verschiedene Weisen, wie in dieser Arbeit erläutert wird: Bachmann, die wegen ihrer Sprachskepsis in Schweigen verfiel; Handke, der die indoktrinierende Macht der Sprache so stark kritisierte und Wiener, dessen Sprachzweifel zum radikalen Experiment führte. In seiner Studie zum Schweigen in der Literatur, *Rhetorik des Schweigen*, weist Christiaan L. Hart Nibbrig darauf hin, daß die Literaturkritik sich nicht nur mit dem "Wortkunstwerk", sondern auch mit "den Schatten, den die Texte werfen"¹ befassen muß - ich werde beide Aspekte untersuchen und versuchen zu zeigen, daß sie zusammen besonders tiefe und evokative Texte ergeben, und daß sie die Anzahl der Implikationen, die im Text enthalte sind, bedeutend vergrößern.

1.2 Methodologischer Abriß:

In diesem Kapitel wird der Ansatz zur Studie der Sprachskepsis und wie dieser Aspekt sich in den Werke der obengenannten Autoren manifestiert, dargestellt. Weiter wird ein kurzer Überblick über das Sprachskepsis-, bzw. Sprachlosigkeitsthema in der österreichischen Literatur gegeben und wird die Rhetorik und die Terminologie dieses literarischen Topos näher untersucht. Untersucht werden auch die einzelnen Elemente des Problems, d.h. das Mittel, also die *Sprache*, besonders die literarische Sprache und das *Subjekt*, das schreibt oder spricht und das durch die inneren und äußeren Formen der Hemmung arbeitet und das es deshalb schwierig, und manchmal fast unmöglich findet, sich klar und zusammenhängend auszudrücken. Das umfaßt z.B. philosophische, psychologische und soziopolitische Faktoren der Sprachlosigkeit.

Der philosophische Aspekt der Sprachskepsis spielt eine wichtige Rolle in einer Studie dieser Art und deshalb werden verschiedene sprachphilosophische Haltungen im Zusammenhang mit den erläuterten Schriftsteller diskutiert. Das Werk Wittgensteins, besonders sein *Tractatus Logico-Philosophicus* und *Philosophische Untersuchungen*, wird die Basis dieser Haltungen sein, aber auch die Werke Derridas, Saussures usw. werden herangezogen. Die Texte, die in Kapitel 2, 3 und 4 untersucht werden, sind: Ingeborg Bachmans Kurzgeschichten *Alles* und *Simultan* und der Todesarten-Zyklus, also *Malina*, *Der Fall Franza* und *Requiem für Fanny Goldmann*; Peter Handkes *Kaspar*, *Die Hornissen* und *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* und Oswald Wieners *die verbesserung von mitteleuropa, roman*.

1.3 Das Paradox der Sprachlosigkeit:

Geschwiegen wurde in der Literatur schon immer.
Immer anders.
Hart Nibbrig

In ihrer unveröffentlichten Doktorarbeit *Aspects of language and silence: the work of Christa Wolf*, erwähnt Marlene Schiwy, daß das Konzept der "Sprachlosigkeit" kein modernes Phänomen sei. Sie erklärt, daß das "Unsagbarkeitstopos" schon in Homers *Iliade* spürbar sei, aber wie in der jüdischen Tradition der Kabbala, wurde das Wort mit göttlichen und magischen Eigenschaften gleichgesetzt. Es ist erst mit dem Anbruch des Christentums, daß dieser Glaube an das Wort völlig zerstört wurde. Wie dem auch sei, verschiedene kulturelle und historische Umstände hatten stark voneinander abweichende Ausformungen der Sprachlosigkeit verursacht, aber sie alle haben einen Aspekt gemeinsam, und das ist der

Zirkelschluß, daß etwas, was man als ausdrucksfähig erachtet, nicht durch die Sprache ausgedrückt werden kann. Außerdem ist der Schriftsteller gezwungen, seine Auffassung von der Unzulänglichkeit der Sprache mittels derselben mangelhaften Sprache zu artikulieren. Dichter und Denker haben sich während all dieser literarischen Epochen mit dem Problem der Sprache und der Art des Unausprechlichen herumgeschlagen und hatten Zuflucht zu einer 'Ursprache' gesucht, die angeblich auf dem Göttlichen gründet, und deshalb eine Sprache sein sollte, die geschlossen, ganz und makellos war. Ernst Bloch beschreibt z.B. das 17. Jahrhundert als "von dem halb rationalistischen, halb mythologischen Bestreben erfüllt, die 'lingua Adamica' wiederherzustellen"². Damit meint Bloch eine menschliche "Ur-oder Natursprache" (S. 416), also die wahre Sprache und folglich auch die Sprache der Wahrheit. Dieses Konzept hat Leibniz weitergeführt, aber statt um Worte handelt es sich bei ihm um mathematische Symbole. Doch, wie Bloch behauptet, suchte selbst Leibniz derart Begriffshieroglyphen "die dem Wesen des Bezeichneten so analog zu sein hätten, wie dies die Mystiker von ihrer lingua Adamica oder signatura rerum geträumt haben" (S. 416).

Schiwy sagt weiterhin, daß Dichter, die nach Kant schrieben, wie Goethe und Schiller, z. B. von der Unfähigkeit der dichterischen Sprache die Essenz des Erlebnisses zu vermitteln, schrieben. Goethe meint z.B., daß die Sprache nicht das direkte Erlebnis reflektieren könne. Die Sprache könne nur eine Version unserer Erfahrung mittels Symbole darstellen, aber daß das, was die Symbole vertreten nicht mit Worten auszusprechen sei. Auch Schillers Wehklage "Spricht die Seele, so spricht, ach! Schon die Seele nicht mehr"³ reflektiert die Überzeugung, daß die Tiefe der Seele nicht durch Sprache ausgedrückt werden kann. Es gibt hier einen

bedeutenden Glaubensumschwung, d.h. von einem Glauben an eine präexistente wahre Sprache und eine immanente Übereinstimmung zwischen Wort und Ding zu einer post-Kantischen Überzeugung, daß das 'Ding-an-sich' unfaßbar und daher auch unbeschreiblich sei.

Diese Überzeugungen, daß der Dichter "wider das Wort gekehrt und doch immer auf das Wort angewiesen"⁴ sei, ist auch charakteristisch für die Literatur des 20. Jahrhunderts obwohl sie jetzt verschärft ist. Nach den Worten von George Steiner:

the concept of 'the lacking word' marks modern literature [...]. Paralyzed by the vacuum of words, by the chasm which has opened between individual perception and the frozen generalities of speech, the writer falls silent.⁵

Viele Dichter machen, in der Tat, dieses Schweigen zum zentralen Thema ihrer Werke. Es ist wohl kaum übertrieben, wenn man sagt, daß österreichische Autoren und Denker, mehr als alle anderen in der Welt, eine fast religiöse Faszination mit der Sprache hatten und heute noch haben. Man findet hier nicht nur eine Literatur, die im gewandtesten und poetischsten Deutsch geschrieben ist, ja eine Literatur, die eine wahre Verherrlichung der Sprache ist, sondern auch eine Literatur, die eine echte Verachtung der Sprache zum Ausdruck bringt.

In Hofmannsthals klassische Text über die Sprachlosigkeit, dem bekannten Chandos-Brief, beschreibt der junge Lord Chandos seine Unfähigkeit über etwas zu schreiben in einem Brief an Francis Bacon: "Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgendetwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen"⁶. Er beschreibt seine Sprachlosigkeit mit größter Eloquenz: "die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß [...] zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze [...]. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile

wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen”⁷. Es ist tatsächlich die Sprache der Abstraktion und Verallgemeinerung, die Lord Chandos nicht mehr gebrauchen kann. Es ist natürlich ironisch, daß diese leidenschaftliche Aussage der Sprachlosigkeit so gut und evokativ geschrieben ist - es ist wie Hart Nibbrig bemerkte: “Je glatter, je flüssiger die Rede über das Nicht-Mehr-Reden-Können gelingt, desto glaubwürdiger ist dieses [...]. Die Sprachnot des Chandos ist dies: nur noch rhetorisch über die Not, rhetorisch reden zu müssen, reden zu können”⁸. Das Paradox der Sprachlosigkeit ist genau, daß der Dichter die Unzulänglichkeit der Sprache anhand einer überzeugenden Manipulation derselben Sprache kommunizieren muß.

Auch Rilke erfährt diese Sprachlosigkeit; seine Gedichte und veröffentlichten Briefe widerspiegeln seine paradoxe Angst, “daß ich mich verraten könnte und alles das sagen, wovor ich mich fürchte, und die Angst, daß ich nichts sagen könnte, weil alles unsagbar ist”⁹.

In einem Brief, den er im Februar 1920 schrieb, sagt er:

Ach wie oft wünscht man nicht, ein paar Grade tiefer zu reden [...] aber man gelangt nur um eine minimale Schicht hinab, man bleibt im Ahnen, wie sich *dort* reden ließe, wo das Schweigen ist¹⁰.

Charakteristisch für seine Gedichte ist die Diskrepanz zwischen grenzenlosem Gefühl und begrenztem Ausdruck. Es ist wie Joachim Störck behauptet: “die wichtigsten Einzelgedichte [...] wagen sich alle - sprachlich, metaphorisch, thematisch - in die Grenzzone ‘am Rande des Unsagbaren’ vor”¹¹. Hoffmannsthal, Rilke und viele andere mußten mit diesem zweischneidigen Schwert fertigwerden, und wie sie es führen, kommt darauf an, auf welchem Standpunkt sie stehen oder welchen Standpunkte sie vertreten, sei es philosophisch, politisch usw. Ein

unvermeidlicher Aspekt der Sprache ist, daß man zugleich Herr und Diener der Sprache ist, gerade weil man versteht, daß die Sprache nie genau sagen kann, was sie bedeutet, und daß man nie den Wörtern befehlen kann. Diese paradoxe Art der Sprache, wie sie vor allem die österreichischen Schriftsteller und Philosophen erkennen, betont J P Stern wenn er sagt:

On the one hand there is language as an absolutely reliable moral indicator of life, acting as an infallible witness to all that happens in the world, part of a preestablished and perhaps even mystical harmony between words and action; this is the main inspiration of Kraus's work, but it is shared to some extent and at some points in their works by Rilke and Weinheber. On the other hand there is Mauthner's philosophical language critique and its literary descendants. These arrive at the opposite conclusion, arguing that language is metaphorical and therefore inaccurate (a central tenet, it should be added, of Nietzsche's fragmentary language theory), and that the inherent propensity of language toward abstraction, generalization, and reification makes it an unreliable and uncontrollable instrument for all forms of communication, including the crudest and most readily verifiable, let alone those that are more subtle and more valuable.¹²

Mauthners These führt deshalb zur einer Sprachskepsis, die Hofmannsthal schon im *Chandosbrief* und Wittgenstein später in seinem *Tractatus* dargelegt hatte und mit der die meisten österreichischen Schriftsteller sich, wenn nicht ausführlich, dann mindestens zum Teil, befaßt hatten.

Obwohl die Sprachskepsis normalerweise als ein philosophisches Phänomen gesehen wurde, gibt es auch eine etwas konkretere Ursache für diese Skepsis. Ein historisches Ereignis fand statt, das die Haltung gegenüber die Sprache nach 1945 bleibend veränderte. Viele Schriftsteller und Kritiker würden mit Schiwy übereinstimmen, wenn sie sagt,

the Holocaust forever altered the twentieth century literature consciousness and introduced an hitherto unknown dimension of "Sprachlosigkeit". Indeed, Auschwitz -

both the historical reality and its moral and symbolic implications - has become the metaphor for the unspeakable in postwar times¹³.

Für viele Jahre nach dem Krieg hat die Epoche des Nationalsozialismus die deutschsprachige Literatur beeinflusst, und zwar so, daß manche Schriftsteller es unmöglich fanden in einer Sprache zu schreiben, die durch die lügnerische Phrasenhaftigkeit der Nazisprache geprägt war. Paul Celan, in einer Rede, die er 1958 hielt, befragte die Fähigkeit der Sprache, menschliche Erfahrung nach Auschwitz darzustellen:

Sie, die Sprache blieb unverloren, ja trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten; hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Wörter her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, 'angereichert' von all dem. In dieser Sprache habe ich, in jenen Jahren und in den Jahren nachher, Gedichte zu schreiben versucht: um zu sprechen, um mich zu orientieren, um zu erkunden, wo ich mich befand und wohin es mit mir wollte, um mir Wirklichkeit zu entwerfen.¹⁴

1960 sagt er weiter:

Das Gedicht heute - zeigt, und das hat, glaube ich, den doch nur unmittelbar mit den nicht zu unterschätzenden - Schwierigkeiten der Wortwahl, dem rapideren Gefälle der Syntax oder dem wacheren Sinn für die Ellipse zu tun, - das Gedicht zeigt, das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen¹⁵

Schon vor dem Krieg drückten deutsche Schriftsteller ihre Vorahnung des Grauens des Nationalsozialismus aus, besonders Ernst Bloch in seinem 1938 erschienenen *Der Nazi und das Unsägliche* in dem er die Unmöglichkeit ausdrückt "das Naziverbrechen zu kennzeichnen, ihm sprachlich nahe- und nachzukommen"¹⁶. Er warnt auch vor dem Gebrauch von Klischees wegen des Mangels an ausreichenden literarischen Mitteln. Seiner Meinung nach kann entweder das groteske, das komische, das ironische Sprachmittel oder "die große pathetische Sprache¹⁷" dem Grauen des Nazismus entsprechen. Er beobachtet: "die

Konzentrationslagerberichte haben allerhand Wirklichkeit ausgepackt und haben das Unsägliche wenigstens bezeichnet, wenn auch nicht erschöpft¹⁸. In dem Essay "Zerstörte Sprache - Zerstörte Kultur" beschreibt er die Korruption der Sprache unter der Naziherrschaft wie folgt: "Die Sprache wird Narkose, Worte verlieren ihren Sinn, Krieg heißt Frieden, Pogrom Notwehr, der Lustmörder Führer"¹⁹.

Der Holocaust hat nicht nur das literarische Bewußtsein des 20. Jahrhunderts völlig verändert, sondern er hat auch eine bisher unbekannt Dimension der Sprachlosigkeit in die Literatur eingeführt. Auschwitz, sowohl die historische Wirklichkeit als auch die moralischen und symbolischen Implikationen, wurde zur Metapher des Unsagbaren der Nachkriegszeit. Aus dieser Aussage ergibt sich für manche Schriftsteller eine grundlegende Feststellung: kann man die deutsche Sprache nach dem Krieg überhaupt noch als literarisches Mittel gebrauchen? - besonders wenn man sich an Adornos Aussage erinnert: "Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch"²⁰. Manche Schriftsteller glaubten, daß die Sprache, die solche inhumanen Absichten in den Konzentrationslagern unterstützt hat, nicht länger als poetisches Mittel vertretbar war. Wie Bloch ergreifend sagt: "Die deutsche Sprache ist des Teufels geworden, der Teufel ist der Vater der Lüge, ihr allein soll sie dienen. Schleim und Schwulst, Nebel und Gebrüll, Schwachsinn und Elefantiasis der Superlative dienen der Demagogie"²¹.

Schließlich aber ist die Sprache, wie Celan auch erkannt hatte, das einzige Instrument der Kommunikation, und deshalb hatten Celan und andere Schriftsteller keine Wahl als die Sprache zu gebrauchen, ihre eigenen Welten zu schaffen. Sie mußten fertigwerden mit der

Tatsache, daß die Sprache zugleich Kommunikationsmittel und Beschränkung für Kommunikationsmöglichkeiten war. Da dies eine inhärente Seite der Sprache ist, d.h aufgrund ihrer Art, mußte der Dichter sein literarisches und sprachliches Geschick gebrauchen um seine individuelle Realität zu verwirklichen. Das Gedicht, so sagt Celan, sei als "Erscheinungsform der Sprache" wie eine Flaschenpost unterwegs: "sie halten auf etwas zu [...] auf eine ansprechbare Wirklichkeit"²². Das bedeutet notgedrungen, daß die dichterische Welt davon abhängig sei, wie gut der Dichter die Sprache anwendet. Diese Ansicht der Sprache gibt wahrscheinlich den wohlbekanntesten Satz des *Tractatus* von Wittgenstein wieder: "Die Grenze meiner Sprache bedeutet die Grenze meiner Welt"²³ - ein Refrain, den man in einer oder der anderen Form in der meisten Werken der prominenten österreichischen Schriftsteller findet; besonders im Werke Bachmanns, Aichingers, Celans - um nur ein paar zu nennen.

Weiter Celan:

Und ich glaube auch, daß Gedankengänge wie diese nicht nur meine eigenen Bemühungen begleiten, sondern auch diejenigen anderer Lyriker der jüngeren Generation. Es sind die Bemühungen dessen, der, überflogen von Sternen, die Menschenwerk sind, der, zeltlos auch in diesem bisher ungeahnten Sinne und damit auf das unheimlichste im Freien, mit seinem Dasein zur Sprache geht, wirklichkeitswund und Wirklichkeit *suchend* (Hervorhebung von mir)²⁴.

Meistens aber wurde es Schriftstellern wie den obenerwähnten, klar, daß sie einen aussichtslosen Kampf gegen die Sprache führten, eine Ansicht, die dazu führte, daß sie die Welt als fremd und unzuverlässig sahen. Ein gutes Beispiel für diese pessimistische Haltung ist Ilse Aichingers Essay *Meine Sprache und Ich*²⁵ (1968) indem sie die zunehmende Verfremdung zwischen der Sprache und dem Sprecher (also auch dem Dichter) anspricht. Schon zwanzig Jahre früher hat sie in einem Artikel, "Aufruf zum Mißtrauen" für das

österreichische Periodikum *Plan*, vor den der Sprache inhärenten Lügen gewarnt. So sagt sie z.B. in *Die größere Hoffnung* über die Sprache:

Der Sinn war schon immer in Gefahr gewesen, nun aber drohte er zu ertrinken, und die Wörter blieben wie kleine verlassene Häuser steil und steif und sinnlos zu beiden Seiten des roten Flusses.²⁶

Wie Celan, sieht auch sie nur totales Schweigen als Alternative für die nationalsozialistische Sprachvergewaltigung. Die Worte des alten Mannes sind auch die Worte Aichingers und sind symptomatisch für ihren paradoxen Glauben an die Sprache:

Und ihr wollt das Deutsche verlernen? Ich helfe euch nicht dazu. Aber ich helfe euch, es neu zu erlernen, vorsichtig, behutsam, wie man ein Licht anzündet in einem dunklen Haus²⁷

Man muß die bedeutungsleeren Wörter der Nazis reinigen und sie mit einer neuen tiefen Signifikanz füllen. Deshalb Aichingers Vorstellung von ihr selbst als Dichter:

Vielleicht sehe ich meine Aufgabe als Autorin überhaupt darin, die Sprache von ihrem Mitteilungscharakter zu befreien und wieder zu sich selbst zu bringen: so, daß sie wieder mitteilen kann.²⁸

Wie sind die zeitgenössischen Schriftsteller und Dichter mit dieser weitverbreiteten Negativität gegenüber der Sprache fertiggeworden? Eine solche Frage läßt sich nicht einfach beantworten und, wie gezeigt wird, gibt es keine Lösung, die für alle Schriftsteller gilt.

In 1960 sind zwei Romane erschienen, die in ihrer Form und Technik keine Bindung an die Konvention mehr zeigten²⁹, indem sie die literarische Tradition ablehnten und als literarisches

Experiment erschienen: es ist Peter Weiss' *Der Schatten des Körpers des Kutschers* und Martin Walsers' *Halbzeit*. Diese Romane sind gekennzeichnet durch eine neue Emanzipation von der konventionellen Sprache, d.h. die Schriftsteller versuchten, traditionelle Satzkonstruktionen und Wörtern abubrechen und versuchten, sie mit neuen Ausdrucksformen zu ersetzen. Beide Schriftsteller befassten sich mit verschiedenen Sprach- und Stilexperimenten, z.B. dem parataktischen Stil in Weiss' Roman. Es geht bei ihm um eine literarische Sprache, die die Wirklichkeit unverfälscht wiedergeben kann. Weiss macht seine exakte Sprachgestaltung selbst zum Thema des Romans. Nach Koskella wird

die obsessive Beschäftigung mit der sprachlichen Gestaltung von Realität [...] wichtiger als die objektiven Vorgänge, die sie beschreiben will³⁰.

Diese Art Literatur nennt man sprachreflektierende Prosaliteratur und sie wurde besonders von dem französischen 'Nouveau Roman' Robbe-Grillet beeinflusst. In dieser Art Roman funktioniert die Sprache unabhängig und hat sozusagen keinen festen Bezug zur Wirklichkeit. Die Sprache und ihre Strukturen wurden als manipulative Kraft gesehen, indem sie, als Träger der implizierten Bedeutungen, unsere Auffassung von der Wirklichkeit verzerrt darstellt. Sprachreflektierende Literatur versucht deshalb die Klischees, die bestimmen wie wir sehen, denken und verstehen, zu zerstören und die Bedeutungen, die traditionell alle Sprache belasten, zu vernichten. Charakteristisch für diese Literatur sind Anti-Strukturen, die nicht herkömmlichen Modellen der Syntax entsprechen und die man daher auch nicht in hergebrachter Weise interpretieren kann. Es gibt einen destruktiven Prozeß, der, so hoffen die Schriftsteller, unsere Fähigkeit zu denken und sprechen zu erneuern versucht. Das macht Eberhart Lämmert klar wenn er sagt:

Ich nenne Helmut Heißenbüttel stellvertretend für eine größere Anzahl von Schriftstellern, die eine Veränderung der Sprachfähigkeit und also die Erweiterung des Denk- und Sprechvermögens sich zur Aufgabe gesetzt haben.³¹

Sprachreflektierende Literatur ist oft sehr abstrakt und experimentell und durch den Abbruch gesellschaftlich vorgefaßter Meinungen versucht sie eine persönliche Freiheit zu erreichen. Zur selben Zeit gibt es auch eine Depersonalisierung in der Literatur der sechziger Jahre, d.h. in vielen Romanen gibt es keinen individuellen Sprecher - der Stil ist fast dokumentarisch mit einer bestimmten Reduzierung der Erzähler- und Menschenperspektive.³² Auf der anderen Seite des Spektrums gibt es auch Schriftsteller, für die die Eigenrealität der Sprache, und deshalb auch die Eigenrealität des Textes, von größerer Wichtigkeit ist. Es geht nur um das Individuum und seine Welt, also eine durch eine 'intransitive Schöpfungssprache'³³ gebildete Welt. Diese Sprache hat keine abbildende Funktion mehr und wird abstrakt, sie verfährt, wie Koskella behauptet, nicht mehr konkret, sondern sie wird gegenstandslos wie ein Stück moderner Malerei. Man muß deshalb fragen, geht es noch um eine Wirklichkeit? Wenn die Sprache kein Spiegelbild der Wirklichkeit mehr ist, läßt sich denn noch überhaupt in der Literatur über Wirklichkeit schreiben? Obwohl Koskella diese Krise als nicht nur eine Sprachkrise, sondern auch als eine Abbildungskrise, bzw. als eine Krise in der mimetischen Funktion der Sprache beschreibt, geht es vielleicht nicht in erster Linie um eine mimetische Funktion der Sprache, sondern eher um Wahrheit in der Sprache. Vergleiche hierzu z.B. Wittgensteins Behauptung, daß man alles sagen kann, was der Fall ist. Es ist genau das, worüber man s.E. schweigen muß, was die Schriftsteller mit der Sprache dennoch ausdrücken wollen. Es bestehe kein Zweifel, sagt Koskella, daß die Thematisierung des literarischen Sprachvermögens oder *Sprachunvermögens* (Hervorhebung von mir) zu einem der zentralen

Inhalte des deutschen Romans der 60er Jahre (und auch später) wurde. Damit hängen diese Worte von Hermann Broch zusammen:

[...] eine Beschäftigung mit Sprache sei bezeichnend für Zeiten, in denen sonstige Werte und Wirklichkeitskategorien in Verfall geraten sind, so daß die Sprache als einzige Kompensationsmöglichkeit erscheint.³⁴

Um zusammenzufassen: das Problem der Sprache ist ein uraltes Phänomen, das sich ganz bedeutend unter der fin-de-siècle Wiener Intelligenzia manifestiert. Das Hauptproblem für sie war die Art und die Grenzen der Sprache, des Ausdrucks und der Kommunikation. Das sieht man in vielen Werken der Zeit, z.B. in Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Lauris Brigge* (1910) und Musils *Die Verwirrung des Zöglings Törleß* (1906). Rilke formuliert das Problem der Existenz als ein Problem der Sprache, d.h. die Grenzen der Sprache, während Musil die Sprache als unfähig sieht, die Wahrheit des inneren Lebens zu vermitteln. In den Worten von Walter Sokel, kann die Sprache einfach dem Wesen dessen, was wir ausdrücken wollten, nicht gerecht werden³⁵. Der soziale Bereich, dem die Sprache dient, zeigt keine Beziehung auf zu der Innerlichkeit des Individuums (vgl. hierzu Mauthner). Die Sprache ist unfähig das auszudrücken, was das Wirklichste ist. Für Musil bleibt die innere Wirklichkeit eines Menschen immer privat; so kann Törleß der Schulbehörde seine großen Gefühle nicht erklären. Musil konnte dieses Problem nie lösen. Um 1900 war alles deswegen vorbereitet für eine philosophische Kritik an der Sprache, eine Kritik die Wittgenstein, Russell, Derrida usw. fortgesetzt haben und bis heute nicht fortsetzen.

Die Frage, ob, wie und warum man noch schreiben soll, haben viele Schriftsteller und Akademiker diskutiert. Hans Mayer fragt z.B.:

Soll man noch von Romanen sprechen, wenn beherrschend als Romanthema die Diskussion über Unmöglichkeiten des Erzählens immer wieder belletristisch abgewandelt wird? Die Besten der modernen Lyriker haben den Brief des Lord Chandos gelesen und als Ausdruck eigener Schwierigkeiten empfunden³⁶

und Jerzy Peterkiewicz fängt seine Studie über Lyrik und Schweigen mit der bedrohlichen Aussage an: "In the end there will be no Word, some of us fear. And language shall have no dominion"³⁷. Man würde zu Recht sagen, daß das technologische Zeitalter eine neue Sprachlosigkeit mit sich gebracht hatte. Es ist fraglich ob die Sprache der Nazis grausamer³⁸ war als die Sprache der heutigen Atommächte, eine Frage, mit der viele Schriftsteller sich herumschlagen.

1.4 Sprache und Wirklichkeit

Daß die Sprache eine paradoxe Kapazität hat, die Wirklichkeit/Wahrheit gleichzeitig zu verbergen und zu zeigen, ist ein allgemeiner Refrain der Sprachphilosophie des 20. Jahrhunderts. Das sieht man besonders gut, wenn Wittgenstein in seinem *Tractatus* folgendes sagt:

Die Sprache verkleidet den Gedanken. Und zwar so, daß man nach der äußeren Form des Kleides, nicht auf die Form des bekleideten Gedankens schließen kann; weil die äußere Form des Kleides nach ganz anderen Zwecken gebildet ist als danach, die Form des Körpers erkennen zu lassen³⁹.

Das bedeutet, daß die Sprache zur ungenauen oder irreführenden oder verlogenen Formulierungen führen kann. Das wird klar, wenn man akzeptiert, daß Worte nicht direkte oder natürliche Vermittlungen des Erlebnisses oder der Dinge sind, sondern daß sie nur abstrakte und arbiträre Zeichen sind, d.h. es gibt keinen immanenten Grund, warum man nicht ein Haus ein Pferd nennt und umgekehrt. Das führt zur zweiten Frage, die diese Arbeit zu

beantworten versucht, nämlich welche Stelle die Sprache in unseren Erfahrungen einnimmt, wie sie sich in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts ausdrückt: kann man ohne Sprache *erfahren*? Gibt es eine Wirklichkeit ohne Sprache? Ist der Mensch mehr als die Sprache, die er spricht, oder macht die Sprache uns zu ahnungslosen nachplappernden Papageien? Es geht hier um eine Dichotomie des Ichs und der Wirklichkeit, und irgendwo dazwischen befindet sich die Sprache. Man kann es graphisch so darstellen:

ICH \Rightarrow SPRACHE \Rightarrow WIRKLICHKEIT

WIRKLICHKEIT \Rightarrow SPRACHE \Rightarrow ICH

Es ist deshalb nicht unzumutbar zu sagen, daß es um eine starke Tradition der Problematisierung der Wirklichkeit, vor allem im Verhältnis zum Ich, geht. Damit hängt eine Skepsis gegenüber dem menschlichen Erkenntnisvermögen zusammen, beziehungsweise eine Skepsis gegenüber der Deckung zwischen Sprache und der Realität, die wir erfahren. Dieses Bewußtsein, daß eine Wirklichkeit nicht durch Sprache abgedeckt werden kann, ist keineswegs ein neues Thema in der Literaturgeschichte. Dieses Phänomen scheint aber z.B. nicht für den wissenschaftlichen Bereich zu gelten. Wissenschaftler haben scheinbar mit einer Wirklichkeit zu tun, die sich beschreiben läßt. Ihre Sprache kommt dem, was wir uns unter einer quantifizierbaren Sprache vorstellen, am nächsten. Immanuel Kant z.B. hatte Sprache und Erfahrung in die Gleichung gebracht mit seiner *Kritik der reinen Vernunft*. Für ihn sei die sinnliche Welt, das Phänomenon, durchaus erkennbar und der Sprache zugänglich, aber das Noumenon, das "Ding an sich", entzieht sich grundsätzlich unserer Vorstellung und kann nicht in Sprache ausgedrückt werden. Für manche Denker und Dichter nach ihm erwiesen sich die

herkömmlichen Vorstellungen der Wirklichkeit als auf Schein basierend. Lichtenberg sagt z.B.:

Es ist ein ganz unvermeidlicher Fehler aller Sprachen, daß sie nur Genera von Begriffen ausdrücken und selten das hinlänglich sagen, was sie sagen wollen. Denn wenn wir unsere Wörter mit den Sachen vergleichen, so werden wir finden, daß die letzteren in einer ganz anderen Reihe fortgehen als die ersteren. Die Eigenschaften, die wir an unserer Seele bemerken, hängen so zusammen, daß sich wohl nicht leicht eine Grenze wird angeben lassen, die zwischen zweien wäre.⁴⁰

Von der zweiten Hälfte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts wird klar, daß der klassische Sprachgebrauch nicht mehr genügt. Für Nietzsche und andere geht es jetzt um die Unfähigkeit der Sprache, das Individuelle auszudrücken, da die Sprache aus lauter Abstrakta besteht. In *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* stellt Nietzsche die Sprache als adäquaten Ausdruck aller Realitäten in Frage. Für ihn ist sie nicht mehr repräsentativ für das Wesen der Dinge. Er sucht nach einer Begründung von Wahrheit durch die Sprache. Das bedeutet einerseits für Nietzsche, daß die Wahrheit der Wirklichkeit nur eine Spiegelung der Konventionen des alltäglichen Sprachgebrauchs ist. Er geht aber auch weiter und stellt die Frage nach der Wahrheit selbst in Frage, und fragt, was soll's? Warum wollen wir denn die Wahrheit wissen, dient das irgendeinem Lebenszweck? Es gibt also kein 'wahres' Sprechen, sondern nur ein lügenhaftes Sprechen. Die Sprache bezeichnet "nur die Relationen der Dinge zu den Menschen" und deshalb sind Wahrheiten "Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind"⁴¹. Man kann also sagen, daß "nur indem der Mensch den Projektionscharakter der sprachlich festgeschriebenen Wirklichkeit 'vergißt', indem er sich [...] 'als künstlerisch schaffendes Subjekt' vergißt, gelangt er zu einer sinnvermittelnden Ordnung der 'fließenden' Wirklichkeit"⁴². Dies hat spezifische Folgen für den Menschen, weil

es ihm plötzlich bewußt wird, daß sie "einen ungeheuren Irrthum in ihrem Glauben an die Sprache propagiert haben"⁴³, und daß die Sprache eigentlich nur Schein ist. Die Frage, die man sich jetzt stellen muß, ist, Nietzsche zufolge, was die Wahrheit eigentlich ist, und ob es überhaupt möglich ist, die Wahrheit zu definieren. Wahrheit, so sagt Nietzsche in *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* ist:

ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken⁴⁴.

Es ist deshalb fast unmöglich, die Wirklichkeit, beziehungsweise die Wahrheit, zu erfassen, weil wir sie nur durch die Sprache 'kennen' - und wie wir schon gezeigt haben, ist die Sprache als Vehikel der Wirklichkeitsdarstellung ganz unzulänglich, d.h. die Sprache ist unfähig, die Essenz der Dinge zu beschreiben. Worte sind nur Metaphern oder Symbole für das Objekt, das sie beschreiben, und sie werden zum Urbild für das, was hinter dem Bild steht. Der bildliche Ausdruck ist deshalb unsere eigene Vorstellung der Wirklichkeit. In diesem Sinne schließt Nietzsche an das Schopenhauer-Konzept der Wirklichkeit an, das erklärt, daß die Wirklichkeit eigentlich nur Vorstellungen von Vorstellung sei. Das bedeutet, daß wir in einer falschen Vorstellung von der Welt leben, und daß es letzten Endes keine Wahrheit gibt. Auch Fritz Mauthner betont, wie wichtig die Suche nach Erkenntnis und Wahrheit für den Menschen ist, aber viel mehr als Nietzsche, vertritt er einen ganz negativen Skeptizismus gegenüber der Sprache als einem brauchbaren Vehikel für den Erkenntniserwerb. Dieser Skeptizismus wird offensichtlich, wenn er sagt:

So steht die Menschheit mit ihrer unstillbaren Sehnsucht nach Erkenntnis in der Welt, ausgerüstet allein mit ihrer Sprache. Die Worte dieser Sprache sind wenig geeignet zur Mitteilung, weil Worte Erinnerungen sind und niemals zwei Menschen die gleichen

Erinnerungen haben. [Man kann natürlich diese Aussage in Frage stellen: die Worte selbst sind Begriffshülsen, die wir in unserer Sozialisation 'lernen' und in diesem Prozeß 'assoziiieren' wir bestimmte 'Erinnerungen' mit bestimmten Worten. Daher denkt kein Mensch an dasselbe, wenn er dasselbe Wort sagt.] Die Worte der Sprache sind wenig geeignet zur Erkenntnis, weil jedes einzelne Wort umschwebt ist von den Nebentönen seiner Geschichte. Die Worte der Sprache sind ungeeignet zum Eindringen in das Wesen der Wirklichkeit, weil die Worte nur Erinnerungszeichen sind, die von der Wirklichkeit wahrlich nicht mehr erfahren als eine Spinne von dem Palaste, in dessen Erkerlaubwerk sie ihr Netz gesponnen hat.⁴⁵

Diese prekäre Beziehung zwischen dem Ich, der Wirklichkeit, beziehungsweise unsere Einschätzung unserer Welt und der Sprache, manifestierte sich als eine Krise um die Jahrhundertwende, die bis tief in das 20. Jahrhundert reichte, obwohl in verschiedenen Formen. So faßt Ulrich Greiner z.B. die Krise der Grazer Gruppe zusammen:

Hindurchgegangen durch die Zweifel an der Sprache, hervorgegangen aus der Aussichtslosigkeit politischen Handelns, geprägt von dem melancholischen Bewußtsein vergangener Größe und bedeutungsloser Gegenwart baut sich diese Literatur ein Reich der Phantasie, wo Wirkliches und Unwirkliches ununterscheidbar ineinanderfließen, wo die Alltagslogik entmachtet und die blinde Zweckrationalität technokratischer Provenienz unterminiert wird. Diese Literatur scheint eher imstande als die sogenannte realistische, ein Gegenbild zu entwerfen, in dem unsere Wirklichkeit deutlicher zum Vorschein kommt als in jener bloßen Verdoppelung der Realität, der viele gesellschaftskritisch sich verstehende Autoren aufsitzen.⁴⁶

Bodo Müller unterteilte diese Sprachskepsis in drei grobe Kategorien, die auf keinen Fall eine entschiedene Unterteilung ist, aber die, meines Erachtens, ganz logisch ist und die die meisten Schriftsteller, wenn nicht umfassend, dann wenigstens zum Teil, unterstützt haben. Er unterscheidet hauptsächlich zwischen dem metaphysischen Zweifel, dem pragmatischen Zweifel und dem semantischen Zweifel an der Sprache. Für ihn veranschaulicht Hölderlin den metaphysischen Zweifel wenn er sagt: "Schweigen müssen wir oft; es fehlen heilige Namen / Herzen schlagen und doch bleibt die Rede zurück" (Hyperion) - dieser Zweifel verkörpert die "als Not empfundene Grenze der Sprache gegen ein Unaussprechliches, oder später, [...]"

die Grenze gegen das Schweigen im Sinne der absoluten Poesie⁴⁷. Müller bewegt sich hier in einen mystischen, beziehungsweise magischen Bereich, insbesondere wenn er den italienischen Dichter Mondadori Editores zitiert: “Was heut’ wir sagen können, ist nur das, was wir nicht sind, was wir nicht wollen”. Die Skepsis, sagt er, mußte dem Dichter (und meiner Meinung nach auch jedem Sprecher) fremd bleiben, solange er sich in einem magischen Einssein als Sprachrohr oder Hörer der Gottheit beziehungsweise der Musen begreifen konnte. Es ist natürlich genau diese Begabung, die manche Schriftsteller und Denker der Jahrhundertwende in Frage stellten. Pragmatische Zweifel nannte Müller “die Skepsis gegenüber den Ausdrücken und appellierenden Bezügen der Sprache, die Skepsis angesichts des Abstands zwischen Gesprochenen und Vernommenem⁴⁸. Es geht hier hauptsächlich um das dialogische Wort, das während Kommunikation einen Hörer ergreift. Der Zweifel entsteht aber, wie auch Mauthner erfuhr, indem niemals zwei Menschen dieselbe Idee oder daselbe Bild, von dem, was das Wort repräsentiert, haben können. Auf diese Weise entstehen manche Mißverständnisse, wie Christian Morgenstern illustriert, wenn er sagt: “Wenn einer sagt: Himalaya, und der andere hörte: Schneehaufen⁴⁹. Wenn das stimmt, bedeutet es im Wesentlichen, daß jeder Mensch in seiner eigenen Welt lebt, eine Welt in der jeder in seine Worte den Sinn und Wert der Dinge legt, die nur in sich selbst sind. Ihm gegenüber ist der Zuhörer, der die Worte des Sprechers nur aufnehmen kann nach dem Sinn und Wert seiner inneren Welt. So entsteht ein Glaube, beziehungsweise eine irreführende Wahrnehmung, daß wir uns verstehen, aber wir verstehen uns nie. Der semantische Zweifel “entzündet sich zunächst einmal an der geläufigen Tatsache, daß die Alltagsredeweise immer schon Sprache im defizienten Modus darstellt, daß sie stets den Bereich der Redensarten, der Phrasen, der

Schlagwörter, des Plapperns mit umfaßt⁵⁰. Was wir sagen, sind bloß Klischees, die keine Bedeutung mehr in sich tragen - unsere Worte sind leere Kapseln, die in der Luft schweben.

Wittgenstein zeichnet eine Welt, die aus Bilder besteht, die, seiner Meinung nach, nicht die Wahrheit über die Art der Existenz darstellen kann, genau weil wir notwendigerweise innerhalb dieser Realität und innerhalb den Grenzen der Sprache funktionieren - diese Beschränkungen machen uns unfähig unsere Welt und deshalb unserer Wirklichkeit objektiv zu verstehen. Es ist die Welt Wittgensteins, die Bachmann, Wiener und zum Teil Handke als Ausgangspunkt für ihre eigenen Sprachphilosophien gebrauchen. Man kann deshalb, mit Wittgenstein, sagen, daß diese Sorge der Österreicher mit der Sprache sich als Verzweiflung über die Gültigkeit der Welt (d.h. die Welt der Autoren) in ihren Werken zeigt. Eine natürliche Folge dieser Verzweiflung mit der Sprache war Schweigen, aber das bedeutet nicht notwendigerweise eine Indifferenz gegenüber der Sprache, sondern mehr eine zunehmende Introspektion. Alan Best⁵¹ erklärt diese selbstbeobachtende Haltung gegenüber der Sprache anhand eines Vergleichs zwischen Elias Canetti einerseits und Hofmannsthal und Musil andererseits. Für beide Seiten geht es um ein Problem mit der Sprache, aber der Problemansatz in jedem Fall ist ganz verschieden. Hoffmannsthal und Musil sehen die Sprache *an sich* als das Problem: die Sprache verdeckt die problematische Natur der Dinge und unser Verständnis von diesen Dingen und ist zugleich auch unzulänglich als rationales Medium um mit irrationalen und emotionellen Aspekten des Lebens fertigzuwerden. Das Problem für Canetti ist nicht die Sprache, sondern die Leute, die die Sprache benutzen. Das sieht man ganz deutlich in der *Blendung*, ein Roman, in dem jede Romanfigur nur für seine eigene *idée fixe*

lebt, mit der Folge, daß seine Sprechweise so starr wird, daß ein Dialog nicht mehr möglich ist.

Kapitel 2

2.1 Ingeborg Bachmann - ein Überblick

Ingeborg Bachmann wurde 1926 in Klagenfurt geboren. Im Mai 1952 empfing sie eine Einladung zu einer Lesung bei der 10. Tagung der Gruppe 47 in Niendorf/Ostsee, aber erst im nächsten Jahr, bei der 12. Tagung der Gruppe 47 in Mainz, erhielt sie den Preis der Gruppe, und so wurde sie entdeckt und bekannt. 1953 erschien der Gedichtband *Die gestundete Zeit* und 1956 der Gedichtband *Anrufung des großen Bären*, wofür sie den Literaturpreis der Freien Hansestadt Bremen (Rudolf-Alexander-Schröder-Stiftung) erhielt. Nach zwei Gedichtbänden verstummte sie als Lyrikerin und wandte sich der Prosa und dem Hörspiel zu. 1958 erschien das Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* (sie erhielt dafür den Hörspielpreis der Kriegsblinden), 1961 der Erzählband *Das dreißigste Jahr* (erhielt den Literaturpreis des Verbandes der Deutschen Kritiker), 1971 und 1972 der Roman *Malina* (erstes Buch des Romanzyklus *Todesarten*), beziehungsweise der Erzählungsband *Simultan*. Nach 1965 lebte sie vorwiegend in Italien und starb am 26. September 1973 durch einen Brandunfall in ihrer römischen Wohnung.

Nicht nur ihre literarische Arbeit, sondern auch ihr privates Leben sind der Gegenstand vieler wissenschaftlichen Artikel und Bücher. Diese versuchen oft die Rätsel ihres Lebens, herbeigeführt durch ihren vorzeitigen Tod, aus den Werken zu erklären. Es ist eigentlich erst seit der späteren Hälfte der achtziger Jahren, daß Germanisten Bachmanns Werken besser

begriffen. Die Ursache dafür, erklärte Sigrid Weigel war die Notwendigkeit der “Anregungen durch die feministische Kulturkritik und durch den Poststrukturalismus [...], damit das Spätwerk Bachmanns verstanden und die radikalere Dimension ihrer Schreibebeit begriffen werden konnte”⁵². Bachmanns eigene Schriften haben auch zu einem größeren Verständnis ihres ganzes Oeuvre geführt, dazu manche Radio-Essays, Reden, vermischte Schriften, aber vor allem ihre Frankfurter Vorlesungen. Der Inhalt der Vorlesungen wird im Laufe dieses Kapitels untersucht werden, aber eine kurze Zusammenfassung sei hier versucht:

Fragen und Scheinfragen: konzentriert auf die Rolle des Schriftstellers und die Rolle des literarischen Werkes in der heutigen Welt. Sie betont die Notwendigkeit einer neuen Sprache gekennzeichnet durch einen neuen Geist.

[Über Gedichte]: macht verschiedene Unterschiede, z.B. zwischen Gedichte der neuen Macht, die Realität zu begreifen, innerhalb der jeweiligen Sprache selbst liegt, und den anderen Genres, z.B. Romane wo diese neue Macht sich auch außerhalb der Sprache manifestiert.

Das schreibende Ich: bespricht die verschiedenen möglichen erzählerischen Stimmen oder *personae*, die dem Schriftsteller zur Verfügung stehen.

Der Umgang mit Namen: erforscht die Tatsache, daß es scheint als ob Namen ihr eigenes Leben haben, d.h. sie haben eine Permanenz, die unabhängig von den Personen oder den Orten, die sie repräsentieren, ist.

Literatur als Utopie: bespricht die unbestimmbaren Eigenschaften der Literatur, die sie ‘utopisch’ machen. Utopie ist nicht ein Ort, sondern eine Richtung. Literatur als Utopie bewegt sich vorwärts, erreicht aber nie eine Sprache, die wir nur spüren können, eine

Sprache, die die normalen Grenzen, die Bachmann die 'schlechte Sprache' (IV, 268) nennt (die einzige, die wir haben), überschreiten kann.

Obwohl Bachmann ihre eigene, ganz spezifische Idee der Sprache und daher auch eine ganz besondere Beziehung zur Sprache hat, unterliegen die Frankfurter Vorlesungen keinem literatur-theoretischen Plan. Nichtsdestoweniger aber sind sie von dem alten, traditionellen Vernunftdenken der Moderne durchdrungen - sie enthalten spezifisch starke Anklänge an Musil; man denkt hier insbesondere an Musils 'utopische Existenz' (IV, 270f.) des Schriftstellers und ein Versuch, die Literatur als eine 'neue sittliche Möglichkeit' (IV, 191), bzw. das Vehikel der Moral 'vor aller Moral' (IV, 192) zu definieren. Während der Jahre, in denen sie ihre eigenen Ideen über die Literatur zu formulieren anfang, wurde sie auch stark durch Martin Heidegger beeinflusst (obwohl sie ihn sehr kritisch liest) (Dissertation über ihn 1950) und Ludwig Wittgenstein (zwei Essays über ihn 1953). Das bedeutet aber nicht, daß sie eine philosophische Haltung entwickelte - sie selber zitiert Musil: 'Der Dichter kann und soll nicht bis zum philosophischen System vordringen' (IV, 24). Man muß trotzdem annehmen, daß die Bachmann unter dem Einfluß dieser zwei Philosophen ihr eigenes Werk schreibt. Obwohl sie selber sagt, daß es keinen direkten Einfluß gibt, sagt sie, daß sie 'ungeheuer genaues Denken und einen klaren Ausdruck' (GuI, 136) von diesen zwei Philosophen gelernt hat.

Es geht deshalb hauptsächlich um eine Sprachproblematik und einen Versuch, die Literatur zu definieren und, wie Göttsche behauptet, auch zu rechtfertigen. Wie er schon sagt, mündet

die Rechtfertigung der Literatur ‘in der Darlegung der Doppelfunktion der Literatur als Spiegelbild ihrer Zeit und als utopischer Vorgriff’⁵³ (siehe auch Bachmann IV, 196 und 258).

Bei der Definition der Literatur geht es für Bachmann, wie auch für Hofmannsthal, Musil und Mauthner, um eine Wirklichkeitskrise - in ihren Worten:

Der Fragwürdigkeit der dichterischen Existenz steht nun zum ersten Mal eine Unsicherheit der gesamten Verhältnisse gegenüber. Die Realitäten von Raum und Zeit sind aufgelöst, die Wirklichkeit harret ständig einer neuen Definition, weil die Wissenschaft sie gänzlich verformelt hat. Das Vertrauensverhältnis zwischen Ich und Sprache und Ding ist schwer erschüttert (IV, 188).

Eine Wirklichkeitskrise ist aber ein vielseitiges Dilemma: sie enthält für Bachmann eine ‘Problemkonstante’, d.h. die Verknüpfung einer Identitäts- und einer Sprachproblematik. Es deutet auch darauf hin, daß es um eine existentielle Problematik geht, die direkt zu Bachmanns Idee des Utopiebegriffs der Sprache führt. Dieser Utopiebegriff ist auf einem dreistufigen Modell⁵⁴ aufgebaut:



Auf der ersten Ebene gibt es die Alltagssprache, die Bachmann auch die ‘schlechte Sprache’ (IV, 268), die ‘Nachrede’ (I, 116), die ‘Sterbenswörter’ (I, 163), die ‘Gaunersprache’ (II, 108) oder bloß ‘Phrasen’ (IV, 297) nennt. Diese negative Auffassung von der Alltagssprache könnte natürlich einerseits einfach Nachklang der Romantik sein, elitäre Abwertung der Sprache, die alle sprechen, Mauthners Herdensprache usw. Andererseits meint Bachmann, daß wir leere

Phrasen gebrauchen, wenn wir sprechen, vielleicht weil wir faul sind - wir denken nicht über das nach, was wir sagen usw. Der schuldhafte Sprachgebrauch resultiert aus einer allgemeinen Apathie und Lethargie des Publikums, und ihrer Ansicht nach ist es dieses Gerede, das unsere Wirklichkeit verzerrt. 'Wir schlafen ja', sagt Bachmann, 'sind Schläfer, aus Furcht, uns und unsere Welt wahrnehmen zu müssen' (IV, 198). Als zweite Ebene gibt es die poetische Sprache, bzw. den Schriftsteller, der eine moralische Obligation hat, durch die Dichtung und mit einem Utopieangebot, uns aus dieser Apathie herauszuziehen und uns nach der dritten Ebene, der der Utopie der Sprache, zu führen. Ihre Literaturutopie ist wie ein unbegrenztes Land, 'ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekanntem Grenzen' (IV, 258), womit Bachmann nicht eine festgelegte, festlegende Ideologie umschreiben will, 'sondern die dynamische Fortentwicklung des Denkens und die Offenheit für die Zukunft als Hauptcharakteristika und -qualitätsmerkmale aufweist'⁵⁵. Eine innere Spannung ist diesem Modell aber immanent. In einem ihrer Interviews spielt Bachmann auf diese Spannung an:

Man muß nicht denken, daß das eine sehr esoterische Sache ist, [an] der Moral der Sprache herumzurätseln, die Worte sind was sie sind, sie sind schon gut, aber wie wir sie stellen, verwenden, das ist selten gut. Wenn es schlecht ist, wird es uns umbringen. (GuI, 26).

Es gibt also eine Spannung zwischen gut und schlecht, zwischen einem funktionalen und existentiellen Sprachverständnis usw. und wenn sich diese Spannung nicht lindern würde, ist das Ergebnis, so Bachmann, zweifelsohne der Tod. Die Spannung resultiert aus der ganz wichtigen Tatsache, daß die Domänen des Schriftstellers und der Alltagssprache sich nicht teilweise decken, sondern daß die beiden Domänen einander ausschließen:

Wir meinen, wir kennen sie doch alle, die Sprache, wir gehen doch mit ihr um; nur der Schriftsteller nicht, er kann nicht mit ihr umgehen. Sie erschreckt ihn, ist ihm nicht selbstverständlich, sie ist ja auch vor der Literatur da, bewegt und in einem Prozeß, zum Gebrauch bestimmt, von dem er keinen Gebrauch machen kann. Sie ist ja für ihn kein unerschöpflicher Materialvorrat, aus dem er sich nehmen kann, ist nicht das soziale Objekt, das ungeteilte Eigentum aller Menschen. Für das, was er will, mit der Sprache will, hat sie sich noch nicht bewährt [...] (IV, 192).

Es gibt keinen Zweifel, daß man es hier mit dem schon bekannten Paradox der Sprachskepsis und des Sprachvertrauens zu tun hat; einer Skepsis gegen die Alltagssprache, aber zugleich auch ein Vertrauen in die Sprache, wie sie in der Poesie gebraucht wird. Es ist ein Spannungsverhältnis zwischen dem 'Unmöglichen' und dem 'Möglichen' - gerade wenn man glaubt das Ziel, d.h. die Utopie der Sprache, erreicht zu haben, entfernt es sich noch einmal (siehe IV, 276). Diese Spannung erinnert an die in Wittgensteins *Tractatus* wahrgenommenen Ideen des 'Unaussprechlichen' und des 'Mystischen'. Die dritte Ebene des Modells besteht also aus der 'Utopie der Sprache', einer Idee, die Bachmann direkt im Anschluß an Musil entwickelt. Musil bekundet einen Utopismus 'der die Wirklichkeit nicht scheut, wohl aber als Aufgabe und Erfahrung behandelt'⁵⁶, eine Auffassung mit der die Bachmann voll und ganz übereinstimmt. Sie versteht die Literatur als realitätsbezogen; Literatur ist nicht nur etwas, was unsere gegenwärtige Position darstellt, sondern sie sollte auch etwas präsentieren, 'für das die Zeit noch nicht gekommen ist' (IV, 196). Bachmann sieht diese Utopie, wie auch Musil, als einen 'anderen Zustand', (IV, 27) der an sich kein Problem darstellt; problematisch aber ist die Tatsache, daß man nicht in der Alltagssprache über das Erleben in der *unio mystica* reden kann, ein Problem, das schon in dem Verhältnis zwischen der Alltagssprache und dem Schriftsteller erläutert wurde. Überdies übernimmt Bachmann von Musil auch die Auffassung, daß die Utopie 'nicht als Ziel, sondern als Richtung' (IV, 27) zu verstehen sei:

Die Schreibenden haben nicht den Mut, sich für utopische Existenzen zu erklären. Sie nehmen ein Land Utopia an, in dem sie auf ihrem Platz wären; sie nennen es Kultur, Nation und so weiter. Eine Utopie ist aber kein Ziel, sondern eine Richtung⁵⁷.

Wie unmöglich es auch scheint, diese Utopie zu erreichen, glaubt Bachmann doch, daß jeder Schriftsteller eine ethische Verpflichtung habe, die Utopie zumindest zu erreichen versuchen. Diese Bewegung in die Richtung zur Utopie, bestimmt deshalb die Mehrzahl ihrer Werke. Eine logische Folge von Bachmanns Sprachutopie ist die Haltung, daß eine Sprachutopie notgedrungen auch zu einer gesellschaftlichen Utopie führen würde; deshalb sagt sie: 'Hätten wir das Wort, hätten wir Sprache, wir bräuchten die Waffen nicht' (IV, 185). Das unterstreicht nochmal die Wichtigkeit, die sie dem Schriftsteller zuschreibt.

Ein wesentlicher Aspekt ihrer Sprachkonzeption ist ihr Glaube, daß die Gewalt, ein unvermeidlicher Teil unserer modernen Welt, auf die Sprache übertragen wird⁵⁸. Dieses Erkenntnis, daß Gewalt der Sprache eigen sei, brachte Bachmann auf den Gedanken, eine *neue Sprache* zu suchen. Diese Idee wird deutlich im Gedicht *Wie soll ich mich nennen?*:

Ein Wort nur fehlt! Wie soll ich mich nennen,
ohne in anderer Sprache zu sein?

Dies führt Bachmann zu einer andauernden Suche nach einer solcher neuen Sprache. Die Frage jetzt ist, was bedeutet eine 'neue Sprache' und wie soll man so eine Sprache finden? Für Bachmann war es nicht so sehr buchstäblich eine neue Sprache (jede Sprache wie Deutsch, English, Spanish usw. hat dieselben Beschränkungen), sondern vielmehr eine neue Einstellung zur Sprache - für sie sollte es ein ganzer Lebensstil sein. Bachmann sieht die Sprache, bzw. die Literatur ihrer Generation als ein Gefängnis - ein versteinertes Gebrauch der Sprache; alte,

abgenutzte Metaphern, die uns hinter Gittern halten. Die Folge ist nicht nur eine verdinglichte Sprache, sondern auch eine verdinglichte Welt; wir sind 'Sprachgefangene' geworden, für uns ist Kommunikation nicht mehr möglich und diese Unmöglichkeit der Kommunikation führt nur zum Mißverständnis und zur Isolation. Diese pessimistische Haltung der Bachmann ist zweifelsohne ein Produkt ihrer österreichischen Herkunft (siehe z.B. Mauthners negative Haltung gegenüber der Sprache). Nicht zu vergessen ist, daß Bachmann zum Schreiben in einer Literaturtradition der Sprachskepsis Hofmannsthals und Kraus' anfängt und zudem auch stark durch die Werke Wittgensteins beeinflusst war. Bachmann selbst deutet an, daß kein österreichischer Schriftsteller des 20. Jahrhunderts ohne eine obligatorische Beschäftigung mit Hofmannsthal, und spezifisch mit seinem *Chandos-Brief*, schreiben kann. Obwohl sie mitten in dieser Tradition steht, ist sie ihr nicht blind untergeordnet, sondern ihr Werk ist vielmehr eine produktive Fortführung dieser Tradition. Sie steht nach Göttische⁵⁹ in einer ganz ambivalenten Beziehung der Anknüpfung und der Distanz zu der von Hofmannsthal vertretenen Tradition. Diese Tradition schließt natürlich auch Rilke, Benn und Musil ein. Bachmann formuliert diese Beziehung folgendermaßen:

Es mag paradox klingen, weil vorhin vom Verstummen und Schweigen die Rede war als Folge dieser Not des Schriftstellers mit sich und der Wirklichkeit - einer Not, die heute nur andere Formen angenommen hat. Religiöse und metaphysische Konflikte sind abgelöst worden durch soziale, mitmenschliche und politische. Und sie alle münden für den Schriftsteller in den Konflikt mit der Sprache. (IV, 190f.)

Im Mittelpunkt von Bachmanns 'Sprache-Wirklichkeits'-Problem steht ihr Verständnis und ihre Anerkennung zweier Sprachebenen, d.h. einer Sprache der Männer und einer Sprache der Frauen. Sie glaubt, daß viele unserer Probleme aus einer Unversöhnlichkeit dieser zwei Sprachen entstehen. Mit ihrer 'neuen Sprache' versucht sie, diese Probleme zu lösen. Sie sieht

die Prosa als mögliches Vehikel dieser Sprache, weil sie durch die Prosa die Gesellschaft und die gesellschaftsverbundene Sprache kritisieren kann, und sie dadurch auch zu verändern versuchen kann, also: eine Veränderung in der Haltung gegenüber der Sprache ist gleich einer Veränderung in der Gesellschaft. Ein solcher Glaube an die gewissermaßen “magische” Wirkung der Sprache, der richtigen, poetischen Sprache, erinnert vor allem an Krauss, der daher fanatisch jeden Kommafehler der Zeitungen korrigiert. Es ist ein “romantischer” Glaube an die Wirksamkeit der Sprache. Sie sieht ihr Werk als ‘ein Bewußtmachen eines möglichen “anderen Zustands” der Gesellschaft, in dem der Mensch wieder in einem Zusammenwirken von Verstand und Gefühl, Geist und Körper berücksichtigt wird’⁶⁰. Sie glaubt, daß eine solche Union zwischen Geist und Körper in unserer Gesellschaft nicht mehr möglich sei, und deshalb brauchen wir eine alternative ‘Welt’, eine Welt, die sie in ihrer Literaturutopie schafft. Bachmann setzt ihre Utopie mit Weiblichkeit gleich, d.h. nach Rauch, Weiblichkeit wird als Gegenentwurf zu den verdinglichten Erfahrungs- und Wahrnehmungsweisen, den Folgeerscheinungen einer rational und patriarchalisch definierten Kultur und Gesellschaft, gestaltet⁶¹. Diese Utopie, bzw. die neue Sprache, erfordert eine neue Erkenntnis - in *Fragen und Scheinfragen* sagt Bachmann:

Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begegnet, wo ein moralischer, erkenntnishafter Ruck geschieht, und nicht, wo man versucht, die Sprache an sich neu zu machen, als könnte die Sprache selber die Erkenntnis eintreiben und die Erfahrung kundtun, die man nie gehabt hat. (IV, 192)

Diese Erkenntnis ist nur möglich wenn man sie durch ‘weibliche’ Augen erfährt und das bedeutet eine sinnliche Wahrnehmung der Welt, und eine größere Emotionalität und Sensibilität. In der gewöhnlichen, alltäglichen Welt müssen Frauen notwendigerweise ihre ‘natürliche’ Einstellung zur Sprache ändern, um sie mit der rationalen Sprache der Männer zu

vereinbaren und damit Kommunikation möglich zu machen. Da dies ein unnatürlicher Zustand ist, endet Kommunikation meistens im Schweigen. Es ist Bachmans Wunsch, man kann es vielleicht auch einen Appell nennen, daß diese verdinglichte Sprache der Männer sich in nichts auflösen sollte. In dem Gedicht *Ihr Worte*, faßt sie die männliche, objektivierende Sprache so zusammen:

Das Wort
wird doch nur
andre Worte nach sich ziehn,
Satz den Satz
so möchte Welt,
endgültig,
sich aufdrängen
schon gesagt sein,
sagt sie nicht!

(I, 162)

Und in einem anderen Gedicht proklamiert sie einen Kampf mit dieser Sprache, der ihrer Hoffnung nach zur Veränderung führen würde:

Ihr Worte auf, mir nach!
Und sind wir auch schon weiter,
zu weit gegangen, geht's noch einmal,
weiter, zu keinem Ende geht's.
Worte, mir nach,
daß nicht endgültig wird
- nicht diese Wortbegier
und Spruch auf Widerspruch!

(I,162)

Bachmanns Ansicht, wie eine neue Sprache unser Leben ändern kann, besteht darin, daß wir das Leben und unsere Erfahrungen als einen Prozeß wahrnehmen müssen. Diese Ansicht deutet darauf hin, daß auch die Sprache ein Prozeß sein muß, damit sie das, was Rauch das 'Er-leben' nennt, reflektieren kann.

Dieses Er-leben bedeutet Komplexität im positiven und ein Bewußtwerden der Widersprüche in der Wirklichkeit im negativen Sinne. Beide Phänomene werden im Alltag mit einem 'Spruch auf Widerspruch', einem Klischee verfälscht oder verdrängt. Sprache wird insofern als Prozeß tätig, als sie Wirklichkeit ihrer Begrifflichkeit (Konzeption) unterwirft⁶².

Sieht man Realität in solcher Weise, folgt es, daß sie ein Produkt der Sprache ist, und geht man, wie Bachmann, von solcher Prämisse aus, bedeutet es, daß, ändert man die Sprache, ändert man auch die Realität⁶³.

Für Bachmann als Frau, ist das Problem der Sprache durchaus mit der Weiblichkeit, d.h. mit dem Aspekt des 'Frau-seins' verwebt und das ist nochmal ein wesentlicher Teil unserer Geschichte, also unserer Realität. Unsere Sprache ist nicht nur unfähig, weibliche Erfahrungen und Bedürfnisse auszudrücken, sondern auch ein Werkzeug der Macht und Kontrolle. Die Sprache, und damit auch die Macht, kann also entweder unterdrücken oder befreien, und, wie Bachmann immer wieder in ihrer Prosa zeigt, stammt die Kraftlosigkeit der Frau genau aus diesem Mangel an ihrer eigenen, unabhängig kontrollierten Sprache⁶⁴. Ein gutes Beispiel für diese Auffassung findet man in *Ein Schritt nach Gomorrha*: Charlotte fühlt sich nicht nur durch die Sprache des Mannes entfremdet, sondern ist zugleich auch entsetzt über die Sprache der Frau. Sie fühlt sich allein und unfähig, sich mit irgendeiner Gruppe zu identifizieren. Wie Charlotte, fühlen viele Frauen sich isoliert in einer Welt ohne Wörter, mit welchen sie ihre Gefühle ausdrücken können. Für Charlotte ist die Sprache des Mannes bloßes Kauderwelsch - 'ein törichtes Geplapper' (II, 210):

Charlotte dachte: mir ist dauernd unklar, wovon sie spricht. Die Sprache der Männer war doch so gewesen in solchen Stunden, daß man sich daran hatte halten können. Ich kann Mara nicht zuhören, ihren Worten ohne Muskel, diesen nichtsnutzigen kleinen Worten (II,198).

Die Sprache der Männer, soweit sie auf die Frauen Anwendung fand, war schon schlimm genug gewesen und bezweifelbar; die Sprache der Frauen aber war noch schlimmer, unwürdiger - davor hatte ihr schon gegraut, seit sie ihre Mutter durchschaut hatte, später ihre Schwestern, Freundinnen und die Frauen ihrer Freunde und entdeckt hatte, daß überhaupt nichts, keine Einsicht, keine Beobachtung dieser Sprache entsprach, den frivolen oder frommen Sprüchen, den geklitterten Urteilen und Ansichten oder dem geseufzten Lamento. (II, 208)

Bedeutet das jetzt, daß der Frau keine andere Wahl bleibt? daß sie verstummen muß? Für Bachmann ist die Antwort ein unerbittliches Nein: sie besteht darauf, daß die Frau eine neue, weibliche Sprache schaffen muß, eine Sprache, in der sie ihr eigenes Bewußtsein definieren kann und die es ihr erlaubt, aus dem Gefängnis der alten, patriarchalischen Sprachbestimmung auszubrechen - deshalb Charlottes Wunsch: 'sie würde Mara sprechen lehren, langsam, genau und keine Trübung durch die übliche Sprache zulassen' (II, 209). Bachmanns Frauensprache soll eine Erhellung vollziehen, um der Tatsache, daß der Mann durch seine Sprache jegliche Einsicht verdunkelt, entgegenzuwirken. Wie Manfred Jurgensen es sieht, sucht die Sprache der Frauenliteratur eine Mitwisserschaft der Schöpfung auszudrücken, sie will in das Geheimnis der Existenz eindringen, d.h. sie muß selbst zur Schöpfung werden⁶⁵. Bachmann betrachtet deshalb ihre eigene Existenz als Sprache, sie versucht nicht nur eine neue Sprache zu schaffen, sondern auch das Gute und 'sinnlich Verständliche der männlichen Sprache zu bewahren'⁶⁶ - ein Utopia, in dem sie das eine tut und das andere nicht läßt, sozusagen.

2.2 'Das dreißigste Jahr'- erzählerischer Anfang

1961 erschien *Das dreißigste Jahr*, der erste Prosaband von Bachmann. Die Sammlung besteht aus sieben Kurzgeschichten, die alle Teil eines Zyklus sind. Die Erzählungen hängen miteinander zusammen mittels eines durchlaufenden Themas der Darstellung existentieller

Krisen, hauptsächlich durch das Wesen der Gewalt verursacht, d.h. Gewalt verschleiert im Normalverhalten⁶⁷, Gewalt in den menschlichen Beziehungen, in der Liebe und vor allem in der Sprache.

Mit der Titelgeschichte (der ersten Erzählung des Bandes) schrieb Bachmann eine ganz traditionelle, modellhafte Erzählung, in der sie die Sprachproblematik einführt. Das Thema des dreißigsten Jahres ist ein altes, manchmal gebrauchtes Thema und man findet es auch bei Musil (sein Ulrich ist zweiunddreißig Jahre alt), Rilke (seine Malte ist achtundzwanzig Jahre alt), Benn (sein Rönne ist dreißig Jahre alt) und Christus war natürlich auch in diesem Alter, als er gekreuzigt wurde. Auch das Thema der Epiphanie wurde von vielen Autoren in Zusammenhang mit der Sprachproblematik gebraucht; man denkt vor allem an Hofmannsthals *Chandos-Brief*. *Das dreißigste Jahr* beschreibt die Identitätskrise eines kennzeichnend modernen Bewußtseins; sie stellt die Grenzen menschlicher Erkenntnismöglichkeiten dar. Ganz deutlich in dieser Geschichte ist die Gleichung: Identitätskrisendarstellung = Sprachkrise. Für die Hauptgestalt ist das Moment der Erkenntnis eines Sprachproblems zentral für sein Krisenerlebnis. Der Dreißigjährige, Moll, fühlt sich konfrontiert mit einer Sprache, die sein Selbstverständnis manipuliert, er führt eine Sprache, 'die ihm Übelkeit verursacht, weil sie ihn glauben machen soll, er habe einmal die gleiche Sprache geführt' (II, 123). Sie hält ihn auch davon ab, aus den Grenzen dieser schlechten Sprache auszubrechen. Molls heftige Kritik an der 'Gaunersprache' des Publikums ist, obwohl beinahe pathetisch, ganz wichtig für seine eigene Entwicklung. Seine Kritik an dieser Sprache führt ihn schließlich zur Erfahrung absoluter Sprachskepsis und zwingt ihn, seinen eigenen Identitätsverlust zu erkennen. Man

kann mit Recht fragen, warum diese Schlußfolgerung? Bachmann gibt die Antwort vieler anderer Schriftsteller/Philosophen wieder: die inhärente Unfähigkeit der Sprache, die Wirklichkeit auszudrücken; die Sprache steht in keiner Beziehung zur Realität, und deshalb steht sie auch in keiner Beziehung zum Menschen selbst. Moll war aber nicht immer dieser Meinung. Als er kaum zwanzig Jahre alt war, 'hatte er in der Wiener Nationalbibliothek alle Dinge zu Ende gedacht und dann erfahren, daß er ja lebte' (II, 107). In diesem Augenblick in der Bibliothek glaubt er, in einem fast mystischen Erleben, die Grenzen der Erkenntnis überschreiten zu können. Dieses Gefühl dauert aber nicht lange und schlägt sofort in eine Ohnmacht des Am-Ende-Seins um. Moll muß, wie der Ich-Erzähler in *Jugend in einer österreichischen Stadt* 'die Wittgensteinsche Erfahrung machen, daß das Mystische, der Sinn des Daseins etc. sich nur "zeigt", daß es erahnbar ist, aber sich logisch-wissenschaftlichem Zugriff entzieht'⁶⁸. Diese Episode ist für ihn die Kulmination seiner Sprachskepsis, weil er die logische Begrenzung der Sprache, und daß diese mit den Grenzen der tatsächlichen Welt übereinstimmt, erfährt. Diese Grenzen zu überqueren impliziert einen 'Austritt aus der Gesellschaft' (IV, 276) und deshalb revoltiert Moll gegen die schlechte Sprache, weil er in dieser Sprache kein 'rechte[s] Wort' finden kann und daher auch keine neue Sprache schöpfen kann. Für ihn ist die Grenze zwischen Welt und Sprache nicht überschreitbar, und daraus folgt, daß die Idee eines neuen Sprachutopia auch unerreichbar bleibt.

Die Sprache, bzw. die Sprachproblematik, wird auch zum Gegenstand der Erzählung *Alles*. Charakteristisch für diese Geschichte ist die analytische Struktur und der innere Monolog, Aspekte, die die ganz persönlichen Gedanken eines dreißigjährigen Protagonisten betonen. Es

geht um einen Mann, der über eine elf-jährige Periode seines Lebens, in der er eine persönliche Krise durchlebt, reflektiert; eine Reflektion, die die Form einer inneren Reise annimmt. Es handelt sich um einen 'epistemologischen Bedingungs-zusammenhang'⁶⁹ von Sprache - Denken - Wahrnehmung und wie er durch die Sprache relativiert wurde. Der Erzähler glaubt, daß die Ursache aller menschlichen Disharmonie und Verwirrung 'eine Frage der Sprache' (II, 143) sei. Es ist sein Wunsch, sprachlich eine neue Welt zu schaffen, in der der Mensch zum *neuen* Schöpfer wird. Er sieht den Sohn als einen Erlöser der Welt, der die Menschheit nochmal in einem Zustand der Harmonie wiederherstellen wird, weil 'mit ihm alles [anfang], und es war nicht gesagt, daß alles nicht auch ganz anders werden konnte durch ihn' (II, 143). Er versucht deshalb, das Konzept einer neuen Sprache auf das Kind zu übertragen und ihm dadurch einen sprachlichen Sozialisationsprozeß, den Wittgenstein ein 'Abrichten'⁷⁰ nennt, zu ersparen. Das Kind soll eine wissenschaftliche Sprache lernen, obwohl sein Wortschatz konkrete und abstrakte Worte einschließt:

Von mir sollte es die Namen hören: Tisch und Bett, Nase und Fuß. Auch Worte wie: Geist und Gott und Seele, meinem Dafürhalten nach unbrauchbare Worte, aber verheimlichen konnte man sie nicht, und später Worte, so komplizierte wie: Resonanz, Diapositiv, Chiasmus und Astronautik. Ich würde dafür zu sorgen haben, daß mein Kind erfuhr, was alles bedeutete und wie alles zu gebrauchen sei, eine Türklinke und ein Fahrrad, ein Gurgelwasser und ein Formular (II, 141),

d.h. die Totalität des menschlichen Denkens umfaßt, ist er aller Emotion bar: sein Sohn wird keine Freude oder kein Leiden erfahren, er wird versuchen, ihn 'für ein anderes Leben [frei zu machen]' (II, 145). Der Erzähler will den Mensch von der existentiellen Idee, daß jeder Mensch, obwohl er total frei sei und für sein eigenes Leben verantwortlich sei, immer noch zur Angstneurose und Furchtbarkeit verurteilt sei, freimachen. Sein Utopie kann nur durch

eine neue Art der Kommunikation erreicht werden, für ihn gibt es auch 'keine neue Welt ohne neue Sprache' (II, 132).

Bachmann äußert sich klar über den Zustand unserer Sprache durch die direkten Reflexionen des Erzählers über die genaue Art der Sprache, die verfremdenden Folgen der Sprache und die vorsichtigen Versuche, die verlorene Harmonie, indem er die Grenzen menschlicher Sprache überschreitet, wiederherzustellen⁷¹. In seiner Suche nach der neuen Sprache, bewegt sich der Erzähler in ein mystisches Reich, er macht jetzt die Sprache der Natur zu seiner eigenen, wo man immer noch das Ich in seiner reinsten Form antrifft. So kam es, während eines Spaziergangs durch den Wienerwald, daß es ihn plötzlich klar wird:

Lehr ihn die Wassersprache! Es ging über Steine. Über Wurzeln. Lehr ihn die Steinsprache! Wurzle ihn neu ein! Die Blätter fielen, denn es war wieder Herbst. Lehr ihn die Blättersprache! (II, 145)

Mit dem 'Aber' zeigte der Erzähler jedoch an, daß diese Sprache unmöglich sei. Obwohl der Vater daran denkt, den Sohn an einen isolierten Ort zu führen, d.h. aus dem 'Teufelskreis' (II, 147) heraus, gelangt er zu der Erkenntnis, daß sein Sohn hauptsächlich böse ist, daß das Böse 'in dem Kind [...] wie eine Eiterquelle [steckte]' (II, 150). Er beschließt und akzeptiert, daß von Menschen abgesondert zu sein, nicht sein Sprach- und Erkenntnisproblem lösen wird, und obwohl das Mystische wie ein gutes Fluchtvehikel aussieht, es eine unrealistische Lösung sei. Am Ende, durch einen Reflexionsprozeß, akzeptiert der Vater seinen Sohn und kommt zu einer realistischen Ansicht der menschlichen Natur. Über dieses Ende sagt Göttische: 'Trotz der mythischen Metaphorik der Erzählung ist das Akzeptieren der vorgegebenen Welt daher nicht nur als Resignation, sondern zugleich auch als Befreiung von der irrealen Erwartung

einer "Instantutopie" zu werten'⁷². Selbst die Sprachutopie ist von der vorgegebenen Sprachwirklichkeit abhängig wie in der Wiederholung des Wortes 'Schattensprache' gezeigt wird (II, 11, 145, 157). Obwohl Bachmann in dieser Erzählung klar und deutlich über die Sprache und die Sprachproblematik zu reflektieren versucht, erfolgt die Überwindung des Sprachdilemmas nicht aus einer philosophischen Argumentation, sondern vielmehr von außen durch den Tod des Sohnes. Es geht für Bachmann eher um die Korrektur eines verirrten Sprachbegriffs als um die Darstellung einer alternativen Sprachwelt.

In der Erzählung *Undine geht* behandelt Bachmann die Themen Sprachlosigkeit und Weiblichkeit als eine unwiderlegbare Konstante unseres alltäglichen Lebens. Von einer bestimmten Handlung gibt es in dieser Erzählung keine Spur, aber in einem Prosamonolog elegischer Art, schreibt Bachmann über das Verhältnis zwischen Mann und Frau. Es gibt hier zwei verschiedene Welten: auf der einen Seite gibt es eine rigide Welt des Gesetzes, der Autorität und der Sprache, und auf der anderen Seite gibt es eine flüssige Welt der Vitalität und der Sinnlichkeit. Undine ist eine Märchenfrau, die eine 'Andere' repräsentiert, sie steht für das Unsägliche, das Unbestimmbare, das Unbeherrschbare. Sie ist ein Wasserwesen, das dem sehnsüchtigen Ruf der Matrosen folgt, nur um schnell wieder in ihre stumme, grenzenlose Welt zurückzukehren, weil die Welt der Männer ihre Existenz bedroht. Sie duldet die Macht und den Machtmißbrauch, den sie mit der Sprache über die Frau ausüben, nicht: 'Hast du nicht gesagt, es sei dieses Prinzip und jene Kraft? War das nicht gut und schön gesagt? Nie wird jemand wieder so sprechen können von den Strömen und Kräften, den Magneten und Mechaniken und von den Kernen aller Dinge' (II, 263).

Bachmann deutet an, wie die Männer versuchen, alles Natürliches durch ihre Sprache zunächst einmal zu benennen und es dadurch auch vernunftgemäß zu begrenzen. Ihrer Ansicht nach, ist dies die einzige Weise wie sie, d.h. die Männer, die Welt, und das bedeutet natürlich auch die Frau, beherrschen können. Im scharfen Kontrast steht die Frau mit ihrer stummen Innigkeit. Wie Rauch behauptet⁷³, fängt Undines Wahrheit erst dort an, wo die Sprache der Männer versagt, d.h. in der entgrenzenden Erfahrung der Liebe und des Körpers. Dies wird deutlich in Bachmanns Gebrauch der folgenden Metapher: 'Wenn dir nichts mehr einfiel zu deinem Leben, dann hast du ganz wahr geredet, aber auch nur dann. Dann sind alle Wasser über die Ufer getreten, [...] und das Meer war ein machtvoller Seufzer, es schlug, schlug und rannte und rollte gegen die Erde an, daß seine Lefzen triefen von weißem Schaum' (II, 259). Durch die lyrische, bildhafte Sprache, die man in dieser Erzählung antrifft, deutet Bachmann auf einen möglichen anderen Wirklichkeitsbereich. Sie muß deshalb notgedrungenweise die Grenzen der Sprache erforschen und über sie hinaus gehen. Undine vertritt eine utopische Welt, die außerhalb der bestehenden, patriarchalisch geordneten Welt steht. Nur in dieser Welt kann die Frau sich weigern, die Sprache des Mannes zu übernehmen und sie durch sie bestimmen zu lassen. Die Männer können nicht die Sexualität in dieser Welt benutzen um die Frau unmündig zu machen und die Frau ist fähig, sich nicht von der männlichen Rede vergewaltigt zu fühlen.

Diese Geschichte verleiht jenem Teil unserer Realität, den man normalerweise mit dem Schweigen assoziiert, Ausdruck: Undine kann nicht in der Welt des Menschen leben, und deshalb kehrt sie zum Meer zurück, aber zugleich sehnt sie sich nach einer Wiedervereinigung

mit ihrem menschlichen Geliebten. Undine steht für jenen Teil des Lebens, den wir so gut in unserem Versuch zu beherrschen und zu benennen, unterdrückt haben. Ihr gegenüber steht Hans, ein prototypischer Mann, der immer mit der Realität auf dem Laufenden ist. Er steht für alle Männer, und obwohl Undine behauptet, er sei anders als alle anderen, deutet die Wiederholung, 'Ich habe einen Mann gekannt, der hieß Hans' (II, 258) an, daß es eine zeitlose, ständig wiederkehrende Situation ist. Jede Begegnung ist wie die vorige, wie die kurzen, wiederholten Phrasen andeuten. Sie sind alle Variationen zu dem Thema Hans. Bachmann gebraucht einen einfachen, sich dauernd wiederholenden und parataktischen Stil um Hans' Welt darzustellen. Jeder Satz besteht aus kurzen, unabhängigen Satzgliedern, die oft mit der Konjunktion 'und' verbunden werden. Undines Sprache, wie ihre Welt, ist flüssig und instinktiv, genau wie die Sprache von Bachmanns utopischer Welt. In dieser Welt sind rigide Worte überflüssig und der Tag wird kommen, daß man dieses Utopie als selbstverständlich annehmen wird. Wenn wir es schaffen, die Grenzen unserer Sprache überschreiten zu können, würden wir eine Ahnung von einer neuen Sprache bekommen, in der wir die Wahrheit über uns selbst sprechen können.

2.3 'Simultan' - eine neue Richtung?

Elf Jahre nach dem Erzählband *Das dreißigste Jahr* erschien *Simultan*, eine Sammlung von fünf Erzählungen. Wie beim vorigen Band, haben diese Erzählungen auch eine Identitäts- bzw. Sprachproblematik zum Thema, mit dem wichtigen Unterschied, daß in jeder Geschichte eine Frau im Mittelpunkt steht. Viele Kritiker sehen diesen Aspekt als einen Wandel weg von der Sprachkritik des ersten Bandes, aber im Folgenden wird gezeigt werden, daß das Problem der

Frau und das Problem der Sprache eindeutig miteinander verbunden sind. Bachmann kann die sekundäre Lage der Frau in unserer Gesellschaft nicht kritisieren, ohne auch den Sprachgebrauch dieser Gesellschaft zu attackieren.

Alle Erzählungen dieses Bandes zeigen aus verschiedenen Perspektiven, auf welche Weise die Auseinandersetzung mit der Sprache zur Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit wird, d.h. daß ein individueller, unmittelbarer Ausdruck fast unmöglich ist, daß ein direkter Kontakt zum Mitmenschen und zur Welt durch die Sprache unmöglich ist, insbesondere in der Partnerschaft, insofern als die Redensarten sich zwischen Mann und Frau schieben und eine echte Beziehung unausführbar machen. Weil sie alle dasselbe Thema ausweisen, soll im Folgenden nur die Titelgeschichte detailliert besprochen werden, da diese Geschichte die Erzählinhalte der anderen konzentriert in sich aufnimmt und sie am effektivsten in die Form umsetzt. Mit der Einführung der Simultandolmetscherin, Nadja, bewegt sich Bachmann direkt zum Problem der Sprache und der Kommunikation. Nadjas Beruf ist Sprachen und ihre ständige Sorge um die Sprache in einem größeren Sinn hängt anfangs mit den problematischen Aspekten ihrer Arbeit zusammen. Es ist gerade ihre Gewandtheit im Umgang mit der Sprache, die zu einem Verlust der Identität zu führen droht. Es ist ironisch, daß die Vielsprachigkeit, statt Kommunikation zu vermitteln, eher einen Verlust der wirklichen Sprache mit sich bringt. Alle Sprachen werden nur funktionell wie Werkzeuge gebraucht, nichtdestotrotz findet Nadja noch keine Worte, die ihre existentielle Angst mitteilbar werden lassen. Ein Problem ist ihre offensichtliche Unfähigkeit, sich selbst in einer Sprache konstant auszudrücken; ihre Sprache ist ausgestattet mit Fremdworten und Ausdrücken. Dieser Verlust der eigenen Sprache

bedeutet für Nadja Verlust der Identität und des Lebens und macht sie zur Heimatlosen. Die paradoxe Beziehung von Erfahrung und Sprache kommt bei ihr vor allem im Verhältnis zum anderen Geschlecht zum Ausdruck. Nadja bewegt sich zwischen dem Begehren nach einer Intimität und der Furcht vor dieser Intimität. Die Sprache fungiert als eine Täuschung, mit der Folge, daß Nadja fühlt, sie sei unfähig, in der Gesellschaft eines Mannes sich zum Reden zu bringen. Wenn sie sagt, sie sucht einen Mann, der ihr die Sprache zurückgeben könnte, deutet es an, daß der implizierte Verlust der Sprache nicht nur der ihrer Muttersprache ist, sondern daß es um ein tiefgründiges Versagen geht, eine Unfähigkeit des Denkens und Fühlens in einer persönlichen, einzigartigen Sprache. Darüber sagt Gudrun Mauch: 'Das Nebeneinander der Sprachen, Menschen und Dinge, die Gleichzeitigkeit des Sprechens der Gesprächspartner machen ein echtes Empfinden, Erleben und Erkennen der eigenen Person, des Partners und der Welt unmöglich'⁷⁴. Es ist aber auch ganz deutlich, daß es um etwas Größeres als nur ein Sprachproblem geht; innerhalb dieses Kampfes mit der Sprache, manifestiert sich ein Existentialproblem, besonders wenn Nadja behauptet, die Sprache sei destruktiv und drohend. Ihr Beruf stört ihre eigene Einschätzung ihrer selbst und sie sieht sich selbst als sei sie:

ein seltsame[r] Mechanismus [...] [der] ohne einen einzigen Gedanken im Kopf zu haben [...] lebte [...] eingetaucht in die Sätze anderer, und [der] [...] nachwandlerisch mit gleichen, aber anderslautenden Sätzen sofort nachkommen [mußte] [...] sie mußte aufpassen, daß sie eines Tages nicht von den Wortmassen verschüttet wurde. (II, 295)

Obwohl sie vor Jahren wußte, daß die politische Sprache ihres Berufs vielmehr guter Kommunikation im Wege steht als es sie ermöglicht, - sie sagt ja schon:

[...] man findet sich nicht durch, weil der Weg dorthin zufällig von vielen zertrampelt worden ist, weil andere die Spuren absichtlich verwischt haben, weil jeder eine Halbwahrheit darüber aussagt, um sich abzusichern, und so sucht und sucht man sich durch die Einstimmigkeiten, die Uneinigkeiten hindurch, und man findet nichts, man

müsste schon eine Erleuchtung haben, um zu begreifen, was wirklich vorliegt und was man deswegen wirklich tun sollte, ganz plötzlich [...] (II, 306f.), -

kommt sie erst jetzt zu der Erkenntnis, daß dieses Sprachproblem bis in den Kern der menschlichen Beziehungen hineinreicht. Die täuschende Art der Sprache hat eine vernichtende Wirkung auf ihre persönlichen Beziehungen. In dem Augenblick, als Nadja und Jean Pierre und Nadja und Frankel anfangen zu sprechen, setzen Verfremdung und Frustration ein. Die Partner sind völlig in ihrer eigenen Welt eingefangen und unfähig, auf die Aussage des anderen einzugehen. Bachmann betont diese Kommunikationsunfähigkeit, indem sie den Eindruck des gleichzeitigen Sprechens erweckt. Dieses simultane Setzen von Gesprochenem und Gedachtem läßt kein eigentliches Gespräch stattfinden und reduziert alles Gesagte zum Monolog. Nadja beklagt die Diskrepanz zwischen den Gedanken und Gefühlen von Frau und Mann; sie fühlt sich von ihrem Partner unverstanden und erniedrigt: 'denn meistens hatte er sie belehrt oder ihr etwas erklärt, das Thermometer und das Barometer, wie Eisenbeton hergestellt wurde und wie Bier [...], und sie hatte getan als hörte sie zu in Gedanken immer woanders, bei ihm und ihrer Empfindung für ihn' (II, 288f.). Nadja lehnt die technologische, positivistische Sprache Jean Pierres ab, weil sie behauptet, diese Sprache sei:

[...] aimed at describing the world in terms in which the speaker and listener both disappear behind the surface of words, and in which the world appears as an assemblage of brute facts, classified, qualified, frozen in a state of immediate accessibility through science and mathematics⁷⁵.

Wenn man Diericks Beschreibung von näher betrachtet, wird es klar, daß es hier um eine spezifische Auffassung der Welt, bzw. eine Interpretation der Realität, geht. Wie schon in ihren früheren Erzählungen und in dem späteren 'Todesarten-Zyklus' versucht Bachmann in *Simultan* eine persönliche Wirklichkeitsbestimmung zu prägen. Ihre Konzeption der

Wirklichkeit ist vor allem eine Sache der Sprache und deshalb geht ihre Kritik an der Realität via eine Kritik an der Sprache, denn die Sprache ist bei Bachmann wie bei Handke 'Träger des Sozialisierungsprozesses'⁷⁶. Sprachkritik wird daher Wirklichkeitskritik und zweifelsohne Gesellschaftskritik. Nadjas Lösung ist die Grenzüberschreitung und Selbst-Vernichtung der Sprache. Sie will an eine neue Sprachempfindung glauben, die zugleich auch ein Glaube an ein neues Verhältnis zum Ich, Du und zur Welt bedeuten. Diese Grenzüberschreitung erklärt Bachmann in ihrer Rede 'Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar':

Der Wunsch wird in uns wach, die Grenzen zu überschreiten, die uns gesetzt sind. Nicht um mich zu widerrufen, sondern um es deutlicher zu ergänzen, möchte ich sagen: Es ist auch mir gewiß, daß wir in der Ordnung bleiben müssen, daß es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müssen. Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe (IV, 276).

Aus dem Unmöglichen kann man das Mögliche erreichen, kann man einen neuen Wirklichkeitsbezug schaffen, in dem das Leben wieder als sinnvoll erscheinen kann. Das bedeutet für Nadja eine utopische Welt, in der sie die traditionelle Sprache zu eliminieren versucht und in der sie ihre eigene Sprache schaffen würde⁷⁷. Diese Sprache kann sie nur durch Sex schaffen: 'sie kämpfte erbittert und wild für ihre Erfindung und sprachlos der einzigen Sprache entgegen, auf diese eine zu, die ausdrücklich und genau war' (II, 302f.). Die ordinäre Sprache greift hoffnungslos zu kurz, weil sie total unvereinbar ist mit der Gefühlswelt Nadjas, weil so Diericks, der männlich gesetzte Logos im Gegensatz zu Eros, d.h. zu der Empfindungsfähigkeit der Frau, steht.

Nachdem sie das Steinkruzifix auf den Felsen angeschaut hatte, kommt sie zum neuen Verständnis für die Bedeutung ihres Lebens und der Wirklichkeit. Danach ist sie unfähig eine Bibelstelle zu übersetzen, ein positives Zeichen im Kontrast zu ihren vorigen, routinemäßigen Übersetzungen. Jetzt sieht sie sich zum erstenmal um, ‘es ist das Meer, zwar nicht das ganze Meer, nicht die ganze Küste, nicht der ganze Golf [...] es ist wunderbar, und jetzt traue ich mich auch, hinter mich und hinaufzusehen [...] auch zu dem Felsen von Maratea [...]’ (II, 314), und jetzt kann sie zum ersten Mal weinen: ihre Sprachlosigkeit scheint jetzt authentischer als je zuvor. Die religiös-mystische Erfahrung weist über die alltägliche Sprache hinaus zu dem stummen Reich des Unsagbaren. Wie Mauch in ihrem Essay erklärt, gewinnt bei Bachmann die Sprache wieder die Möglichkeit, zwischen Physik und Metaphysik zu vermitteln⁷⁸. Die Sprache bleibt also äußerst wichtig, sie ist ein Mittel der Selbstdarstellung, ein Werkzeug der Selbstentwicklung und Selbstverwirklichung, für das Ausdrücken der Identität und letzten Endes auch der Weg zur Utopie.

2.4 Der Todesarten-Zyklus - die ermordete Frau

In ihrem bekannten Roman-Zyklus setzt Bachmann ihre schon früher bearbeiteten Themen der Sprachproblematik und der weiblichen Welt fort. Der Zyklus besteht aus drei individuellen Teilen, die zugleich miteinander verbunden sind. Von den dreien ist nur der Roman *Malina* vollständig, die anderen zwei, *Der Fall Franza* und *Requiem für Fanny Goldmann* sind posthum als Fragmente erschienen. Um einen Vergleich anzustellen, werden die drei Stücke im folgenden zusammen bearbeitet, mit dem Schwergewicht auf *Malina*, da dieser Roman die Themen der anderen Teile in sich aufnimmt.

Die *Todesarten* repräsentieren einen Zyklus, einer Art Kriminalserie, und umfassen in jedem Fall eine unblutige Ermordung; jede Protagonistin erkennt, daß sie den Punkt in ihrem Leben und Beziehungen, vor allem zum Mann, erreicht hat, von dem an es kein Zurück gibt. Bachmann nimmt die jetzt geläufigen Themen der Liebe, Sprache und Gesellschaft nochmals auf, und entwickelt sie weiter. Sie zeigt wie absolut grausam die männliche Gesellschaft gegen Frauen sein kann und wie Frauen so oft von ihr zum Scheitern gebracht wurden.

Es gibt in *Malina* keine äußere Handlung, sondern nur die Darstellung einer inneren Welt: die Arbeit erzählt von den Gedanken, Erlebnissen, Erinnerungen, Träumen und Wünschen der Hauptfigur, die über ihre existentielle Lage als Frau und Schriftstellerin reflektiert. Ihre Welt ist total subjektiv und steht in keiner Beziehung zu der wirklichen Welt. Der ganze Roman, mit Ausnahme von dem letzten Satz, ist im Präsens geschrieben, ein Stilmittel das versichert, daß es keine Distanz zwischen dem Ich und ihren Erlebnissen gibt. Eine Distanz zwischen dem Ich und Ivan ist aber ganz offensichtlich und ist immanent einem Erzählprozeß, der immer wieder, durch eine fragmentarische Erzählweise, gewaltsam unterbrochen wird. *Malina* ist ein Roman, der sich durch die Vielzahl der Bedeutungen und die Disintegration der narrativen Perspektive auszeichnet, Aspekte, die die Ruinierung der Frau fast unmerklich machen. Das weibliche Ich existiert nur durch die männliche Persona Malina, die Stimme der obersten Vernunft; nur er kann die Erinnerungen des Ich erzählen, nur durch diese männliche Stimme kann die Ich-Erzählerin ihre Erlebnisse artikulieren. Das Weibliche und das Männliche sind unvereinbar: die Liebe der Frau ist intensiv, exklusiv und vorbehaltlos, eine Liebe, die stark kontrastiert ist durch die beschränkten Emotionen des Mannes. Die Frau 'liebt so

außerordentlich, daß dem auf der anderen Seite nichts entsprechen kann' (GuI, 109) und diese Liebe ist 'ein Kunstwerk', und, so glaubt Bachmann, 'daß es [nicht] sehr viele Menschen können' (GuI 109). Diese Liebe kann nicht in das normale Leben integriert werden und deshalb kann die Frau nicht in der realen Welt überleben. Die Frau stirbt an der Intensität ihrer Liebe. Verwoben in das Thema der Beziehungen ist die Suche nach Sicherheit in einer Sprache. Diese Suche manifestiert sich in vielen Formen der Kommunikation zwischen Mann und Frau, z.B. Briefen, Telefongesprächen, Interviews und Büchern, und doch gibt es Kommunikation nicht: das Ich und Ivan sprechen nicht dieselbe Sprache. So sagt das Ich:

Entweder spreche ich wirklich zu leise oder Ivan versteht nicht, wo Malina längst verstanden, erraten, erfaßt hätte, und er kann mich doch weder denken noch reden hören, und überdies habe ich ihm kein Wort von dem Virus gesagt (III, 36)

und

Ja, das bist du, erschrick doch nicht über jedes Wort hast du denn das Gesetz nicht verstanden? [...] Was weiß Ivan von dem Gesetz, das für mich gilt? Aber es wundert mich doch, daß Ivan in seinem Wortschatz das Gesetz hat (III, 86).

Die zwei Personen haben keinen wirklichen Kontakt miteinander; sie sprechen aneinander vorbei, was ihre Beziehung immer mehr verzerrt, besonders als das Ich zunehmend verzweifelt wird. Durch das Telefon als oft gebrauchtes Kommunikationsmittel symbolisiert Bachmann die Verdinglichung der Beziehungen des Ich, vor allem ihrer Beziehung zu Ivan. Darüber sagt Angelika Rauch:

Statt physisch verbunden, sind die Liebenden räumlich getrennt und nur vermittelt in Kontakt mit einander, da hinter dem Austausch von Worten die Person nicht präsent ist. Anhand der Telefonkonversation läßt sich die gefühllose Funktionsweise des Sprachsystems überhaupt zeigen, denn dieses System stellt nur scheinbar eine Verständigung zweier Menschen her⁷⁹.

Ihre Gespräche sind charakterisiert durch den Gebrauch kategorialer Sätze, was die Unpersönlichkeit der Beziehung verstärkt. Sie reden in 'törichten Satzanfängen', 'Telefonsätzen' (III, 38), 'Kopfsätzen', 'Schachsätzen', 'Müdigkeitssätzen' (III, 73) und 'Schimpfsätzen' (III, 86), nur in Gefühlssätzen können sie nicht reden: 'Es fehlen uns noch viele Satzgruppen, über Gefühle haben wir noch keinen einzigen Satz, weil Ivan keinen ausspricht, weil ich es nicht wage, den ersten Satz dieser Art zu machen, doch ich denke nach über diese ferne fehlende Satzgruppe [...]' (III, 48). Die Ironie ihres Lebens wird offensichtlich, wenn sie ordinäre Redensarten wörtlich nimmt. Für sie scheitert die wörtliche Kommunikation. Das führt zu einer Identitätszerstörung, ein logisches Resultat für Bachmann, d.h. eine Verknüpfung von Sprach- und Identitätsproblematik. Nur mit einer Art körperlicher Kommunikation hat das Ich Erfolg, weil diese Körpersprache nicht verdinglicht und nicht entzweit, sondern unvermittelt und sinnlich erfahrbar ist: 'denn wenn wir aufhören zu reden und übergehen zu den Gesten, die uns immer gelingen, setzt für mich, an Stelle der Gefühle, ein Ritual ein, kein leerer Ablauf, keine belanglose Wiederholung, sondern neu erfüllter Inbegriff feierlicher Formeln, mit der einzigen Andacht, deren ich wirklich fähig bin' (III, 48). Diese Körpersprache kann aber nicht alles über die Person mitteilen, und reicht deshalb als Kommunikationsmittel auch zu kurz. Um über persönliche Probleme zu sprechen, bedarf man auf die Dauer doch der Worte. Die Fähigkeit der Ich-Erzählerin zu lieben, das bedeutet ihre gefühlvolle, weibliche Seite, wird am Ende durch die Grausamkeit der Realität, das schließt natürlich die männliche Sprache ein, zerstört - es ist nur die rationale, produktiv männliche Seite, Malina, die in dieser Gesellschaft zu überleben vermag.

Für Kritiker wie Jurgensen und Göttsche ist der Roman *Malina* in Wirklichkeit eine fiktionale Personifizierung des Bachmannschen Bewußtseins⁸⁰. Mit seiner Aussageform des klassischen Dramas, funktioniert er als Bachmanns eigenes Ich-Theater, indem er eine Art Seelendrama ist. Durch die Gestaltung einer Neurose, erlebt das Ich eine Identitätszerstörung. Damit zusammen wird die Problematik der Erinnerung und auch der Sprache als zentrales Motiv schon im Vorkapitel eingeführt. Das Sprachproblem manifestiert sich in einem Wiedergabeprozess, eigentlich vielmehr in einem verhinderten Wiedergabeprozess. Hier das Ich: 'Wenn meine Erinnerung aber nur die gewöhnlichen Erinnerungen meinte, Zurückliegendes, Abgelegtes, Verlassenes, dann bin ich noch weit von der verschwiegenen Erinnerung, in der mich nichts mehr stören darf' (III, 23). Es gibt hier eine Einbettung der Sprachthematik in die Erinnerungs - und Erzählproblematik, was eine Verknüpfung von Sprachskepsis und Identitätsgefährdung bedeutet. Die Ich-Erzählerin ist sich total dieser Gefährdung bewußt, und versucht, durch den Akt des Schreibens, obwohl einsam und asozial, einen Weg zum Du zu finden. Ein persönlicher Schreibprozess und die Suche nach der guten Sprache, werden daher zum Thema des Buches. Man kann sich selbst nur finden, wenn man die Sprache besiegt und wiedererobert hat. Sie weiß deshalb, daß sie, um zu überleben, gegen die 'gemieteten Ansichten' (III, 129) und die 'Schwarzkunst der Worte' (III, 148) kämpfen muß. Dieser Prozess ist für ihre Selbstfindung unbedingt nötig, aber wie sie bei mehreren Gelegenheiten sagt, sei es fast unmöglich zu erreichen: 'Es waren auch nicht eigentlich die Dinge, die ich mit der Zeit immer weniger einkaufen oder sehen konnte, es waren die Worte dafür, die ich nicht hören konnte' (III, 322f.). Es wird im Laufe des Romans deutlich, daß es für die Ich-Erzählerin keinen Ausweg eines sprachlos-unmittelbaren Wirklichkeitszugriffs

gibt, 'es bleibt [...] in der Sprache und zusätzlich [...] in dem sprachgeprägten Raum seiner eigenen Erinnerungen und Erfahrungen verhaftet'⁸¹.

Wie schon am Anfang des Kapitels erläutert wurde, gibt es für Bachmann zwei verschiedene Sprachströmungen, d.h. die weibliche Sprache und die männliche Sprache, ein Konzept Bachmanns, der ganz klar im *Malina*-Roman dargestellt wird. Für Bachmann geht es um die Frage: wie kann eine Frau sprachlich einen Selbstsinn in einer männlich-zentrierten Welt herstellen? Eine Frau kann nur auf der Frage 'Wer bin ich?' als Alleinstehende antworten, und dies an sich ist schwierig, weil sie gesetzlich und gesellschaftlich durch Männer definiert wird: sie trägt z.B. erst den Namen des Vaters und später wahrscheinlich den Namen ihres Gatten. Für die Frau ist das ein doppeltes Problem, weil 'when a woman actually fully accepts and acts out what she believes men want, she not only loses herself, but becomes "neurotic"'⁸². Frauen sind ständig mit männlichen Projektionen und Definitionen des Frauseins konfrontiert. Das bedeutet, sie wird auf den Mann bezogen definiert und ist deshalb kein autonomes Wesen. Sie fühlt sich zwischen ihren eigenen Begehren und der männlichen Definition der Frau als unterworfenen, also als halbes Wesen und gefangen. Das führt endlich zu ihrer Zerstörung. Wenn sie in den Spiegel schaut, sieht sie nicht sich selbst, sondern nur eine Komposition der männlichen Projektionen. Dazu Vausant: 'Because she has internalized male expectations and projections of "woman" the image in the mirror offers the "I" no insight into herself but rather captures her fragmentation into a male image'⁸³. Diese Zerstörung durch Sprache ist auch das Thema in *Der Fall Franza* und *Requiem für Fanny Goldmann*. Sowohl Jordan als auch Marek gebrauchen Sprache als Form der Macht und Kontrolle, um die Frauen Franza und Fanny zu

vernichten. Die Sprache ist für sie nur ein Spiel, allerdings ein verheerendes Spiel. Aus diesem Grund hat die Ich-Erzählerin ein fast zwanghaftes Bedürfnis, sich selbst auszudrücken - es wird absolut notwendig für ihre eigene Existenz.

Das Thema der Vernichtung durch Sprache wurde besonders klar herausgearbeitet im zweiten Kapitel, das den Titel "Der dritte Mann", eine Anspielung auf den Vater, trägt. Der Vater, der als ungeheurer Faschist dargestellt wurde, ist fest entschlossen, die Identität seiner Tochter zu verwüsten und sie ihrer Sprache zu berauben. Der Vater steht für alle Formen der Brutalität und Folter in einer patriarchalischen Gesellschaft: er ist Diktator, Zar, Inquisitor, Gaskammerbegleiter, Theaterregisseur, und letzten Endes, absolute Autorität. Frauen werden von Männern, wie dem Vater, auf verschiedene Weise in ihren Lebensraum eingeeignet und vernichtet. So werden sie unter anderen zur Abtreibung gezwungen, 'mit den Folterwerkzeugen der Intelligenz' (III, 404) vergewaltigt, als Fall für die Wissenschaft mißbraucht und für wahnsinning erklärt, durch Indiskretion verletzt, literarisch vergewaltigt, d.h. 'ausgeschlachtet' und 'ausgeweidet' (III, 515) und das nur für ein literarisches Projekt usw. Die Vertreter der Macht und Ordnung, d.h. die Vaterfigur in *Malina* und Dr. Jordan im *Fall Franza*, wollen also, in den Worten von Kurt Bartsch, 'Frauen verstummen machen'⁸⁴.

In den Traumsequenzen von *Malina* ist die Mutter gegenüber der Gewalt der Sprache des Vaters sprachlos. Die Ich-Erzählerin versucht dieses Manko, daß 'die Stelle der Mutter leer'-geblieben ist in ihrer (sprachlichen) Sozialisation (Koch-Klenske, 1984, 117), verzweifelt wettzumachen und ringt in den Träumen (und nicht nur in ihnen - vgl. bes. Die Sprachspiele mit Ivan und die Briefanfänge) um Sprache⁸⁵.

Für das Ich unterdrückt der Vater ihren Wunsch zu schreiben, er verhindert vor allem die Niederschrift des 'Satz[es] von Grunde' (III, 229). Diese Schmälerung durch Machtmißbrauch und das Stehlen der Sprache kommen immer wieder im zweiten Kapitel vor: das Ich sagt z.B. der Vater hat ihr 'die Zunge aus[gerissen]' (III, 177), und ihr auch 'die Stimme genommen' (III, 181) und wie Jordan im *Fall Franza*, hat er ihr ihre 'Güter genommen [...] [Ihr] Lachen, [ihre] Zärtlichkeit, [ihr] Freuenkönnen, [ihr] Mitleiden, Helfenkönnen, [ihre] Animalität, [ihr] Strahlen, er hat jedes einzelne Aufkommen von all dem ausgetreten, bis es nicht mehr aufgekommen ist (III, 413). Als eine Alternative für diese Realität gibt Bachmann die Märchenwelt, ja sie 'schafft einen Mythos, durch den die Verletzungen und Widerwärtigkeiten des zwischenmenschlichen Zusammenlebens aufgehoben würden'⁸⁶. Hier, wie auch in den vorigen Erzählungen ist die Utopie, bzw. die Sprachutopie, für die Frau der einzige Weg zur Selbstfindung.

Die Struktur des letzten Kapitels besteht meistens aus Dialogen zwischen dem Ich und Malina, und wenn man Malina als männlichen Teil des Ich sieht, hat man es hauptsächlich mit einem inneren Monolog zu tun. Das Gesprächsthema handelt zum größten Teil vom Akt des Schreibens, der nicht nur als Heilungsprozeß für die Wunden, durch die männliche Gesellschaft zugefügt, dargestellt wurde, sondern auch als ein Mittel, das die Frau gebrauchen kann, um Macht über die unvollkommene Welt zu gewinnen, d.h. durch das Schaffen eines reinen, idealen Reichs. Das Ende des Romans unterstreicht aber die Polarität des Gefühls und des Intellekts und deshalb hat die Ich-Erzählerin keine Wahl als in der Wand zu verschwinden. Ihr 'kommt niemand zu Hilfe. Der Rettungswagen nicht und nicht die Polizei. Es ist eine sehr

alte, eine sehr starke Wand, aus der niemand fallen kann, die niemand aufbrechen kann, aus der nie mehr etwas laut werden kann' (III, 337). Es wird deutlich, wenn man diesen Roman liest, daß es für Bachmann um den gesellschaftlichen und politischen Gebrauch und, vielleicht wichtiger, Mißbrauch der Sprache geht. Die Sprache, glaubt sie, müsse die unbedingt erforderliche Kondition für Kunst und Moral sein. Die einzige Bemühung, die beim Schreiben sinnvoll ist, 'ist die Bemühung um die Sprache. Wenn die Sprache eines Schriftstellers nicht standhält, hält auch, was er sagt nicht stand' (GuI, 7). Das erinnert klar an das, was Karl Kraus sagte: 'Die Vorzüge jeder Sprache wurzeln in ihrer Moral' (GuI, 7). Zusammenfassend über den Roman die Worte Angelika Rauchs:

Die Sehnsucht nach dem Vollkommenen ist im Denken und Fühlen der Ich-Figur durch ihre Erfahrung der Liebe angelegt, einer Liebe, die sich in der Wirklichkeit als unmöglich oder fatal entpuppt. Entsprechend wird sie auf die irrealen Ebene des Mythos und Märchens gehoben. Das Weibliche im Widerspiel mit dem Männlichen entspricht einem Widerspiel zwischen Unbedingtem (Liebe, Phantasie) und Bedingtem (Gesellschaft, Rationalität), Traum und Märchen. In diesem unstillen Spiel gibt es keinen eindeutigen Standort, keine einheitliche Identität, sondern nur ein ständiges Fluktuieren zwischen den Polen der Ich-Figur⁸⁷.

Kapitel 3

Wenn ich schreibe, interessiere ich mich nur für die Sprache;

wenn ich nicht schreibe, ist das eine andere Sache.

Peter Handke

3.1 Peter Handke - ein Überblick

Peter Handke ist wahrscheinlich einer der produktivsten und bedeutendsten Schriftsteller der österreichischen Literatur des späten 20. Jahrhunderts. Bekannt und zugleich berüchtigt ist dieser Dramatiker, Romanschriftsteller, Essayist, Dichter, Drehbuchautor und Tagebuchschreiber schon vom Anfang seiner Karriere an. Manche Kritiker loben ihn als avantgardistisches Genie während andere ihn als narzißtischen Scharlatan abtun. Man kann mit Recht fragen, woher diese ambivalente Einstellung zu Handkes Werk kommt, das offensichtlich eine breite Leserschaft fand und heute noch immer findet. Die Antwort scheint vielseitig zu sein, aber der problematische Charakter seines Oeuvres geht hauptsächlich zurück auf die extreme experimentelle und selbstkritische Art des Werks. Seine literarischen Untersuchungen befragen die Integrität und den Wert der Literatur und damit stellt er natürlich auch die Bedeutung und den Wert seines eigenen Werks in Frage. Viele glauben aber auch, daß Handke selbst viel Schuld an seinem öffentlichen Bild hat. Als Beispiel dafür wird folgendes Schreiben Handkes an den *Spiegel* in einem Artikel von Günther Blöcker zitiert:

Schon von klein auf ist es mein Wunsch gewesen, in ihrem Magazin zu erscheinen. Es schien mir eines der erstrebenswertesten Ziele für einen Schriftsteller, im *Spiegel* erwähnt zu werden. Von diesem Wunsch getrieben, habe ich mich auch bei der Tagung der Gruppe 47 in Princeton 1966 zu Wort gemeldet und konnte, noch während ich sprach, zu meiner Freude bemerken, daß Herr Erich Kuby, der Vertreter ihres Magazins, von meinen Worten Notiz nahm. Jetzt war alles gewonnen. Ich machte noch einige starke Bemerkungen, um ganz sicherzugehen.

Aus dem Bericht des Herrn Kuby über die Tagung der Gruppe 47 entnehme ich nun, daß meine List gewirkt hat. Ich danke ihnen sehr herzlich und hoffe, daß sich bald wieder die Gelegenheit ergeben wird, über mich in ihrem Organ zu berichten⁸⁸.

Es ist gewiß ein Fall von, um Bohrer zu zitieren, "Handke ist durch, Handke ist 'in'⁸⁹". (Man muß aber zugleich auch erwähnen, daß obwohl Handke hier augenscheinlich die Medien manipuliert, wird er auch selbst von ihnen manipuliert, d.h. *Der Spiegel* suggeriert dem Leser, daß hier alle wesentlichen Dinge abgehandelt werden, wenn man im *Spiegel* erwähnt wird, dann ist man "in", ganz egal ob negativ oder positiv. Die moderne Medienwelt ist so eingerichtet, daß ein Verriß immer noch besser ist als ein Totgeschwiegenwerden). Handke wurde am 6. Dezember 1942 in dem kleinen Dorf Altenmarkt in Österreich, das damals Teil des deutschen Reiches war, geboren. Er besuchte die Dorfschule, später das Knabeninternat. Dort wurde er zum Musterschüler, der sich aus der oftmals brutalen Realität der Internatserziehung in die Welt der Sprache, der Literatur flüchtete. Nach dem Abschluß der Schulzeit begann er in Graz das Jura-Studium, nicht weil er sich für die Juristerei interessierte, sondern weil ein Lehrer gemeint hatte, daß ihm in diesem Fach die meiste Zeit zum Schreiben bleiben würde. Er sollte recht behalten: in Graz findet er ganz schnell literarische Anregung und Publikations-möglichkeiten: 1964 erschien der erste Text *Die Überschwemmung*. Als sein Roman *Die Hornissen* 1965 erschien, gibt er sein Studium auf und lebt seither von seinen literarischen Arbeiten in wechselnden Städten, u.a. in Berlin, Paris, Frankfurt und Salzburg.

3.2 Handke und die Grazer Gruppe

Während der Mitte der sechziger Jahre, und unter dem Einfluß der schon in der fünfziger Jahren gegründeten Wiener Gruppe, entstand die Grazer Gruppe mit ihrem Vehikel "Forum Stadtpark", von dem Handke 1963 Mitglied wurde. In diesen zwei Gruppen werden die jüngsten literarischen Theorien und Experimente, besonders die neuen Theorien des "*nouveau roman*" in Frankreich, wie sie Robbe-Grillet und Sarraute entwickelt haben, emsig diskutiert. In ihrer Zeitschrift tauschen sie Meinungen aus über, in erster Linie, die Sprache - Diskussionen, die unter dem starken Einfluß Wittgensteins und Heideggers stehen. Es geht für sie um den Zusammenhang von Sprache, Denken und Realität, und als die alten Sprachmodelle, ihrer Ansicht nach, nicht mehr ausreichen diesen Zusammenhang zu erklären, versuchten sie, neue Sprachmodelle zu schaffen und zu variieren. Sie sind, wie Helmut Heißenbüttel in Deutschland, davon überzeugt, daß "unser altes Ich als letzte '*abendländische Fiktion*' von der Psychoanalyse und der modernen Soziologie entlarvt und entthront worden ist und daß schon deshalb die alten Sprachmodelle keine Gültigkeit mehr haben"⁹⁰. Es geht also um eine bestimmte Krise der Wirklichkeit und wie man solche Wirklichkeit darstellen kann. In ihrer Suche stoßen sie u.a. auf die Montage-Technik, die sie zu gebrauchen versuchen, um nicht nur die ganze Wirklichkeit, sondern auch die Verdrehungen dieser Wirklichkeit poetisch zu erfassen. Dabei, glauben sie, tritt der Zusammenhang zwischen der menschlichen Denkform und der Wirklichkeit immer deutlicher hervor. Sie stimmen mit Kolleritsch überein, daß "ein Objekt [...] immer aus einem bestimmten Bedeutungszusammenhang verstanden [wird]. Dieser ist aber nur eine Möglichkeit unter vielen. Wenn wir es herausnehmen, wird es 'verfremdet' und in einem neuen Bedeutungszusammenhang gezeigt, denn was man landläufig 'die Wirklichkeit' nennt, ist auch nur eine Möglichkeit unter vielen Möglichkeiten"⁹¹. Unter

diesem Einfluß, wurde Handke zwischen 1963 und 1964 in den "manuskripten" des Forum Stadtparks veröffentlicht - der Gegenstand: die Sprache und ihre Zweigleisigkeit.

Handkes Teilnahme an dieser Gruppe war für ihn zweifelsohne von unschätzbarem Wert, weil er sich während dieser Zeit nicht nur mit den Theorien moderner Kunst und Literatur, vor allem mit der Sprachauffassung der Konkreten Poesie und des schon genannten französischen "nouveau roman", bekanntgemacht hat, sondern diese Zeit hat seinen literarischen Weg direkt geprägt. Handke war aber nicht zufrieden nur ein bloßer Renner im literarischen Rudel zu bleiben. Dafür war seine Sprachauffassung und sein literarisches Programm zu stark bestimmt. Ein fast arroganter Glaube an dieses Programm ermöglichte seinen öffentlichen Protest vor der Gruppe 47 bei ihrer 28. Tagung in Princeton. Hier, als Außenseiter, kritisiert er den realistischen Schreibstil der deutschen Schriftsteller, d.h. er tut genau, was schon Celan, Aichinger und Bachmann direkt oder indirekt getan hatten.⁹² Mit diesem Stil, glaubt er, hätten sie die Sprache auf eine eindimensionale "Beschreibungsfunktion" reduziert. Er sieht ihre literarische Produktion als "ohne Reflexion", die eine Folge ihrer "Beschreibungsimpotenz" sei. Seine Kritik ist also hauptsächlich gegen die Vertreter des sogenannten "Neuen Realismus", gegen anerkannte Autoren wie Rolf Dieter Brinkmann und Günter Herburger gerichtet. Obwohl er seine Kritik auch direkt gegen das literarische Establishment richtete, ist es ganz erstaunlich, daß dieses Establishment sie enthusiastisch entgegennahm:

Es war ein Aufstand gegen so gut wie alles, was sich an Literatur und Kritik auf dieser Tagung präsentiert hatte, nicht sehr artikuliert zwar, selber Geschimpf, doch radikal gemeint. Aber wer glaubte, jetzt würde sich irgendwer getroffen fühlen und zur Wehr setzen, sah sich getäuscht. Der Aufstand wurde willkommen geheißen, die Rebellion vereinnahmt, freudestrahlend kamen die Angegriffenen dem Revolutionär entgegen und drückten ihm den Bruderkuß auf die Wange - und die Situation war gerettet⁹³.

3.3 Handke und die Literatur

Das Zitat oben zeigt ohne Zweifel, daß die literarische Gesellschaft nun bereit war, neue literarische Anregungen anzunehmen und es waren Autoren wie Handke, die sie als Leiter der "Revolution" sahen. Nach dem Zusammenbruch der Studentenbewegung Ende der 60er Jahre, gab es subtile Änderungen in der jüngeren Generation der Schriftsteller. Es gab jetzt neue Formen des Ausdrucks, d.h. besonders eine erneute Prüfung der Beziehung zwischen dem Ich und der Natur. Man spricht von einem Streben nach einer privaten Transformation. Handke und andere Schriftsteller kehrten dieses Streben nach innen, in einem Versuch "to stake out epistemological conditions of knowledge and perceptions untainted by established norms"⁹⁴. Diese Suche führte zu einer neuen Subjektivität/Sensibilität, die ganz individuell war. Sie sahen die Welt als ein Reich durchdrungen mit und dominiert durch Kräfte außerhalb individueller Kontrolle. Als Teil dieser Welt ist man zum entfremdeten Wesen geworden. Die öffentliche Welt war jetzt undurchdringlich für eine rationale und aktive Erkenntnis, und die Sprache, der wichtige Vermittler zwischen subjektiver Individualität und der Außenwelt, ist verdächtig geworden durch ihren Gebrauch als Instrument der politischen und wirtschaftlichen Manipulation⁹⁵. Peter Pütz sagt folgendes zu dieser Suche:

Nach dem offenbar gescheiterten Versuch der sechziger und beginnenden siebziger Jahre, im naiven Zugriff Welt beschreiben oder gar verändern zu wollen, sahen sich Autoren danach genötigt, in einer quasi transzendental-literarischen Reflexion die Bedingungen der Möglichkeit von Wahrnehmung und Darstellung allererst zu erforschen. Diese Expedition führt wie bei Descartes unweigerlich in den Bereich der Subjektivität, die nicht gleichbedeutend mit dem privaten *solus ipse* ist.⁹⁶⁹⁷

Dieses Phänomen erklärt Handke selbst wenn er in einem Interview mit Manfred Durzak folgendes sagt:

Es muß doch mehr gewesen sein, es muß ein allgemeines Gefühl gewesen sein, das da zum Ausdruck gekommen ist, sonst wäre ja auch die ganze Sache nicht so spontan akklamiert worden. [...] Das war nur so, daß jemand als Stellvertreter für andere dann plötzlich eine Befreiung bewirkt hat⁹⁸.

Handke steht im Gegensatz zu den Vertretern des Neuen Realismus, indem er ihrem Versuch, die Wirklichkeit so genau wie möglich in ihren Werken darzustellen, als eine vergebliche Übung sieht. Wirklichkeit in der Literatur, so Handke, sei total getrennt von der wirklichen Wirklichkeit, d.h. die Literatur hat ihre eigene Realität - die Welt, die in der Literatur geschaffen wurde, kann nur in der Sprache existieren und daher funktioniert sie fast auf einer mystischen Ebene. In diesem Sinne hat die Literatur eine erzieherische Funktion, obwohl Handke diese Haltung später selbst verneint. Sie ist eine der meist zugänglichen und erfolgreichsten Formen der Erkenntniserweiterung und d.h. nicht nur von allgemeinen Dingen in der Welt, sondern auch von sich selbst. Literatur funktioniert nicht als die Quelle der Tatsachen, sondern als Basis der Erkenntnis. Die Wirklichkeit der Literatur, sagt Handke, soll uns aufmerksam und kritisch für die wirkliche Wirklichkeit machen. "Sie hat mich aufgeklärt über mich selber und über das, was um mich vorging"⁹⁹, sagt er. (IbeBdE: 263). Sein Glaube an die Literatur ist so stark, daß er weiter sagen kann: "Ich erwarte von der Literatur ein Zerschlagen aller endgültig scheinenden Weltbilder" (IbeBdE: 264) und was er indirekt damit meint, ist daß es die Kraft der Sprache sei, die dieses Zerschlagen herbeiführen solle. Obwohl er erkennt, daß die Sprache als Kommunikationsinstrument oft negativ gebraucht wird, z.B. durch Repression und Manipulation, betont er auch den positiven Charakter der Sprache.

Handkes Hauptkritik an dem Neuen Realismus ist sein Versäumnis zu erkennen, daß die Literatur eine sprachliche Konstruktion sei, d.h. es sei ein Artefakt, das aus dem syntaktischen, semantischen und strukturellen Zusammenspiel der Wörter und Sätze aufgebaut wird. Ihre Bedeutung stammt nicht aus den Objekten und Aktionen, die sie beschreibt. Diese Haltung führt ihn dazu zu sagen: “Weithin wird mißachtet, daß eine einmal gefundene Methode, Wirklichkeit zu zeigen, buchstäblich ‘mit der Zeit’ ihre Wirkung verliert. [...] Die *Methode* wird überhaupt für die *Natur* gehalten. Eine Spielart des Realismus, in diesem Fall die Beschreibung wird für naturgegeben gehalten” (IbeBdE: 264) und dann: “Die Methode bestand darin, daß kein *Bild* mehr von der Wirklichkeit gegeben wurde, daß nicht mehr die Wirklichkeit gespielt und vorgespiegelt wurde, sondern daß mit Wörtern und Sätzen der Wirklichkeit gespielt wurde” (IbeBdE: 271).

Die Sprache, die wir in der Literatur gebrauchen, ist verallgemeinert geworden, es gibt nur noch einen bloßen Vergleich, d.h. es handelt sich um einen Zwang, Dinge nur im Verhältnis zu anderen Dingen zu sehen. Man ist selbstgefällig in der Sprache geworden, und das ist vielleicht so, weil wir linguistisch unfähig sind, Details als verifizierbar in sich selbst auszudrücken. Handke ist überzeugt, daß wir nicht die Gegensätze zwischen dem Namen eines Dinges und dem Ding selbst überbrücken können. Dazu sagt Jerome Klinkowitz: “Given that hopeless gap, the linguistic materials we have to work with (which the theorists conveniently call *signifiers*) exist only so that we can play them off each other, measuring their relative distances as a substitute for embracing the objects in themselves”¹⁰⁰. Es gibt also keine absoluten Identitäten in der Sprache, nur ein System von Unterschieden. Man sieht nie die

Dinge in sich selbst, nur Beziehungen. Handke verwirft das simplistische zweiteilige System des Signifikant - Signifikat (von de Saussure) und um die Gründe dafür zu verstehen, muß man erst die Semiotik näher betrachten.

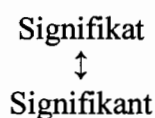
3.4 Die Semiotik

Martin Heidegger faßt die Komplexität der Sprache zusammen, wenn er behauptet, die Sprache ist nicht nur “[...] ein Austauschmittel zu gegenseitigem Verständnis, sondern eine wahre *Welt* [...]”¹⁰¹. Wie schon zuvor gezeigt wurde, ist die Sprache ein vielschichtiges und doppeldeutiges System. Diese Tatsache kann wie folgendes erklärt werden: auf einer Ebene funktioniert die Sprache als eine total unabhängige Gesamtheit, die aus verschiedenen Bausteinen besteht wie u.a. der Phonetik, Phonologie und Grammatik. (Jeder dieser Bausteine ist auch ein System, das signifikante Unterschiede erzeugt). Wenn man sie als solches System anschaut, sieht es oberflächlich so aus, als ob sie in keinem *logischen* Verhältnis zu irgend etwas Realem, sei es physisch, psychologisch oder soziologisch steht, aber zu gleicher Zeit ordnet sie unsere Vorstellung der Welt. Zum Beispiel, wir teilen Menschen in männlich und weiblich ein, und diese Einteilung ist eine Ordnung, die wir der Welt auferlegen. Die Sprache steht also auch auf einer semantischen Ebene, ganz nah an denselben schon genannten Realitäten. In diesem Aspekt liegt die ambivalente Art der Sprache. Heidegger erklärt diese Doppeldeutigkeit wenn er sagt: “[die Sprache ist] die sich ewig wiederholende *Arbeit des Geistes*, den *artikulierten Laut* zum Ausdruck des *Gedanken* fähig zu machen”¹⁰².

Saussures Semiotik mag vielleicht diese Doppeldeutigkeit nicht so poetisch erklären, aber sie ist genau so effektiv. Wie Sergooris¹⁰³ zeigt, besteht die Sprache nach de Saussure aus dem Laut (Zeichen) und der Bedeutung. Beide Aspekte funktionieren auf zwei verschiedenen Ebenen der Realität. Saussures Theorie betont die Tatsache, daß diese zwei Aspekte keine logische Verbindung haben:

Psychologiquement, abstraction faite de son expression par les mots, notre pensée n'est qu'une masse amorphe et indistincte [...], rien n'est distinct avant l'apparition de la langue. La substance phonique n'est pas plus fixe, ni plus rigide; ce n'est pas un moule dont la pensée doit nécessairement épouser les formes, mais une matière plastique, qui se divise à son tour en parties distinctes pour fournir les signifiants dont la pensée a besoin.¹⁰⁴

Der *Cours* konzentriert sich auf die Art des linguistischen Zeichen, d.h. das Zeichen als zweiseitige Entität oder eine Dyade. Eine Seite des Zeichens nennt er den **Signifikanten**, der den materiellen Aspekt des Zeichens bildet. Die andere Seite ist das **Signifikat**, das untrennbar mit dem Signifikant verbunden ist. Das Signifikat ist ein geistiges Konzept. Man kann es wie folgt erklären: nimm das Wort "Hund". Es besteht aus den Signifikanten /H/, /u/, /n/ und /d/; was durch den Signifikanten für den Hörer oder Leser als Signifikat erzeugt wird, ist nicht der "wirkliche" Hund, sondern ein geistiges Konzept des "Hundseins". Der "wirkliche" Hund kann eine Deutsche Dogge, ein Spaniel, Terrier usw. sein eher als ein allgemeiner Hund. Diese Untrennbarkeit des Signifikants und Signifikats stellt Saussure diagrammatisch wie folgt dar:



Das Wesentliche an Saussures Verständnis des linguistischen Zeichen ist die *arbiträre* Art der Verbindung zwischen dem Signifikant und dem Signifikat. Das impliziert, daß das geistige Konzept des Hundes nicht notwendigerweise nur durch den Signifikanten, der aus den Lauten

/H/, /u/, /n/ und /d/ besteht, erzeugt werden kann. Für die Franzosen wird das Konzept durch den Signifikanten “chien” und für die Engländer durch den Signifikanten “dog” hervorgerufen. Man kann selbst, wenn genug Leute damit übereinstimmen, “Hund” mit z.B. “Wuff” ersetzen. Das heißt, es gibt keinen natürlichen Grund, warum der Signifikant “Hund” das bestimmte Signifikat erzeugt. Die Verbindung zwischen den beiden ist arbiträr. Es gibt aber eine herkömmliche Beziehung, die diese Verbindung erklärt, d.h. die Verbindung ist ‘konventionell’, allerdings können wir die Verbindung nicht ‘willkürlich’ ändern, z.B. ich kann den Tisch nicht von heute an ‘Bett’ nennen. Besondere Regeln bestimmen die Beziehung und diese Regeln findet man in jeder Sprachgemeinschaft. Aber, wenn das Zeichen nicht eine natürliche Beziehung, die etwas signifiziert, enthält, wie funktioniert dieses Zeichen? Für Saussure signifiziert das Zeichen aufgrund seines Unterschiedes von anderen Zeichen. Es ist genau dieser Unterschied, der die Möglichkeit einer Sprachgemeinschaft verursacht. Das allgemeine Phänomen der Sprache, so Saussure, besteht aus zwei Teilen: *la parole* - individuelle Sprechakte - und *la langue* - ein System des Unterschiedes zwischen Zeichen. Jonathan Culler sagt in seiner Einführung zu Saussures *Cours*¹⁰⁵, daß:

[*la langue*] is an institution, a set of interpersonal rules and norms. To learn English is to master that system. To know English is not simply to speak English sentences but to have assimilated the system of English so as to be able to produce and understand new utterances.

Es ist deshalb deutlich, daß weil die Sprache ein System (**langue**), das durch alle gebraucht wird, ist, es daher durch und durch ein gesellschaftliches Phänomen ist. Wichtig zu bemerken aber ist, daß das System **abstrakt** ist, d.h. die Regeln uns allen bekannt sind.

Wie schon gezeigt, verwirft Handke Saussures zweiteiliges System. Er sieht es mehr als ein dreiteiliges System:

Objekt¹⁰⁶ ↔ Zeichen ↔ Bedeutung

Unter dem Objekt versteht man z.B. Handlung, Stand usw., unter dem Zeichen z.B. Worte, Symbol, Geste usw., und unter der Bedeutung z.B. Nachricht, Interpretation usw.¹⁰⁷ Die zweiseitigen Pfeile implizieren, daß das literarische Werk entweder von dem Objekt aus über ein linguistisches Zeichen zu einer Bedeutung oder von der Bedeutung aus über das Zeichen zum Objekt funktioniert. Perram erklärt:

The writer should create on a much more conscious level a linguistic situation which manipulates the reader to a greater extent and demands an interpretative effort on the part of the reader. [...] the writer's deliberate choice and arrangement of signs condition the meaning available within the work¹⁰⁸.

Handke gebrauchte diese Technik in seinen frühen Werke, um die Relativität, Doppeldeutigkeit und Unbestimmtheit der Sprache, Geste, Handlung und Absicht der Charaktere in Literatur und im Leben zu betonen. Handkes Sprachskepsis liegt deshalb in seinem Bewußtsein dieser Relativität der Bedeutung und den manipulierbaren Aspekten der Sprache und ihres potentiell trügerischen Charakters wegen ihrer **anscheinend** zweiteiligen Art. Mehr über diese Sprachskepsis in einem späteren Abschnitt.

Peter Handke, als Teil der postmodernen Tradition, kannte, obwohl er nicht völlig damit übereinstimmte, die linguistischen Theorien Saussures und sah in diesen Theorien positive Vorteile für die Literatur. Für ihn hat die ziemlich unüberbrückbare Kluft zwischen dem signifizierenden Wort und dem signifizierten Objekt, anders als für die Modernisten¹⁰⁹, keinen negativen Einfluß auf die Literatur. Er sieht diese Kluft als eine Gelegenheit für wahre phantasievolle Freiheit. Klinkowitz erklärt:

With no determining center of authority, human discourse is free to create itself without threat of totalitarian control; no single view of reality can be legitimately imposed, for reality itself is no longer an externally verifiable standard but becomes just an arbitrary system composed democratically among the linguistic relationships agreed to by the speakers¹¹⁰.

Mit dieser Behauptung als Basis versuchte Handke entsprechend einer neuen literarischen Theorie zu schreiben. Das führt ihn zweifelsohne direkt zu Derridas Theorie der Dekonstruktion¹¹¹ als Alternative zu dem dogmatisch strukturalistischen Denken des Modernismus. In einem Essay genannt "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines", gesammelt in *L'écriture et la différence*, faßt Derrida die grundsätzliche Idee seiner Theorie zusammen:

Henceforth, it was necessary to begin thinking that there was no center, that the center could not be thought in the form of a present-being, that the center had no natural site, that it was not a fixed locus but a function, a sort of nonlocus in which an infinite number of sign-substitutions came into play. This was the moment when language invaded the universal problematic, the moment when, in the absence of a center or origin, everything became discourse - provided we can agree on this word - that is to say, a system in which the central signified, the original or transcendental signified, is never absolutely present outside a system of differences. The absence of the transcendental signified extends the domain and the play of signification infinitely¹¹².

Die Unmöglichkeit, die Literatur mit der Realität zu verknüpfen, kümmert Handke überhaupt nicht. Die Literatur, bzw. der Akt des Schreibens, ist ein Prozeß mit dem man vorläufige Verbindungen oder Beziehungen schaffen kann. Es ist nicht die Wirklichkeit, die in einem Roman signifiziert wurde, sondern der Stoff der Zeichenherstellung selber. Die Sprache muß ihre eigene Wirklichkeit adressieren, um irgendeinen Effekt zu haben, nicht "the terms of hierarchical value in a political movement that hoped to be authoritarian and not the suspension of disbelief that by definition robbed literature of its meaning"¹³. Handke bricht, daher, mit allen Konventionen des traditionellen Schreibens: die Charaktere sind nicht mehr kohärent und wohl abgerundet, es gibt keine logische Handlung und keinen omnipotenten Erzähler usw. Er verzichtet, wie Koskella sagt, auf "eine logisch-durchformte Fabel, in der die Gesetze der Kausalität und Finalität herrschen würden"¹⁴. Handke versucht, die Betonung von dem weiteren Kontext der Romans weg zu verschieben, um die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Sprachmomente des Textes zu richten. Stilistisch gesehen bedeutet das z.B. eine Wiederholung in der Wortwahl und Syntax; die Syntax wirkt meistens statisch, d.h. es gibt keine Vorwärtsbewegung. Man kann sich nur noch auf die Wörter verlassen. Die Erzählung wird ausgeheckt durch zusammenhanglose Beschreibungen - das Dynamische wird durch das Statische ersetzt. Diese Beschreibungen stehen für sich allein da, d.h. sie müssen sich nicht in Hinsicht auf irgendein Zentralgeschehen rechtfertigen. Handke weist immer darauf hin, das alles nur beschrieben wird, nichts geschieht eigentlich. Koskella lenkt, mit Recht, unsere Aufmerksamkeit auf die Tatsache, daß Sprachassoziationen für Handke viel wichtiger als thematische Assoziationen sind. Das impliziert, daß er hauptsächlich momentane Spracheffekte herstellen wollte. Handkes Werk wird also durch einen intransitiven

Sprachgebrauch charakterisiert: “die Sprache zeigt nicht mehr über sich hinaus als *Medium* zur Beschreibung der empirischen Wirklichkeit, sondern zeigt auf sich selber”¹¹⁵. Was Handke tut, ist die Materialität der Sprache in den Vordergrund des Erzählprozesses zu rücken. Auf diese Weise wird die Sprache sozusagen mit-thematisiert. Sein Sprachgebrauch ist vorwiegend poetisch oder hermeneutisch, da er sich von allen deskriptiv-darstellenden Funktionen abgesetzt hat. Es gibt sozusagen keine literarische Wirklichkeit, indem er alles zu Stil macht und zugleich eine grammatische Eigenwelt aufstellt. Handkes Werk, als eine Untersuchung über die Menschheit, bzw. die Gesellschaft wurde also zur Untersuchung über die Sprache als System.

3.5 Handke und die Sprache als System

In seinem Buch, *Peter Handke und die Sprache*, behandelt Sergiooris Handkes Haltung zur Sprache in zwei Hauptteilen, und zwar in “Sprache und Literatur” und “Sprache und Gesellschaft”. Da diese Einteilung auf Handke selbst zurückgeht, wurde sie auch in dieser Arbeit beibehalten.

3.5.1 Sprache und Literatur

Handkes Haltung, daß die Sprache, im Gegensatz zu der Wirklichkeit, die eigentliche Substanz der Literatur sei, ist für ihn von grundlegender Bedeutung. Diese Haltung führt ihn dazu zu sagen:

Es wird nämlich verkannt, daß die Literatur mit der Sprache gemacht wird, und nicht mit den Dingen, die mit der Sprache beschrieben werden. [...] So werden die Worte für die Gegenstände als die Gegenstände selber genommen. Man denkt über die Gegenstände nach, die man “Wirklichkeit” nennt, aber nicht über die Worte, die doch eigentlich die Wirklichkeit der Literatur sind.¹¹⁶

Wie mit vielen seiner Zeitgenossen und in der Tradition der österreichischen Literatur (z.B. von Hofmannsthal, Mauthner, Kraus, Bachman usw.) ist Handke überzeugt davon, daß die Sprache unzuverlässig sei, die Wirklichkeit wiederzugeben. Das bedeutet, daß eine objektive Darstellung von der Wirklichkeit mit Hilfe von der Sprache nicht möglich ist. Das passiert, so Handke, weil die Sprache keine logische oder selbst biologische Basis hat. Diese Haltung stimmt mit der Weisbergers überein, wenn der letztere behauptet, daß die Sprache “een onafhankelijk organisme dat van nature tot een andere werkelijkheid dan die van het dagelijkse leven behoort [...]. In het algemeen onderscheidt kuns zich van wat geen kunst is door een formeel ideaal”¹⁷. Weil die zwei Welten, d.h. die wirkliche Welt und die literarische Welt einander ausschließen, ist die Sprache in der Tat tot - sie ist “ohne Bewegung, [und] dient nur als Namensschild für die Dinge”¹⁸. Es ist für den Schriftsteller wichtig, sich dieser Unzulänglichkeit der Sprache bewußt zu sein, und daraus stammt seine Sprachskepsis. Hier kommt Handkes Idee von der Wirklichkeit “an sich” wieder ins Spiel - es ist diese Wirklichkeit, die die Sprache nicht darstellen kann, sondern nur “be-zeichnen” kann. Es gibt viele Gründe, die für diese Unzulänglichkeit verantwortlich sind. Einer dieser Gründe ist nach Handke die politische Ideologie, die eine unvermeidbare Auswirkung auf die Sprache hat. Unsere Sprache ist immer mit irgendeiner Ideologie behaftet, so ist die Frage jetzt, ob es möglich ist, die aktuelle Wirklichkeit objektiv wiederzugeben?¹⁹ Die ideologisch beeinflussten Meinungen des Schriftstellers und die Subjektivität der nicht-empirischen Sprache verdrehen die Wiedergabe der Wirklichkeit. Jetzt kann man die Frage formulieren: gibt es nach Handke überhaupt eine positive Funktion der Sprache? Es scheint, wenn man Handkes Essays liest, daß die Sprache nur in der politischen oder wirtschaftlichen Arena eine Art Glaubwürdigkeit

bekommt und daß der Schriftsteller eigentlich nur in dieser Hinsicht von einem Engagement sprechen könne. In diesem Sinne greift Handke Sartres Idee der engagierten Literatur an:

Dem Schriftsteller gehe es nicht um die Wörter, sondern um die 'Wirklichkeit'. Er benütze die Wörter nur, um mit ihnen die Dinge zu beschreiben. Für den Schriftsteller - hier leiht sich Sartre eine Metapher von Paul Valéry - müsse die Sprache 'wie Glas' sein, durch das man ohne Fälschung auf die Dinge schauen könnte.¹²⁰

Nur in politischen oder wirtschaftlichen Literatur, z.B. Manifesten und Reden, gibt es eine starke Wechselbeziehung zwischen den Wörtern und den wirklichen Ereignissen. Man muß sich aber erinnern, daß diese aber zugleich keineswegs ideologiefrei sind. In dem Essay "Straßentheater und Theatertheater" sagt Handke:

Durch die erfundene Geschichte, wie sie dem Roman gemäß ist, verliert das Engagement seine eigene Geschichte, die nicht fiktiv und unreal ist, sondern für sich Realität beansprucht, indem sie vorgibt, aus der konkreten Wirklichkeit, ohne fingierende, schaffende Phantasie des Geschichtsschreibers, zu stammen und als Manifest, Utopie für eine erst zu konkretisierende Wirklichkeit zu wirken. Das Engagement wird aus der dynamischen, allgemeinen Geschichte verkleidet, so daß es als Engagement nicht mehr ernst genommen werden kann.¹²¹

Dieser Glaube wird problematisch, weil es auch möglich ist zu behaupten, daß die Sprache genau in der Politik und der Wirtschaft *keine* Wirklichkeit hat, d.h. daß gerade da der Effekt der Reklame größer ist, als er jemals in der Literatur sein kann. Dazu macht Sergio Orsi uns darauf aufmerksam, daß Handkes Essays keine systematischen Erörterungen zeigen, und daß sie von einer bestimmten Einseitigkeit und Oberflächlichkeit gekennzeichnet wurden. Deshalb muß man diese Aufsätze mit Bedacht lesen und seine Behauptungen nicht bloß akzeptieren: "Verwirrung könnte dabei aus der Tatsache entstehen, daß Handke Sartres Auffassung als allgemein geltendes Muster der 'littérature engagée' vorzusetzen scheint"¹²² und dies kann

zu groben Verallgemeinerungen führen. Was versteht Handke denn unter Engagement? Als eine Definition, zitiert er Peter Weiss: "Engagement ist eine aktive Handlung, eine Entscheidung des Willens, der Wille zu einer Veränderung, und zwar konkret der Wille zu einer Änderung einer Gesellschaftsform; der Wille, eine individualistische, liberalistische, kapitalistische Gesellschaftsform in eine universalistische, sozialistische, totalitäre umzuändern"¹²³. Literarisch gesehen, entspricht diese Haltung dem, was Sartre vom Engagement sagt, d.h. Sartres Meinung nach sei diese Art des Engagements als literarische Gattung überhaupt unmöglich. Als Grund dafür gibt Handke an, daß das Engagement materiell bestimmt sei, und die Literatur formal. Sartres Haltung des Engagements ist in der Literatur ganz bestimmt fehl am Platz und wenn man versucht, es in diesem Genre anzuwenden, erscheint es nur als etwas Falsches und hat es keine Auswirkung auf den Leser. (Adorno hatte z.B. die Spannung zwischen der Formalität der Literatur und ihrer Inhaltlichkeit betont). Handkes Stellung in bezug auf das Prinzip des Engagements paßt in sein "literarisches Programm" über die Beziehung zwischen der Wirklichkeit und der Sprache, indem er das Konzept von der Wirklichkeit in der Literatur von der wirklichen Wirklichkeit, d.h. der Wirklichkeit "an sich" trennt. Die Sprache zerstört unsere Sicht der Wirklichkeit, eine Haltung die an Wittgenstein erinnert, wenn er in seinen *Philosophischen Untersuchungen* äußert, daß unsere Sprache unsere Wirklichkeit bestimme, da wir durch sie die Dinge sehen. Wenn Handke diese Haltung einnimmt, impliziert er, daß keine realistische Literatur möglich sei und doch gab es viele Schriftsteller, die genau das Gegenteil sagten, und die genau im Stil des "Neuen Realismus" schrieben. Handke behauptet dazu, daß diese Literatur mehr Schein als Sein sei, weil:

Es wird so getan, als sei die Beschreibung dessen, was positiv ist (sichtbar, hörbar, fühlbar) in sprachlich vertrauten nach der Übereinkunft gebauten Sätzen eine *natürliche, nicht gekünstelte, nicht gemachte Methode*. Die *Methode* wird überhaupt für die *Natur* gehalten. Eine Spielart des Realismus, in diesem Fall die Beschreibung, wird für naturgegeben gehalten. Man bezeichnet diese Art der Literatur dann auch als ‘unliterarisch’, ‘unpreziös’, ‘sachlich’, ‘natürlich’ [...]. Aber in Wirklichkeit ist diese Art der Literatur genausowenig natürlich wie alle Arten der Literatur bis jetzt: nur der Gesellschaft, die mit Literatur zu tun hat, ist die Methode vertraut geworden, so daß sie gar nicht mehr spürt, daß die Beschreibung nicht Natur, sondern Methode ist.¹²⁴

Es geht deshalb um eine Selbsttäuschung; man akzeptiert die Literatur als realistisch, weil man der Literatur gegenüber keine Fragen stellt. In dieser Hinsicht wurde die Literatur für die Wirklichkeit gehalten, weil sie, die Literatur, mit den Haupteigenschaften der Gesellschaft übereinstimmt. Dies erzeugt ein Gefühl der Vertrautheit, da der Leser bestimmte Aspekte seiner Gesellschaft wiedererkennt. Die Sprache dieser Literatur ist geprägt von Wiederholungen und besteht aus Klischees, die von allen gebraucht werden: das Resultat - die Sprache ist *blasé* und harmlos geworden. Die ‘realistische’ Literatur sei, so Handke, der Sprache und ihren klischeehaften Darstellungsweisen zum Opfer gefallen, sie vermittelt nur Bekanntes, bekannte Gedanken, bekannte Gefühle, bekannte Methoden usw. Handke plädiert deshalb für die Zerstörung dieser Klischees, und, sagt er, der Schriftsteller habe diese Verantwortlichkeit, er müsse den Leser aus seiner Lethargie aufrütteln. Dem Leser muß bewußt gemacht werden, daß die Literatur zu einer automatischen Methode geworden ist: “Die Methode müßte alles bisher Geklärte wieder in Frage stellen, sie müßte zeigen, daß es *noch* eine Möglichkeit der Darstellung der Wirklichkeit gibt”¹²⁵, sonst kann die Sprache viel leichter als manipulatives Instrument gebraucht werden. Handke schlägt darum eine “Neue Ästhetik” vor, die sich damit beschäftigen würde: “[...] in der falschen Natur der gesellschaftlichen Zustände die Manipulationen zu finden und sich eigene Manipulationen zu erarbeiten, um das

den ändern zu zeigen”¹²⁶. Das bedeutet, daß die Literatur ganz autonom funktioniert und die neue Ästhetik, mit ihren “eigenen Manipulationen” könnte “den Wahrnehmungsapparat so genau machen, daß die Natur in dieser Gesellschaft als gemacht, als manipuliert erkennbar wird”¹²⁷. So, behauptet Sergio, gestalte die Ästhetik die Eigenart der Kunst und enthalte als Faktor der Distanz vom alltäglichen Wirklichkeitsbild die Möglichkeit, auf die Künstlichkeit einer herkömmlichen Gesellschaftsordnung hinzuweisen: Gesellschaftskritik in der Literatur ist deshalb hauptsächlich Sprachkritik, “weil ja die Sprache eine der Hauptkomponenten in der Konditionierung von breiten Bevölkerungsschichten bildet”¹²⁸.

Trotz dieser offensichtlichen Sprachskepsis der Literatur gegenüber, kann man aber bei Handke auch paradoxerweise von einem Sprachoptimismus sprechen (hier impliziert Sprache ‘poetische Sprache’, nicht die Sprache an sich), und diesen Aspekt läßt der Autor sich selbst zeigen, wenn er sagt: “Ich bin überzeugt von der begriffsauflösenden und damit zukunftssträchtigen Kraft des poetischen Denkens”¹²⁹. Der Leser liegt aber im Dornröschenschlaf, weil, so Heintz, “die Sprachphänomene für den Sprechenden [und für den Leser] weithin einen Hintergrundcharakter haben und mithin außerhalb seines kritischen Bewußtseins und seiner Kontrolle bleiben”¹³⁰. Ein Sprachoptimismus ist deshalb nur möglich, wenn der Leser aus seinem Sprachschlummer geweckt worden ist und die Sprache aus ihrer Hintergründigkeit herausgeholt wird. Der Schriftsteller soll also die Sprache nicht nur als Hilfsmittel gebrauchen, sondern soll sie zum Thema machen. Nur dann kann der Mensch, wie Wittgenstein in seinem *Tractatus* anführt, die Sätze überwinden und die Welt richtig sehen!

3.6 Die Sprache und die Gesellschaft

Das Thema "Sprache und Gesellschaft" ist ganz eng mit dem obigen Thema "Sprache und Literatur" verbunden, indem es auch um sprachliche Manipulation, besonders im Gerichts- und Kommunikationsbereich, und notgedrungen um die Beziehung mit der Wirklichkeit geht. Zur Idee des passiven Lesers, als Teil der Gesellschaft, sagt Handke, er lebt in einer Gesellschaft, "die eine hemmungslose Produktion von Wörtern ermöglicht und sogar braucht, an denen sich die meisten bewußtlos lesen und zu einer Mitte breitgelesen werden"¹³¹. Durch die Medien, also das Fernsehen, die Zeitungen usw. wurde dem Publikum durch zahllose sprachliche Wiederholungen ständig eingeredet, daß diese gegebene Wirklichkeit das Richtige und Einzige ist und deshalb ganz natürlich ist. (Es gibt natürlich auch eine andere Meinung, daß die Sprache immer als ein Automatismus funktioniert - diese Haltung vertritt z.B. Canetti in der *Blendung*, wo Menschen, die mit Medien nichts oder wenig zu tun haben, solche Automatismen produzieren). Die Mediensprache wird unreflektiert und äußerst passiv akzeptiert. Handkes Allegorie scheint hier gut zu passen:

Vor dem Fernseher saß ich und versuchte etwas zu meinen, doch nur sprachlose einzelne Wörter stießen sich an der Schädeldecke. Wenn ich Nixon sah, dachte ich 'Gangster!'; wenn ich die chilenischen Generäle sah dachte ich 'Banditen!' Zugleich kam es mir lächerlich vor, wenn jemand das aussprach. [...] Sie sprachen ihre Sprachlosigkeit aus, und ich verschwieg sie. Und dann war es selbstverständlich: Ja, Nixon ist ein Gangster, die chilenischen Generäle sind Banditen.¹³²

Sergooris sagt z.B., daß es um so mehr der Fall sei: "als die sprachlichen Manipulationen, die diese 'Wirklichkeit' vermitteln, meistens nicht durchschaubar sind. Diese 'Durchsichtigkeit' hängt an erster Stelle mit der Tatsache zusammen, daß der Kode eines Textes nicht berücksichtigt wird"¹³³. Dieser Kode ist so stark in unserem alltäglichen Leben verinnerlicht,

daß er als Realität akzeptiert wurde und daher als fast unterschwellige Indoktrination und Manipulation funktioniert. Die Sprache ermöglicht diese Pseudorealitätsdarstellung durch ihre Virtualität - sie repräsentiert die Wirklichkeit ohne selbst Wirklichkeit zu sein, und in dieser Hinsicht schafft die Sprache eine bestimmte Ideologie. Man sitzt mit der Sprache in einer Zwickmühle, da sie als Kommunikationsmittel das einzig Gemäße ist, aber zugleich wenn sie als Kommunikationsmittel angewendet wird, schwerwiegende und politische (ideologische) Implikationen hat. Diese Lage ist unvermeidlich, weil die Sprache ideologisch ist, und wir kein unideologisches Mittel haben, mit dem wir die Welt beschreiben und uns über sie verständigen können. Die Frage hier wäre natürlich, inwiefern die Konsumgesellschaft und Mediengesellschaft diese Grundtatsache der Sprache ausnutzen und potenzieren? Die Tatsache ist, daß die Sprache der Medien allgegenwärtig ist und so Teil unserer intimsten Sphäre wird. Die Phrasen sind kurz, einfach, leicht zu verstehen, und bald, durch Konditionierung, hat man eine ganz bestimmte Weltideologie assimiliert. In seinem Buch *Sprache und Gesellschaft* sagt Rucktäschel über diesem Aspekt:

Durch Konditionierung auf die typische Konsumentenmentalität, deren Konstituenten man simplifizierend mit Gewinn- und Einkommensmaximierung kennzeichnen könnte, fördert die Konsumgesellschaft außerdem die Verkümmerng des kritischen Bewußtseins. Der Vorrat an kritischen Maßstäben und Urteilsprogrammen schrumpft angesichts der forwährenden konsumorientierten Trivialisierung der Umwelt und der Reduzierung von sinnlicher und zwischenmenschlicher Erfahrung auf Stereotypen und Klischees zusammen.¹³⁴

Diese propagandistische Sprache wird leicht in die Alltagssprache aufgenommen und bald entsteht eine neue Realität, eine "Konsumwirklichkeit". Diese Sprache ist aber ohne Substanz, sie hat keinen inhärenten Wert:

“describes nature”. Such critics, according to Handke, take no notice of the fact that these forms, all the conventions of the drama for that matter, have a history. That is to say, the drama is artifice and, as such, as something *constructed*, cannot be the same as nature or external (non-artistic) reality.¹³⁸¹³⁹

Handke will zeigen, daß die Konventionen des Theaters und Romanschreibens nicht die Wirklichkeit darstellen können, weil sie signifizierte Systeme sind, die künstlich sind und sich auf sich selbst beziehen. Diese Auffassung stellt er in seinem Erstlingsroman *Die Hornissen* (1966) praktisch dar.

3.7.1 Die Hornissen

Handke veröffentlichte diesen experimentellen Roman vor dem Vorfall in Princeton und er versucht damit eine Destruktion des Erzählens. Was im Roman beschrieben wird, stellt nicht mehr die Realität dar, sondern ein sprachliches Schema der Realität. Er schrieb gegen das realistische Muster in solcher Weise, als ob es seine Absicht war, realistische, abbildungsbezogene Methoden durch rein sprachhermeneutische zu ersetzen. Handke ist für die Verständnisschwierigkeit des Romans schwer kritisiert worden, dermaßen, daß er es nötig fand, den Roman in einem Essay *Die Literatur ist romantisch* zu verteidigen.

Das Buch besteht aus 67 Kapiteln, in unregelmäßiger Folge dargestellt mit einer Art Schlüssel am Ende und einer Schutzumschlagklärung, die versucht, etwas von dem Roman zu erklären:

“Die Hornissen” sind der Versuch, die Entstehung eines Romans zu beschreiben. Ein Mann hat vor Jahren ein Buch gelesen; oder hat das Buch nicht einmal gelesen, sondern es ist ihm nur von anderer Seite von dem Buch erzählt worden. Nun aber, eines Tages in

einem Sommer, wird er, vielleicht durch eine Übereinstimmung dessen, was ihm selber zustößt mit dem, was dem blinden Helden des Romans zugestoßen ist, eben an jenes verschollene Buch gemahnt, von dem er meint, es vor Zeiten gelesen zu haben. Aus den zerbrochenen Stücken, an die er sich zu erinnern glaubt, aus Worten, aus Sätzen, aus halb verlorenen Bildern denkt der Mann den Roman aus, und zwar derart, daß unentscheidbar bleibt, ob das Geschehen in dem 'neuen' Roman nur den 'Helden' des alten Romans betrifft, oder auch ihn, der ihn ausdenkt.

Der Text wurde in der ersten und dritten (und manchmal auch in der zweiten) Person erzählt ohne eine klare Unterscheidung zwischen den Sprechern. Der Text bewegt sich auch auf Geratewohl zwischen dem Präsens und der Vergangenheit. Dieser Roman ist ohne Zweifel ein Beispiel von dem, was Roland Barthes in *S/Z* ein modernistisches unleserliches Buch nennt. Diese Verbindung mit Barthes ist nicht weiter verwunderlich, da Handke ganz wahrscheinlich von Barthes' *Mythologies* und *Éléments de sémiologie*¹⁴⁰ beeinflusst war. Es geht deshalb mit diesem Buch um einen Anti-Roman, ein Buch gegen die photographische Art der Beschreibung der Neuen Realisten. Anders als bei diesen "realistischen" Büchern, die die Sprache als Thema eines Romans beeinträchtigen, soll in *Den Hornissen* die Sprache zum zentralen Thema werden. Beim Lesen wird man sich dieses Aspekts immer bewußt, indem es keine Handlung, keine logische Erzählung usw. gibt. Handke vermeidet jene Erzählstrategie, die traditionellen Erzählmethoden ähnlich sind und der Leser fühlt sich oft verfremdet und verloren. Diese Unsicherheit hat der Leser mit dem Erzähler gemeinsam: die Unsicherheit des Erzählers stammt aus der Tatsache, daß er blind ist und es viele Lücken in seiner Erinnerung gibt, und für den Leser, da er beim Lesen keine Beziehung zu einer bekannten Realität hat. Wie Sergio de la Cruz behauptet, wird die Romanentwicklung als hermetisches Ganzes dargeboten und "Der Versuch, eine subjektive Wirklichkeit zu formulieren, ist das dynamische Prinzip dieses Werkes"¹⁴¹.

Die Hornissen ist hauptsächlich eine Nacherzählung eines Blinden, Gregor Benedikt, aber da seine Erinnerung ihn oft im Stich läßt, ergänzt und modifiziert er die Erzählung. Das wird deutlich, wenn man liest:

Wenn ihn die Erinnerung nicht trügt, wird in dem Buch beschrieben, in der Nacht zuvor sei ein Regen oder ein Schnee gefallen. Jedoch weiß er nicht mehr, wie er zu dem Buch gekommen ist. Was ihm davon jetzt gewärtig ist, scheint durch die Gegenwart verworfen und abgeändert; über jenes Buch, ob es zu lesen sei oder nicht, ist getilgt worden, dadurch, daß er den Urteilsspruch vergessen hat. (*Die Hornissen*: 148)

Durch einen ständigen Wechsel der Erzählstrategien werden die Zeitebenen des erinnernden und reflektierenden Erzählens unlösbar verknüpft, ein Aspekt, der die Grenzen zwischen Erzähler und Protagonist verzerrt. Es ist unmöglich zwischen der Welt des Erzählers und der Welt der Helden zu unterscheiden und dadurch hat der Leser nur eine verzerrte Sicht der Realität:

Jedoch hat seine Erinnerung keine Beweiskraft; was er ausgedacht hat, braucht nicht wahr zu sein, in dem Sinn, daß es mit den Vorgängen im Buch glaubwürdig übereinstimmt; es braucht nur möglich und vorstellbar zu sein, dadurch, daß es an sich glaubwürdig ist; eine falsche unnatürliche Aussage würde von der Erfahrung ab- und zurückgewiesen. (*Die Hornissen*: 150)

Die Unsicherheit und das zerstörte Wirklichkeitsbild haben einen Verfremdungseffekt auf Benedikt, der in einer privaten Welt lebt. Die resultierende Entfremdung des Selbst bringt eine völlige Trennung von der Welt mit sich und manifestiert sich durch das, was für Handke ein wichtiger Kontakt zwischen Bewußtsein und Realität ist, also die Sprache. Das Selbst, in diesem Fall, Benedikt, ist sprachlos geworden, es gibt buchstäblich keine Sprache mehr, die das Individuum mit der Welt verbinden kann. Das Selbst ist unvermittelbar geworden, es ist jenseits des Allgemeinen der Sprache. Im Abschnitt "Die Flucht" äußert er sich direkt über

seine Sprachlosigkeit in solcher Weise, die an Hofmannsthals *Ein Brief* erinnert: “Die Worte fielen mir jedoch, bevor ich sie aussprach, zu Silben und Buchstaben auseinander, die ich zu fassen nicht mehr imstande war” (*Die Hornissen*: 13) und in “Dem Aufenthalt im Café”, in der dritten Person erzählt, hört man: “Er verredet sich in seinen Gedanken; er wird diesen und jenen Buchstaben oder dieses ganze Wort nicht aussprechen können; es gebricht ihm die Gewohnheit der täglichen Unterhaltung; wenn er nach Tagen irgendwo aus einem nichtigen Anlaß seine Stimme vernimmt, fährt er herum und sucht voller Argwohn den Sprecher” (*Die Hornissen*: 125). Das Sprechen wird ganz deutlich als problematische Handlung dargestellt, und um diesen Aspekt wieder wett zu machen, gebraucht er oft eine sehr komplizierte und kunstvolle Sprache in langen, detaillierten Beschreibungen. Aber, wie Heinrich Vormweg behauptet, verdichtet diese “forcierte Genauigkeit des Beschreibens [...] eher noch den Nebel - sie entzieht die Gegenstände, konkretisiert sie nicht”¹⁴². Das Thema der Sprachlosigkeit wird deutlich in der Juxtaposition der zwei Abschnitte “Die Geräusche” und “Die Namen der Geräusche” illustriert, und damit versucht Handke zugleich die linguistisch vermittelnde Art der Sprache zu zeigen. Würde Handke damit meinen, daß die Sprache vielleicht die Konnektion zwischen Welt und Selbst wiederherstellen kann? Die Antwort zu dieser Frage scheint in der Schwebel zu bleiben, wenn man die Juxtaposition näher betrachtet. In dem Abschnitt “Die Geräusche” werden verschiedenen Geräusche bloß einzeln benannt:

Der heiße Wind treibt den Staub durch das Fenster. Ich höre das Geräusch des Vorhangs. Ich höre das Geräusch des Sands, der gegen das Glas schlägt. Ich höre das Geräusch des offenen Schrankes [usw.].

Im zweiten Abschnitt werden die Geräusche kategorisiert, indem ihnen Namen zugeteilt werden. Die Benennung ist eigenartig, da den Geräuschen natürlich schon vorher Namen

zugeteilt worden sind, sonst hätte er sie ja nicht beschreiben können. Was Handke hier tut, ist über die Namengebung reflektieren, Differenzierungen einzuführen, auszuprobieren, wie genau Sprache etwas außerhalb der Sprache wiedergeben kann. Wie Sergooris aber betont, wird diese Formulierung willkürlich, indem ein einziges Geräusch mit verschiedenen Namen bezeichnet wird:

Das Geräusch des Vorhangs im Wind wird selber als Wehen bezeichnet; es kann auch verglichen werden mit dem Sausen des verkohlenden Feuers in einem Ofen; ist der Vorhang aus festerem Stoff, so wird sein Geräusch im Wind als Knattern bezeichnet; dieser Ausdruck wird auch für Fahnen gebraucht.

Es ist als ob Benedikt mit den Wörtern in seiner eigenen privaten Sprache (um einen Begriff Wittgensteins zu gebrauchen) spielen würde und durch dieses Spiel die Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat abbrechen würde. Die Wörter sind, wie das folgende Zitat zeigt, total austauschbar geworden:

Ich hörte das ferne Sausen des Zuges. Ich machte mir ein Bild von dem fahrenden Zug. Ich ergänzte dem Sausen das Geräusch, auch als das Sausen des Zuges weg und verstummt war. Ich bezeichnete jedes Geräusch mit den gelernten Zeichen und Namen und verglich es zum Zeitvertrieb mit anderen Geräuschen. Ich vertrieb mir die Zeit, indem ich das Geräusch des Bremsens ein Brausen nannte, und indem ich das Brausen mit dem Geräusch eines stoßweisen Windes im harten und dichten Regen verglich.

Mit solchem Sprachspiel kann der Blinde eine optische Wirklichkeit mit einer imaginären Wirklichkeit ersetzen; die erzählerische Leistung des Sprachspiels, so Götttsche, "besteht in der prismatischen Verdichtung des Wahrnehmungs- und Erkenntnisrasters des Erzähler-Protagonisten zu einem motivischen Knotenpunkt des Romans, seine sprachskeptische in der Bewußmachung des strukturierenden und verfälschenden Einflusses der Sprache auf die Wahrnehmungen und ihre Ordnung"¹⁴³. Für Benedikt ist die Beziehung zu seiner Umwelt und zu seinen Mitmenschen verloren gegangen; er ist isoliert und spricht eine private Sprache, die

die Konsequenz dieser Isolation ist - seine Selbstentfremdung ist total. Er kann die Sprache als Kommunikationsmittel nicht mehr gebrauchen, sie ist für ihn nur ein Spiel und deshalb wird seine Suche nach einer Wirklichkeit immer nur eine Suche bleiben. Solange er *seine* Sprache gebraucht, wird er nie die Wirklichkeit finden. Also sagt er:

Der Schläfer in den Zügen gedachte ich, [...] der unstillen Bilder und Worte in den Köpfen der Wachenden und der Schläfer, der Leute, der lebenden Wesen, wo immer sie seßhaft und unterwegs waren, doch dies alles konnte ich nicht mehr begreifen, da ich dort wach und blind unter den Blinden lag, da die Zeit, bevor noch der Tag kam, mir lange wie im Traum wurde, und da ich über die Geschehnisse und über die Dinge, die einer bedenken kann, so dachte, wie wenn es nur ihre Namen gäbe.

Wiederum nach dem Modell von Hofmannsthal's *Chandos-Brief* stellt Handke direkt eine Verknüpfung von Sprach- und Identitätsproblematik dar. Da seine Fähigkeit des Sagens ihm verloren gegangen ist, hat er auch seine Identität verloren und deshalb gibt es eine Charakterzerstörung: er ist zugleich Erzähler und Protagonist - seine Geschichte ist verworren.

Die offensichtlichste und signifikanteste Manifestation von Gregor Benedikts Entfremdung ist seine Blindheit. Eine Interpretation dieser Blindheit ist, daß sie symbolisch für unsere linguistische Auffassung, oder den Mangel an dieser Auffassung, ist; wir sehen die Welt durch Sprache und sind also "blind" für die Welt, wie sie wirklich ist. Die Idee der Blindheit als Metapher für eine Realität, die ein Produkt der automatischen Sprache geworden ist, gebraucht Handke auch in anderen Stücken, z.B. in *Selbstbeziehung*: "Ich habe den Worten für die Gegenstände blindlings Worte für die Eigenschaften der Gegenstände gegeben. Ich habe mit den Worten für die Eigenschaften der Gegenstände blindlings die Welt

angeschaut“¹⁴⁴. Die Metaphorizität der Blindheit deutet sich auch darin an, daß die Erblindung selbst als Konsequenz der “inneren” Figurenentwicklung dargestellt wird. Im Abschnitt “Das Einsetzen der Erinnerung” wurde erzählt wie sich Hans Gregor in einer traumhaften Trance befindet, aber er dachte zugleich, daß diese Trance, d.h. seine Blindheit, äußerlich für eine innerliche Vision steht: “Schon an diesem Morgen, sagte mein Bruder, hätte ich mit meinen zuckenden Lidern einem Blinden ähnlich gesehen und ähnlich einem Blinden geschaut” (*Die Hornissen*: 9) und das vorletzte Kapitel assoziiert seine Blindheit mit einer mythischen Idee des Sehers: “In vielen Sagen ist gerade der Blinde ein Seher. Der Seher ist Blind” (*Die Hornissen*: 150). In dieser Welt des Zwielfichts herrschen Erinnerung und Phantasie vor. Dazu sagt Göttsche: “Die vordergründige Bedeutung der Blindheit als des Verlusts der Sehkraft überlagert eine auf den Blinden bezogene psychologische und dazu analog eine auf die Grundlagen des literarischen Werks bezogene erkenntnistheoretische Bedeutungsebene“¹⁴⁵. Die Blindheit dient als Motivation für den Versuch, neue Wahrnehmungsmöglichkeiten zu finden und deshalb entwickelt der Erblindete ein “zweites Gesicht”. Aber, dieses Vermögen ist trotzdem immer noch eine private Angelegenheit und deshalb bleibt der Erblindete in seiner Isoliertheit gefangen.

Mit diesem Werk versucht Handke seine theoretischen Ansichten in die Praxis umzusetzen, indem der Roman eine klare Ablehnung einer realistischen Erzählung bildet. Obwohl es meistens um konkrete Tatsachen geht, spielt die “wirkliche” Handlung sich auf einer literarischen Ebene ab. Handke betont diesen Aspekt durch den Gebrauch einer verwickelten Erzählperspektive und einer verzerrenden Sprache. Handke zeigt, daß die Sprache in einer Gesellschaft kein naturgegebenes Namensschild für die Dinge der Welt sei, sondern, so

Sergooris, "ebenfalls ein Machts-, Repressions-, Manipulationsmittel, Ausdruck der Konvention und Erstarrung, Instrument zur geistigen Verstumpfung und Verdummung der Massen¹⁴⁶. Die Sprache fungiert nicht mehr als eindeutiges und selbstverständliches Zeichensystem für die Wirklichkeit: das "Glas" ist trüb geworden.

3.7.2 Die Angst des Tormanns beim Elfmeter

In Handkes 1970 erschienenen Roman, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, geht es nochmal um das Aufdecken der Sprache als einer Kraft, die die Wirklichkeit formen und zugleich zerstören kann. Handke schildert einen Protagonisten, den ehemaligen Tormann und Monteur, Josef Bloch, der fälschlicherweise glaubt, daß er aus seinem Job entlassen wurde. Mit diesem ersten Mißverständnis gibt Handke den Rahmen für Blochs psychologisches Scheitern anhand seiner Unfähigkeit, sprachlich Anschluß an seine Umwelt zu finden. Blochs Einstellung zur Sprache und Realität entspricht seiner Einstellung zu seiner Taktik auf dem Fußballplatz: Unsicherheit, Zaudern usw. Diese Unsicherheit stammt aus der Tatsache, daß Wirklichkeit durch Sprache aktualisiert werden muß, eine Fähigkeit, die er nicht besitzt. Er ist sich des semiotischen Systems bewußt, kann aber nicht daran teilnehmen.

Es geht in diesem Roman um eine total statische Gestalt, eine innere Entwicklung findet überhaupt nicht statt. Ebenso geht es um die Existenz eines Mannes unter den Bedingungen der modernen Gesellschaft. Als Hauptthema steht Blochs Entfremdung von dieser selben

Gesellschaft; seine Isolation von der Umwelt. Diese Isolation ist die Folge einer Extremerfahrung, die zu einem Wirklichkeitsverlust führt.

Oberflächlich sieht es so aus, als ob es um eine ganz gewöhnliche Geschichte, eine geradlinige und konventionelle Er-Erzählung, geht. Kurz gesagt, eine banale Fabel, ein scheinbarer, alltäglicher Kriminalroman. Dieser Aspekt funktioniert aber als eine Dekonstruktionsmethode: als Beweis für diese Dekonstruktion der Erzählperspektive gibt es z.B.:

- eine total arbiträre Handlungsfolge;
- scheinbar keinen Grund für den Mord; er ist unmotiviert;
- Blochs zielloses Wandern in der Grenzstadt usw.

Damit hängt auch die Dekonstruktion des Helden zusammen: Bloch verwandelt sich vom bekannten Tormann zum Monteur zum Arbeitslosen zum Mörder und schließlich zum Flüchtigen. Dieser Zerfall passiert zusammen mit einem zunehmenden Verlust der Sprache. Göttsche¹⁴⁷ beschreibt, wie dieser Zerfall oder die Krise der Selbst- und Wirklichkeitsverständnisses des Protagonisten sich in drei Stadien vollzieht, deren erstes Anzeichen Kommunikationsstörungen und erste Störungen der Sprachfähigkeit im Rahmen sich ausweitender Fehlwahrnehmungen und einer wachsenden Irrationalität des Handelns sind und in dem Mord an der Kinokassierererin sowie der Flucht in den Grenzort mündet. In der zweiten Phase wird die Identitätskrise zur Sprachkrise und die Kriminalgeschichte zur Bewußtseinserzählung. Am Ende, d.h. in der dritten Phase, wird seine Isolation komplett. Die Problematisierung der Sprache als Thema des Buches vollzieht sich im Rahmen der Entfaltung der Identitätskrise. Er verliert seinen Realitätssinn, verursacht durch ein falsches Weltbild der

Sprache, d.h. Wahrnehmung, Kommunikation und Reflexion bleiben immer sprachabhängig und deshalb ist eine Sprachkrise auch eine Identitätskrise. Göttsche spricht von einer „Entautomatisierung des Sprachbewußtseins“, wo die Sprache zur Ersatzwirklichkeit gerät, so sagt er „wird die Wirklichkeit in der Sprache fragwürdig und zugleich die sprachliche (Selbst-) Verständigung durch die Rückwendung der Kommunikation auf die Reflexion ihres Mediums unmöglich“¹⁴⁸. Bloch erkennt die Notwendigkeit der Sprache, ist aber nicht imstande seine Sprachhürde zu überbrücken, für ihn ist diese Hürde zur „pathologischen Disintegration des Sprachvermögens“¹⁴⁹ geworden. Diese Krise erinnert an Chandos, für den auch alle Wörter erklärungsbedürftig geworden sind; wie Chandos, zerfällt Bloch alles in Einzelheiten:

Buchstäblich war alles, was er sah, auffällig. Die Bilder kamen einem nicht natürlich vor, sondern so, als seien sie extra für einen gemacht worden. Sie dienten zu etwas. Wenn man sie ansah, sprangen sie einem buchstäblich in die Augen. ‘Wie Rufzeichen’, dachte Bloch. Wie Befehle! Wenn er die Augen zumachte und nach einiger Zeit wieder hinschaute, kam einem buchstäblich alles verändert vor. Die Ausschnitte, die man sah, schienen an den Rändern zu flimmern und zu zittern. [AdTbE: 87]

und

Bloch war gereizt. Innerhalb der Ausschnitte sah er die Einzelheiten aufdringlich deutlich: als ob die Teile, die er sah, für das Ganze standen. Wieder kamen ihm die Einzelheiten wie Namenschilder vor. ‘Leuchtschriften’, dachte er. [AdTbE: 76]

Blochs Sprachkrise ist in unserer Gesellschaft verankert und wird durch verschiedene Zeichensystemen schlimmer gemacht. Er ist unfähig, die Zeichen in unserer Realität richtig zu interpretieren. Das Problem für Bloch ist vielleicht nicht die Sprache an sich, aber ein individuelles Versagen, diese Zeichen zu interpretieren. Als ein Tormann mußte er Zeichen interpretieren, aber es gelang ihm nicht und jetzt versucht er dasselbe in seinem alltäglichen Leben zu tun, und das gelingt ihm auch nicht. Die Realität, sagt Sergooris, „wird semantisch

aufgelöst. Bloch trennt immer wieder Signifikant und Signifikat. Er 'verstehet' und 'bezeichnet' die Realität anders als sie ist"¹⁵⁰. Er hat keinen direkten Zugang zu dieser Realität und deshalb muß er die Objekte um sich beschreiben, und obwohl dies eine bestimmte Beredsamkeit voraussetzt, führt es, wie für den Blinden in *Die Hornissen* nur zu einer Sprachlosigkeit:

Bloch dagegen erklärte zu jedem Namen, um wen es sich dabei handelte. Sogar Gegenstände, die er erwähnte, beschrieb er, um sie zu erklären. [...] Je länger er sprach, desto weniger natürlich kam Bloch vor, was er redete. Allmählich schien ihm gar jedes Wort einer Erklärung zu bedürfen. Er mußte sich beherrschen, um nicht mitten im Satz ins Stocken zu geraten. [AdTbE: 59].

Die Sprache wird sein Feind, der ihn von der Umwelt abschneidet. Sie isoliert ihn und zwingt ihn, in einer 'verkehrten Welt' zu leben, die Handke in einem 1969 veröffentlichten Gedicht beschreibt:

Ich schaue nicht auf die Gegenstände, und die Gegenstände schauen mich an;
 Ich spreche nicht Wörter, und Wörter sprechen mich aus;
 Ich greife nicht nach den Gegenständen, sondern die Gegenständen greifen mich an;
 Ich rede mir nicht Wörter ein, sondern Wörter reden mich mir aus; [Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt]

Blochs Isolation stammt aus dem, was Sergio Peris Tomasevic eine "objektivierte Sprache"¹⁵¹ nennt. Die Verbindung zwischen Sprache und Realität besteht für ihn nicht mehr und deshalb kann er die semantischen Zeichen nicht verstehen. Die Unfähigkeit führt logisch zu vielen Mißverständnissen, die überdies zeigen, wie Bloch an der Vieldeutigkeit seiner versprochenen Realität scheitert. Heintz erklärt diese Tatsache, indem er auf die "Zweiheit von Signifikant und Signifié und die durch die Willkür des Benennens erzeugte Verunsicherung im Umgang mit Elementen der Sprache"¹⁵² verweist. So sind auch die Dialoge mit seinen Mitmenschen von Mißverständnissen geprägt. Zum Beispiel dient das Gespräch

mit dem Dienstmädchen des Gasthofs im grenznahem Dorf, das sein Zimmer irrtümlich betritt: ein Dialog entwickelt sich, aber sie reden ständig aneinander vorbei. Man versteht es nicht, sich unmißverständlich mitzuteilen. Es gelingt Bloch nicht, die entstehenden Mißverständnisse aufzuklären, weder in dieser Szene noch bei anderen Gelegenheiten: er ist unfähig die Zeichen zu interpretieren; dieser Fehler scheint aber an Bloch und nicht an der Sprache zu liegen. Zum Beispiel:

Bloch bemerkte, daß jedesmal, wenn er etwas erwähnte und davon erzählte, die beiden mit einer Geschichte antworteten, die sie selber mit dem erwähnten oder einem ähnlichen Gegenstand erlebt hatten oder die sie jedenfalls vom Hörensagen von dem Gegenstand wußten. Sprach Bloch z.B. von den Rippenbrüchen, die er sich als Tormann zugezogen hatte, so antworteten sie, daß vor einigen Tagen in dem Sägewerk hier ein Sägearbeiter [...] sich ebenfalls einen Rippenbruch zugezogen habe; [...]. [AdTbE: 58]

Seine Unfähigkeit, die Objekte so zu sehen, wie sie von anderen gesehen werden, setzen ihn immer wieder in Gegensatz zu seiner Umwelt, deren Reaktionen dann nicht der Erwartung entsprechen. Deshalb setzt er defensive Reaktionen ein, d.h. er zieht sich zurück, greift zur Flucht. Das Kino funktioniert oft als Zufluchtsstätte. Dort kann er vor dem, was ihn stört und bedrückt, fliehen:

Dieser Eindruck von Vorstellung und Getue [...] verschwand erst, als er drinnen im Kino, wo ein Komiker im Vorbeigehen wie zufällig eine Trompete von einem Trödlerladen nahm und darauf ganz selbstverständlich zu blasen probierte, diese Trompete und dann auch alle anderen Sachen unverstellt und unzweideutig wiedererkannte. Bloch wurde ruhig. [AdTbE: 17]).

Damit zusammen hängt Blochs Notwendigkeit, eine Distanz von anderen zu behalten. Im Gespräch mit Gerda zeigt sich seine Abneigung gegen das Vermögen der Sprache, Distanzen aufzuheben, deutlich. Deshalb fühlt er sich gestört, wenn Gerda mittels der Sprache die Distanz abbaut, wenn sie die Dinge, die ihn angehen, zu ihren eigenen macht, wenn sie, das,

“was er sprach, so ungeniert, wie es ihm vorkam, verwendete” [AdTbE: 21]. Diese Haltung zeigt, das er unfähig ist, die Distanz zur Umwelt mit sprachlichen Mitteln zu überwinden. Es scheint aber, ob diese Unfähigkeit aus einer Notwendigkeit, diese Distanz zu behaupten, stammt. Über das Medium der Sprache wird Bloch sich des Verharrens in der unüberwindlichen Entfremdung bewußt. Sprache ist Mittel der Verwirrung, derzufolge die Distanz gefestigt, nicht überwunden wird. Bloch steht der Sprache gegenüber entfremdet und diese Lage ist total. Er ist selbst unfähig die automatischen, fast ritualistischen Äußerungen, die so weitverbreitet in unserem alltäglichen Leben sind, zu gebrauchen; Resultat - keine Kommunikation sei möglich.

Bloch fühlt sich von der Sprache verfolgt, er sieht die Sprache als eine autoritäre Entität. Die Sprache ist zugleich Ankläger, Richter und Gefängnis - seine Strafe hängt, solange er lebt, über ihm. Damit würde Handke zeigen, wie die Sprache als Waffe durch bürokratische Instanzen gebraucht wird, um unser Leben zu formen, ohne daß wir uns dessen bewußt sind. Bloch, aber, ist diese Erscheinung ganz bestimmt bewußt: er spricht oft von der Sprache als bloße “Reklame”, als “Leuchtschrift” und als “Aufforderungen” und er fühlt sich von dieser autoritären Haltung bedroht. Dazu sagt Stephen Reinhardt: “Soziale Norm geworden, ‘Patterns’ transponierend, Obligationen und Sanktionen eingeschlossen, ist die Rede nicht ohne einen latenten oder eingestandenen TERRORISMUS. Er übt einen Druck aus”¹⁵³.

3.7.3 Kaspar

Während der späten 60er Jahr, schrieb Handke seine erfolgreichen Theaterexperimente, die sog. Sprechstücke. Es gibt fünf Stücke, die alle die Macht der Sprache zum Thema haben, besonders *Kaspar*, das 1968 erschienene abendfüllende Stück, dessen Protagonist eine maskierte clownhafte Version des im 19. Jahrhundert aufgetauchten autistischen Findlings, Kaspar Hauser, ist. Von nur einem Satz ausgehend, "Ich möcht ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist", macht er, mit Hilfe der Einsager, die ihn sprechen lehren, solche guten Fortschritte, daß er bald imstande ist, beredsame Poesie vorzutragen. Seine soziolinguistische Erziehung ist erfolgreich, aber auf Kosten seines Selbsts: Resultat - komplette Selbstfragmentation. Kaspars Zugang zur Gesellschaft hat ihn seiner Individualität beraubt, wie durch den Auftritt der Vielzahl von Kaspargestalten symbolisiert wird.

In diesem Stück läßt es sich kaum leugnen, daß Wittgenstein einen großen Einfluß auf Handke geübt hatte. Das Stück ist voller Anklänge an Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* und die *Philosophische[n] Untersuchungen* und das Diktum "die Grenzen meiner Sprache bedeutet die Grenzen meiner Welt" scheint Kaspars Zwangslage genau zu beschreiben: mit nur einem Satz, hat er kaum eine Welt. Kaspar sagt selber "Du kannst lernen und dich nützlich machen. Auch wenn es keine Grenzen gibt: du kannst welche ziehen" [Kaspar: 153]. In dieser Hinsicht sagt Mechthild Blanke:

Handke korrigiert die Aussage Wittgensteins jedoch in seiner Interpretation: aus einer sprachlichen Möglichkeit wird starre Fixiertheit und manipulativer Zwang; die Sätze, die Kaspar spricht sind nicht seine Sätze, die Grenzen, die er ziehen kann, sind von anderen vorgezogen¹⁵⁴.

Auf dieser Weise, betont Handke Kaspars totale Selbstentfremdung. Es gibt auch einen Anklang an Wittgensteins Idee des Sprachspiels, ein Mechanismus des Verknüpfens von

Sprache, Tätigkeit und Denken. Mit dem Sprachspiel meint er das Handeln und Denken mit und nach sprachlichen Ausdrücken, also den Vorgang des Benennens und des Nachsprechens des vorgesagten Wortes. Renate Voris erklärt:

Sprechenlernen erscheint hier als Prozeß des Abrichtens: das Kind dressieren hin auf die Fertigkeit, Gegenstände und Erscheinungen der Außenwelt durch das *Wort* zu sehen (und nicht die Gegenstände und Erscheinungen selbst), zu reagieren auf das Wort [...], zu handeln nach dem Wort [...] ¹⁵⁵.

Viele anderen Assoziationen mit Wittgenstein gibt es auch, z.B. das Thema "Sprechfolterung" ist gleich Wittgensteins Begriff des "Abrichtens". Wie Voris behauptet, scheint Handke ihn in seiner negativen Bestimmung des Vorgangs des Sprechenlernens übernommen zu haben. Weiter kann man auch behaupten, daß die Handlung und ihr Aufbau zur Verknüpfung mit Wittgensteins Überlegungen verführen - nochmal Voris: "Kaspar, geboren (auf der Bühne), wird erzogen durch das 'hinweisende Lehren' der Wörter der Einsager ¹⁵⁶. Der Erzähler berichtet dazu:

Die Einsager haben ungefähr zu sprechen aufgehört, wenn Kaspar an dem jeweiligen Gegenstand etwas angerichtet hat: Der Sofateil fällt zur gleichen Zeit auf den Boden als die Sprecher ihren Punkt setzen. Dem Satz Kaspars am Ende jedes Zusammentreffens mit den Gegenstände geht eine kleine Pause voraus. [Kaspar: 112]

Die Einsager manipulieren Kaspars Denken, indem sie bei Kaspar eine assoziative Verbindung zwischen Tätigkeit und Sprechen herbeiführen möchten. Er wird also zum Sprachspiel abgerichtet, zum Handeln und Denken mit und nach sprachlichen Ausdrücken - er reagiert aber wie ein Kind, spricht nur die vorgesagten Worte nach, benennt die Dinge - ein tiefes Verständnis gibt es nicht. Handke formuliert mit diesem Stück, wie Wittgenstein, keine Alternative zum Mitspielen. Nach Voris wird eine andere Strategie des Sprechens, Denkens,

Handelns lediglich entworfen, um der 'Verhexung' des Verstandes durch die Sprache zu widerstehen:

Mittel dazu ist bei Wittgenstein die Philosophie, bei Handke die Poesie. Also *wieder* Sprache, so daß beide - Wittgenstein diskursiv, Handke literarisch - das Paradox aller Sprachspiele vorführen, wie Walter Hinderer bemerkt, "daß sie zur *conditio humana* gehören und sie gleichzeitig in Frage stellen"¹⁵⁷.

Kaspar wird sich im Laufe des Stückes der Notwendigkeit der Sprache bewußt. Während seiner Erziehung, lernt er Objekte zu benennen und dadurch entdeckt er, daß er durch die Sprache seine Welt ordnen und seine Realität kontrollieren kann. Paradoxerweise, aber, führt diese Beherrschung der Realität zugleich zu einer Entfremdung von derselben Realität. Die entstehende Lage besteht aus zwei parallelen Ereignissen: auf der einen Seite ist Kaspar geschickt im Gebrauch der sozialen und sprachlichen Strukturen der Gesellschaft, aber auf der anderen Seite hat er auch Kontakt mit seiner originalen Erfahrung des Selbsts verloren. Das führt Michael Hays dazu zu sagen: "The goal-oriented rationality of everyday speech is anti-individual and also hides its historical/ideological origins: Kaspar has been 'sentenced' to life in the prison house of language"¹⁵⁸. Das kommt daher, daß Leute, die von ihrer Sprache entfremdet sind, auch von der Welt entfremdet sind. Kaspar macht uns bewußt von seinem entfremdeten Dasein, indem er Sätze ausspricht, die mit 'einmal' (siehe [Kaspar: 193]) anfangen und auf diese Weise versucht er, seine verlorene Identität zurückzugewinnen. Sein Leben ist wie ein Ritual und das wird deutlich in Äußerungen wie: "Wenn ich aufgewacht bin, habe ich gegessen. Dann habe ich gespielt und auch gesprochen, bis ich wieder eingeschlafen und wieder aufgewacht bin" [Kaspar: 193]. Dieses Zurückgewinnen seiner Identität ist aber nur eine Utopie.

Es geht in diesem Stück um vielmehr als nur um bloße Erziehung. Handke versucht zu zeigen, wie wir, und dies findet man auch im *Tormann*, durch die Sprache indoktriniert werden. Am Ende des 26. Abschnitt, ist Kaspar völlig von den Einsagern konditioniert. Seine Worte dienen als Beweis dafür: “[...] so wie alles, was ich sage, in Ordnung ist, weil ich mir sage, daß alles, was ich mir sage, in Ordnung ist” [Kaspar: 139]. Obwohl diese Szene auf der Oberfläche harmonisch und friedlich aussieht, zeigt Handke uns in seinen Regieanweisungen, daß Kaspar sich eigentlich entfremdet fühlt: “Während es sehr langsam wieder hell wird, fängt Kaspar wieder zu sprechen an, zuerst etwa sehr wohltonend, dann, je heller es wird, umso schriller und höher” [Kaspar: 138f.]. Sergiooris sagt dazu, daß man hier mit dem paradoxalen Phänomen konfrontiert werde, daß das Vertrauen in die ordnende Kraft der Sprache inmitten einer Sprachverwirrung hergestellt werde.

Kaspar wird mittels der Sprache zum zuverlässigen Mitglied eines gesellschaftlichen Systems umgestaltet, und diese Umgestaltung wurde von unpersonalisierten, fremden gesellschaftlichen Mächten, d.h. den Einsagern, möglich gemacht. Sergiooris nennt sie ein kollektives Über-Ich - sie sind Ausdruck einer “vielfach verschleierte, aber trotzdem spürbaren Autorität, die in den verschiedenen Wertsystemen des gesellschaftlichen Lebens (Moral, Ideologie, Religion) anwesend sind und das Dasein der einzelnen Mitglieder weitgehend bestimmen”¹⁵⁹. Die Sprache spielt eine äußerst wichtige Rolle in diesem System, weil es dank der Sprache überhaupt existieren kann und nur mittels der Sprache mitteilbar ist. Hier betont Handke nochmal die Manipulierungsmöglichkeiten der Sprache, wie sie durch die Werbung und Medien zum Ausdruck gebracht wurden. Wie Josef Bloch, weiß Kaspar, daß seine Freiheit

durch die Sprache beschränkt wurde, indem er durch eine unkontrollierbare linguistische Macht dazu erzogen wird, eine gegebene soziale Ordnung als Norm zu akzeptieren. “Sprache wird thematisiert, ihr Mechanismus als Methode der erzieherischen Dressur wie des zwischenmenschlichen Machtmißbrauchs vorgeführt, das Ergebnis der Sprachabhängigkeit und puppenhaften Widerstandslosigkeit ausgestellt”¹⁶⁰.

Es scheint also ironisch zu sein, wenn Handke, in einem Interview mit Arthur Joseph sagt, daß er kein konkretes gesellschaftliches Modell 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 hin¹⁶¹.

Genau in den Gestalten der Einsager, sieht man die autoritären Mächte der Gesellschaft, die die Sprache gebraucht, um Kaspars Leben zu formen. Das scheint ganz bestimmt eine Kritik an den bürokratischen Instanzen zu sein. Handke schrieb mit *Kaspar* ein Stück über die Versprachlichung als negative Möglichkeit. Wie Sergiooris behauptet, sei bei den Einsagern zweifellos die Rede von einem extremen Sprachfetischismus. “Sie glauben an die Allmacht der Sprache und demonstrieren sie auch, indem sie Kaspar mit ihr zum willenlosen Gegenstand ihrer Sätze dressieren¹⁶². Es wurde auch gezeigt, wie Handke die Sprache zugleich als positiv und negativ sieht: auf der einen Seite glaubt er an die Macht der Sprache und auf der anderen Seite, hat er ein tiefes Mißtrauen in ihre Rolle, d.h. als vermittelnde Instanz zwischen Subjekt und Objekt. Indem wir die Realität zu einem sprachlichen Modell reduzieren

können, d.h. die Versprachlichung der Wirklichkeit, bedeutet es auch, daß wir die Wirklichkeit mit diesem Modell verdrehen können. So verliert die Korrelation zwischen Signifikant und Signifikat ihre Eindeutigkeit - semantische Inhalte werden austauschbar. Deshalb kann Kaspar sagen: "Ein Satz hilft dir, über jeden anderen Satz hinwegzukommen, indem er sich in die Stelle des anderen Satzes setzen läßt [...]" [Kaspar: 140]. Also, die Sprache wird vieldeutig und unzuverlässig. Der Sprecher und die Wirklichkeit wurden zur Stereotypen reduziert.

Zum Schluß kann man sagen, daß Handke dieses Stück gebraucht, um sich mit einer sozialen Problematik literarisch auseinanderzusetzen:

[...]: nicht indem er ihr als ein Engagierter gegenübertritt, entlarvt er uns eine Gesellschaft, sondern indem er sie in der theaterhaften Darstellung ihrer Rituale, im Nach-Spielen ihrer Konvention aufsucht. Keine Argumentation, keine Diskussion mit der Gesellschaft - sondern Reduktion dieser Gesellschaft auf ihre Sprachstrukturen, ihre Verhaltensstrukturen; der Versuch, kollektives Bewußtsein theatralisch zu verkörpern¹⁶³.

Wie Kaspar steht jeder Mensch der Sprache gegenüber, muß jeder Mensch gegen die Manipulierungsmacht dieser Sprache streiten. Anders werden wir, genau wie Kaspar, nur fragen können: "Wer ist Kaspar jetzt? Kaspar, wer ist jetzt Kaspar? Was ist jetzt, Kaspar? Was ist jetzt Kaspar, Kaspar?" [Kaspar: 208].

Kapitel 4

*die Sprache analysieren und anwenden
die worte aushorchen, die hoffnung dass eigenschwingungen der
Sprache die amplitude der information verstärken werden,
mitteilen was in der Sprache steckt, haben die vorfahren hineingelegt.*
Wiener

4.1 Oswald Wiener - ein Überblick

Als Teil der Wiener Gruppe während der 50. Jahren, war Oswald Wiener ein sehr produktiver Kämpfer für eine neue literarische Haltung, die nicht durch die bestimmten Konventionen der Sprache getrübt worden ist. Mehr als irgendein Mitglied der Gruppe, sah Wiener keine Zukunft in der Sprache, in Wirklichkeit war er schnell zu einer Haltung der totalen Sprachskepsis übergegangen, einer Haltung, die einen eigentlich nicht überrascht, wenn man ihn als Teil einer größeren österreichischen Tradition sieht.

Wiener wurde am 5. Oktober 1935 in Wien geboren. Nach dem Besuch der Volks- und Mittelschule Wien studierte er eine Vielzahl von Fächern an der Universität Wien, unter anderem Rechtswissenschaft/Jura, Musikwissenschaften, Afrikanische Sprachen und Mathematik. Erstaunlicherweise, schloß er aber kein Fach mit einem akademischen Diplom ab. Während dieser Zeit war er mit Konrad Bayer befreundet, da sie zusammen in einer Gruppe, "New Orleans Band", spielten. 1954 schrieb er das "coole manifest", in dem er anführte, daß durch die Kunst keine ernsthafte Behauptung über die Realität gemacht werden

kann. Dieses Manifest war ein Versuch, das ganze Konzept der "Literatur", d.h. Wortspiele, Witze, die Sprache der Wirtschaft und Bürokratie, das Vokabular des Kreuzworträtsels und der Werbung usw. neu zu definieren. Diese Beispiele sind alle potentiell literarisches Material, das die hochgestochene Falschheit und die Einschränkungen der bürgerlichen Ästhetik entlarven kann. Gerhard Rühm faßt den Inhalt des Manifests folgenderweise zusammen:

hier wurde der kalauer als pikanterie betrachtet, denn es kommt ja nur auf die betrachtungsweise an; es wird der laune anheim gegeben, an welchen objekten man sich emotionell hochjubelt, was plötzlich 'schön' ist. eine distanzierung von der umwelt durch indifferenz wird erprobt, das banale zum eigentlichen erklärt, die beliebigkeit von wertmasstäben entlarvt. nun stand alles zu verfügung, unser geschmack hatte die wahl. wiener und ich erklärten alles mögliche für literatur. schrieben witze ohne pointen (da doch jede aussage, ja der entschluss dazu, eine pointe ist), wiener bediente sich des formularstils, sammelte aufzählungen, notierte geschäftsschilder [...]. der schock wird als unmittelbartster ausdruck bewusst in die kunst eingeführt. [...] das heisst, das psychologische wird nicht beschrieben oder ausgedrückt, sondern im hinblick auf den konsumenten, sozusagen als dimension, kalkuliert. [...] was mir gefällt, bestimme ich. ¹⁶⁴

Wiener war zweifelsohne stark von Wittgensten und auch Mauthner beeinflusst, und diesen Einfluß sieht man ganz deutlich vor allem in seinen früheren literarischen Versuchen, welche Prosa, Gedichte, Montagen, Chansons usw. umfaßten. So z.B. las er 1960 während einer Lesungsreihe in der Wiener Galerie "Junge Generation" aus den Werken von Wittgenstein. Diese Einflüsse Wittgensteins und Mauthners ändern seine Auffassung von der Sprache tiefgreifend und führten ihn dazu, die Sprache nicht mehr als bloßes Material, sondern als politisches Mittel zu sehen. Mit der Erscheinung seines Romans, *die verbesserung von mitteleuropa, roman*¹⁶⁵, 1969, faßt er sozusagen alle seiner Ideen über die Sprache zusammen. Dieses Buch wird in einem gesonderten Abschnitt im Detail diskutiert werden. Seit 1986 lebt

Wiener in Dawson City, einem sehr kleinen Ort im Yukon Territory am Klondike River in Kanada. Er veröffentlicht gelegentlich als freier Schriftsteller Artikel in den verschiedensten Zeitschriften.

4.2 Die Wiener Gruppe und der Wiener Aktionismus

Ein Zugang zu Wieners Werk eröffnet sich aus der historischen Perspektive, und für diese Untersuchung ist besonders das Werk der *Wiener Gruppe*, von etwa 1954 bis 1964, wichtig. Das Aufkommen dieser Gruppe kann eigentlich nur in bezug zu dem politischen und soziokulturellen Hintergrund der Nachkriegszeit in Österreich verstanden werden. Österreich war durch einen mächtigen Konservatismus gekennzeichnet, der darauf aus war, das Konzept einer historischen österreichischen Identität und Kontinuität zu begründen. Diesen Konservatismus faßt Alexander Lernet-Holenia, der ehemalige Präsident des österreichischen PEN-Clubs so zusammen:

In der Tat brauchen wir nur dort fortzusetzen, wo uns die Träume eines Irren unterbrochen haben. In der Tat brauchen wir nicht voraus-, sondern nur zurückzublicken. Um es vollkommen klar zu sagen: wir haben es nicht nötig, mit der Zukunft zu kokettieren und nebulose Projekte zu machen, wir sind, im besten und wertvollsten Verstande, unsere Vergangenheit, wir haben uns nur zu besinnen, daß wir unsere Vergangenheit sind - und sie wird unsere Zukunft werden.¹⁶⁶

Es ist deshalb kein Wunder, daß dieser kleine Kreis avantgardistischer Künstler um den Wiener "Art-Club" als Rebellen und Außenseiter abgestempelt wurde. Die kulturelle Atmosphäre in Österreich war von einem eingebürgerten Provinzialismus und damit zusammen einer Feindseligkeit irgendwelchem Experimenten gegenüber geprägt. Es war deshalb mit gutem Grund, daß die *Wiener Gruppe* (H.C. Artmann, Gerhard Rühm, Konrad Bayer, Oswald Wiener und Friedrich Achleitner) nach einer alternativen kulturellen Tradition,

die außerhalb der sanktionierten Grenzen stehen konnte, gesucht hat. Also war es unvermeidlich, daß diese Schriftsteller eine Haltung des anarchischen Individualismus einnahmen da “they tried to catch up with those significant areas of European art from which the *Anschluß* and its aftermath had excluded them”¹⁶⁷. Obwohl die *Gruppe* kein eindeutiges literarisches Programm hatte, sie veröffentlichte z.B. nie etwas Offizielles, wurde sie durch gemeinsame Interessen und persönlichen Freundschaften zusammengehalten und war sie nicht nur für ihre antiliterarische und antiästhetische Einstellung, sondern auch für ihre literarischen Cabarets (besonders zwischen 1958 und 1959) und ihre Happenings bekannt. Ihre Haupteinflüsse waren Dadaismus, Surrealismus, *poètes maudits* und Expressionismus und man kann behaupten, daß sie sich aus allen diesen Richtungen entwickelt hat. Ihr Werk war hauptsächlich eine Reihe von Attacken auf das traditionelle bürgerliche Kunstverständnis. Die Mitglieder waren im Grunde apolitisch, elitär und bevorzugten ein bohémehaftes Leben.

Der gemeinsame Nenner, der die Mitglieder der *Gruppe* verband, ist zweifelsohne die Kritik der Sprache, aber auch in diesem Hinblick gibt es bestimmte Auffassungsunterschiede. Die Unterschiede, so Kurz, seien besonders groß zwischen dem eher theoriefeindlichen Artmann, für den Sprache spielerisches Material darstellte, und Wiener, der die Sprache in der Tradition Wittgensteins und Mauthners einer ideologisch-kritischen Reflexion unterwarf und folglich einen radikalen Sprachskeptizismus vertrat¹⁶⁸. Dazu interessierten sich Rühm und Achleitner am meisten für die konstruktivistischen Aspekte der Sprache während bei Bayer alle diese Aspekte vorhanden sind. Diese Haltungen erklären die diversen literarischen Formen innerhalb der *Gruppe*; wie schon gezeigt, waren Kalauer, faule Witze, Dialektgedichte, Montagen,

konkrete Dichtung usw. Material für ihre literarischen Werke. Nichtsdestoweniger bleibt ihre Ausrichtung sprachphilosophisch und bewegte sie sich fast ausschließlich auf innerliterarisch-ästhetischer Ebene. Als Beispiel für diese Diversität gilt ein Auszug aus dem "1. Literarischen Cabaret", wie von Peter Weibel beschrieben:

rühm in >das erwachen<. Während rühm schlief, rannte wiener zwischen couch und rampe hin & her und verkündete flüsternd: "noch 2 minuten", "noch eine minute", "zwanzig sekunden" etc. schließlich ratschte der wecker, wachte rühm auf, dehnte sich, stieg in die pantoffeln, gähnte, stand auf und verbeugte sich. Beim 2. Cabaret einige monate später wurde >das erwachen< ohne änderung zweimal hintereinander gespielt, mit nur einer nummer dazwischen. Unruhig gewordene besucher hielt wiener durch grobheit mühelos in schach.¹⁶⁹

Dieser Auszug zeigt, wie die Gruppe ganz bewußt ihre Zuschauer proviziert hat und ihr Kunstverständnis lächerlich gemacht hat. Diese Provokation ist natürlich nichts Neues und hier treten sie in die Fußstapfen der früheren Surrealisten und Dadaisten mit ihrer Taktik des *épater le bourgeois*.

Wie schon gezeigt wurde, kann man die *Gruppe* in bestimmte Kategorien teilen, die hauptsächlich ein Resultat ihrer diversen Hintergründe ist. Auf der einen Seite stehen Rühm (ein Musiker) und Achleitner (ein Architekt), die sich beide für die konstruktivistischen Aspekte des Experimentierens interessierten und die sich, mit Wiener, bloß als Sprachingenieure oder Sprachpragmatiker sehen. Auf der anderen Seite stehen Bayer und Artmann, die beide durch die fantastische Tradition des französischen Surrealismus beeinflusst waren. Anders als Wiener und Bayer, ist Artmann nie zu einer Position der äußersten Sprachskepsis überredet worden. Bayer, vor allem, gab alle Hoffnung auf, daß die Sprache

irgend etwas jenseits trivialer Sachen darstellen konnte: "wir haben mit dem vokabular künstliche kategorien gezüchtet, haben die erregung des unbestimmten als gefährlich einbalsamiert, können leichtfertig sagen, haha eine maus, und haben keine ahnung, jedes wort ein schlechter vergleich [...]"¹⁷⁰. Obwohl Wiener den selben Standpunkt vertrat, muß man beachten, daß sein Ansatz viel systematischer und strikter war, besonders in bezug auf die Komplexität von Wittgensteins Philosophie. Durch z.B. experimentelle Kunst, Informationstheorie und linguistische Philosophie versuchte Wiener, Sprache und Wirklichkeit in eine scharfe Konfrontation miteinander zu bringen.

Die *Wiener Gruppe* konzentrierte sich, als Basis für ihre Literatur, auf vier Hauptbereiche des Experimentierens: Dialektdichtung, konkrete Dichtung, Montagen und Literarisches Cabaret. Die Neuentdeckung des Dialekts war wahrscheinlich der wichtigste Beitrag zu den kunst- und sprachtheoretischen Überlegungen der *Gruppe*. Der Grund dafür ist leicht ersichtlich: der Dialekt hat eine gewisse Formbarkeit und Direktheit und der visuelle Effekt, wenn er in phonetische Umschrift übertragen worden ist, ist wirkungsvoll. Im Vorwort zum Dokumentarband *Die Wiener Gruppe*, schrieb Rühm 1967:

wir haben den dialekt für die moderne dichtung entdeckt. was uns am dialekt interessiert, ist vor allem sein lautlicher reichthum (besonders im wienerischen), der für jede aussage die typischen nuancen findet. selbst ein einziges wort kann in verschiedenen tönungen auftreten, also individualisiert sein (wir versuchen dies, soweit es mit 26 buchstaben möglich ist, durch eine phonetische schreibung darzustellen), während in der 'schriftsprache' - der Dialekt ist eine 'gesprochene Sprache' - jedes wort objektiviert und starr erscheint (aber gerade von der erkenntnis dieser 'starre' der einzelnen worte sollte die neue 'gehobene' dichtung ausgehen, bieten sie sich doch so in form kompakter bausteine an). [...] seine wirklichkeitsnähe und unmittelbarkeit des ausdrucks schließlich läßt die chance, durch neue gegenüberstellungen der worte eine verfremdung und damit eine neuwertung derselben zu erzielen, besonders hoch erscheinen. so glauben wir, dem dialekt ganz neue seiten abzugewinnen.¹⁷¹

Der Gebrauch der Dialektdichtung funktionierte für sie nicht bloß als eine mimetische Reproduktion der alltäglichen Wirklichkeit, sondern als eine scharfe Kritik der linguistischen Strukturen, die die Wirklichkeit vermitteln. Viele Dialektgedichte der *Gruppe* sind in der Sammlung *hosn rosn baa* veröffentlicht worden. Das primäre Anliegen mit Sprache als "Rohstoffe" führte die *Gruppe* zu weiteren Experimenten mit ihren Grundelementen, nämlich Satz, Wort, Silbe und Buchstabe. Beispiele für dieses Experimentieren sind besonders sichtbar in Wieners *die verbesserung*, obwohl er das Buch viel später geschrieben hat. Mit dem Gebrauch des Dialekts versucht die Gruppe eine österreichische Identität zu unterstützen, d.h. die Hinwendung zum Dialekt betont, wie im alltäglichen Leben gesprochen wurde. Nun können sie schreiben, wie die Österreicher sprechen, nicht wie die Deutschen mit ihrem Hochdeutsch - sie lehnen den deutschen Charakter ab und versuchen eine eigene Identität zu etablieren. Diese Hinwendung zum Dialekt scheint notgedrungenerweise eine Hinwendung zu den 'einfachen Leuten' zu sein, aber diese Erscheinung ist nicht als eine Kritik an ihnen zu sehen.

Die Montage-Methode wurde durch die *Gruppe* gebraucht, hauptsächlich um die konventionelle Syntax anzugreifen. Sie bildeten Montagen von Material wie z.B. Telefonbücher, militärische Lehrbücher und Enzyklopädien und manipulierten sie meistens durch aleatorische Methoden der Komposition. Es war besonders Bayer, der diese Methode, wie gezeigt in seiner Studie *kopf des vitus behring*, gebrauchte. Dieses Werk beschreibt die Phrasen eines sich auflösenden Gehirns und gibt eine klinische Studie des Sprachzerfalls. Auch Wieners Roman

kann als Riesenmontage vor dem Hintergrund der strengen Wissenschaft der Kybernetik und verwandten Disziplinen beschrieben wurde. Die Prinzipien der Montage und konkreten Dichtung wurden auch auf längere Hörtexte angewendet und wurden schließlich ausgebildet, um die Idee des "totalen Theaters" zu schaffen. Das führte zur Gründung des literarischen Cabarets, das nach dem Muster des Dadaistischen "Cabaret Voltaire" in Zürich geschaffen wurde. Das Endziel dieser Aufführungen war um die Einstellung der Zuschauer zum Theater und zur Sprache herauszufordern, etwas, das auch Handke ein paar Jahre später versucht hatte. Aber, trotz ihrer Versuche, fand die *Gruppe* wenig Unterstützung in den bestehenden kulturellen und gesellschaftlichen Kreisen Wiens, was ja natürlich nicht überraschend ist, da das ganze Establishment sich gegen diese Kreise richtete. Kurz behauptet, daß dieser Aspekt endlich zur vorzeitigen Auflösung der *Gruppe* während der frühen sechziger Jahre führte. Obwohl diese Annahmeverweigerung vielleicht einigermaßen zur Auflösung beigetragen haben könnte, kann man ja kaum erwarten, daß das Establishment, gegen das man protestiert hat, einen Umarmen soll. Die Gründe für diese Auflösung war wahrscheinlich eher gruppen-immanent.

Nach der Auflösung der *Gruppe* nahmen Wiener und Rühm während der späten sechziger und frühen siebziger Jahren an dem *Wiener Aktionismus* teil. Obwohl Wiener nie offiziell ein Mitglied war, hatte er an vielen ihrer Ereignisse, besonders an der Aktion im Hörsaal der Universität Wien, teilgenommen. Wie bei der *Wiener Gruppe* war den Brennpunkt des *Aktionismus* auch Provokation. In einem Interview mit Friedrich Geyrhofer, sagt Wiener:

Eigentlich ist es dieser provokatorische Charakter, der mich zum Bundesgenossen dieser Leute gemacht hat. Ich bin der Meinung, daß man in Wien, in einem Staat wie

Österreich, schon dadurch interessante Arbeit leistet, daß man Widerstände anstachelt, daß man sie herausreizt, in der Hoffnung, daß sich diese Widerstände artikulieren, so daß man sie argumentativ in den Griff kriegen könnte.¹⁷²

Obwohl der *Aktionismus* auch kein konkretes literarisches Programm hatte, war er eine sichtbare Entität: ihre Aktionen hatten zwar nicht nur Ruhm, sondern auch Skandale gebracht, besonders durch Otto Mühls *Materialaktionen* und Hermann Nitschs *Orgien-Mysterien Theater*. Eine gute Beschreibung dieser Aktivitäten kommt von Gotthard Böhm:

Der Wiener Aktionismus mit den Hauptvertretern Otto Mühl (*1925), Günther Brus (*1940), Rudolf Schwarzkogler (1941-1969) und Hermann Nitsch (*1939) stellt sich als eine komplexe Bewegung dar, in der disparate Formen künstlerischer Praxis (Malerei, Literatur, Theater, Film) zusammenlaufen und im Stil des Happenings - definiert als spontan sich ereignende Aktion - integriert und als vereinzelt Kunstgattungen aufgehoben werden. Mit einem radikalen Anspruch auf Erneuerung, in deren Formen sich als Inhalt die Sensibilität und Welterfahrung des Künstlers in der Gesellschaft spiegelt - vor allem auch die Reaktion der jungen Künstler auf die Verbrechen der Nazizeit -, bildet der Aktionismus den avantgardistischen Flügel der österreichischen Nachkriegskunst. Als Vorläufer können die Veranstaltungen der "literarischen cabarets" der *Wiener Gruppe* angesehen werden. Stärker als die literarischen Vorbilder wirkte auf die Aktionisten die Entwicklung der Malerei, deren Gesetze und Zwänge als Tafelbildmalerei man zu durchbrechen suchte.¹⁷³

Ein direkter Angriff auf den Verlust der Kommunikation und die Forderung nach Chaos waren die Hauptziele dieser Aktionen, Aspekte, die Wiener in seinen Roman aufgenommen hat. Mit diesen Ziel zusammen gab es auch ein gewisses Maß an Verachtung und Bereitschaft zu Grausamkeit, Gewalt und Manipulation. Wie Kurz in seiner Dissertation erklärt, führte diese Haltung zu einem provokativen Elitismus - es existiere nur eine kleine Gruppe intellektuell fortgeschrittener Verstehender, alle anderen seien die besagten dummen "Wichtel". Die Leute, die nicht die Ansichten des *Aktionismus* akzeptieren wollten, waren automatisch als die

“Anderen”, die die Welt, gegen die man sich aufzulehnen vermeinte, abgestempelt. Dietmar Goltschnigg und Kurt Bartsch sehen diese Erscheinung als Teil eines größeren internationalen Phänomens:

Symptomatisch dafür sind die skandalisierenden Wiener Ereignisse im Jahre 1968. Als die sozialrevolutionäre Studentenbewegung in den USA und in Westeuropa ihren Höhepunkt erreicht hatte, da veranstalteten einzelne Aktionisten und Mitglieder der “Wiener Gruppe” [...] in der Wiener Universität eine aufsehenerregende “Fäkalferkelei”, um die feine Wiener Gesellschaft bloßzustellen, welche die avantgardistische Kunst “net amol zu ignorieren” pflegte.¹⁷⁴

Es ist vor diesem Hintergrund, daß man *die verbesserung von mitteleuropa, roman* lesen muß.

4.3 die verbesserung von mitteleuropa, roman

Wenn man dieses Buch das erste Mal aufschlägt, wird es sofort deutlich, daß dies kein üblicher Roman sei. Soweit es unsere traditionellen Auffassungen von einem Roman, d.h. Handlung (Anfang und Ende), ausgeprägte Charaktere, strukturierte Kapiteln usw., angeht, werden diese Vorurteile gleich durch die erstaunliche Abwesenheit aller konventioneller Elemente des Romans zerstört. Dieses Buch ist eigentlich nur ein Roman, weil der Schriftsteller es im Titel einen Roman nennt. Dazu schreibt Markus Paul: “Da *die verbesserung von mitteleuropa, roman* alles andere als ein in sich geschlossenes Werk ist, ist die Veröffentlichungsform als work in progress die ihm angemessene”¹⁷⁵. Er verweist auf die Tatsache, daß das Werk aus einer Serie von total heterogenen Texte besteht, die keiner linearen Form der Logik entsprechen, und daß diese Form deshalb der Benennung “Roman” widerspricht¹⁷⁶. Auch Manfred Durzak¹⁷⁷ behauptet, daß das Buch ohne Fabel und Geschichte und durch die Annulierung des Helden kein Roman sein kann. Ungeachtet dieser Aspekte scheint die Benennung “Roman” jedenfalls etwas irreführend zu sein, aber wie gezeigt wird,

hat Wiener das mit Absicht gemacht. Wie alles in diesem Roman, versuchte Wiener damit ein bestimmtes Argument zu vertreten, sei es, Kritik an verschiedenen Institutionen, Menschen, Aktionen usw., sei es auch nur, die Aufmerksamkeit des Lesers auf ein System zu lenken, das seiner Ansicht nach nicht funktioniert. Da dieses System durch die Sprache zusammengehalten wird, wird dieser Roman in seiner Gesamtheit ein Angriff auf die Sprache, in der er geschrieben ist. Wiener kritisiert, durch seine Kritik an der Sprache, die Gesellschaft, in der wir leben, eine Gesellschaft, die durch korrupte, bürokratische Mächte regiert wird. Obwohl auch Bachmann und Handke auf ähnliche Weise die Gesellschaft kritisieren, ist Wieners Angriff viel schärfer in seinem Streben nach der Entlarvung der Manipulation der Sprache durch die bürokratischen Mächte, um unser Leben zu regeln und daher zu manipulieren. Er gründet seine Kritik auf die Voraussetzung, daß die Sprache ein Produkt des Staats ist, da die Sprache ein Produkt der Gesellschaft ist, und die Gesellschaft, durch politischen Fortschritt zum Staat wird (Gesellschaft und Staat sind also synonym). Also, jeder Versuch Individualität durch Sprache auszudrücken, ist zum Scheitern verurteilt, weil der Ausdruck mit Bedeutungen, die das Individuum der Gesellschaft unterordnen, kontaminiert ist. Deshalb kann Wiener sagen: "jedes Gedicht hat Amtscharakter" (S. XII).

Dieser Roman ist ohne Zweifel einer der schärfsten und explizitesten literarischen Angriffe auf die Modelle der Gesellschaft und ist, im wesentlichen, ein Angriff auf die doppelten Kräfte der Sprache und Bürokratie. Der Roman ist also nicht nur ein Protest gegen die starken Institutionen und Herrschaftssysteme unserer modernen Welt, sondern ein Protest gegen die

Sprache, die von diesen Institutionen propagiert wird. Durch diesen Protest versucht er ihren Stil zum Unstil zu machen:

es gibt die Sprache, damit du was sagen kannst dazu ist sie da, und was es neues gibt hört niemand ausser du kannst es erklären, ich schreibe aber jetzt so lange bis ihr mir sagt so, jetzt sieht die welt anders aus.
 auch zum nicht-philosophieren braucht ihr eine autorität.
 nun wohl, ihr rotzpipen ich bin euer gründer.
 schreib drauflos, verstehen werdens die andern. (S. XXXII)

Diese Attacke wird umso heftiger, je mehr Wiener sich in der unausweichlichen Zirkularität von Sprache und Staat verheddert. Markus Paul faßt dieses Dilemma zusammen:

Oswald Wiener [wird] nicht müde, die Sprache als unzulängliches Instrument der Kommunikation zu verdammen. [...] Was aber den Sprachkritiker die Sprache hassen läßt, ist die Erkenntnis, daß durch Sprache allein Herrschaft ausgeübt wird, daß es die Sprache ist, die den einzelnen zurichtet.¹⁷⁸

Wiener untersucht die Beziehung zwischen dem individuellen Bewußtsein und dem kollektiven Medium der Sprache und fragt: ist individueller Ausdruck überhaupt möglich, wenn das Vehikel des Ausdrucks ein Produkt der Gesellschaft ist? Es wird jetzt nötig sein, die Struktur des Romans näher zu betrachten, um zu sehen, wie Wiener seine Attacke, im Inhalt und in visueller Präsentation, darstellt.

Es ist vielleicht genauer zu sagen, daß Wieners Buch ein Anti-Roman eher als ein Roman ist, und es gibt eine Fülle von Gründen für eine solche Behauptung, ein paar sind ja schon oben angedeutet. Fürs erste gibt es keinen durchlaufenden Text und die verschiedenen Abschnitte scheinen in keiner logischen Beziehung zueinander zu stehen. Es ist zwar eine Mischform aus

Textfragmenten verschiedener Art ohne thematischen oder stilistischen Zusammenhang. Es gibt viele Beispiele für den fragmentarischen Charakter des Werks, hier nur drei Fälle: eine Seite mit nur einem Satz (S. LXXXV), eine völlig leere Seite (S. CXXV) und Seiten mit, erstaunlicherweise, übereinanderliegenden Buchstaben (S.XCVII/XCVIII). Dazu sagt Bodo Heimanns: “Es ist aber nicht nur mühsam, sondern auch reizvoll, dieses Druckbild zu entziffern, das durch Textsinn und Textgestalt adäquat vermittelte Bild von Unordnung und Vermischung ist vielfach motiviert: Scheinbare Unkunst als besonders raffiniertes Bildmittel”¹⁷⁹.

Der “Roman” scheint deutlich vielmehr wie ein wissenschaftliches Manifest auszusehen: es gibt ein ausführliches Inhaltsverzeichnis, ein enzyklopädisches Vorwort in dem Wiener versucht seine Schlüsselbegriffe zusammenzufassen, manche Fußnoten, literarische Erwähnungen und einen Appendix. Elizabeth Wiesmayer kommentiert:

[...] ein Textgebilde [...], das durch keinerlei kontinuierlichen Handlungsverlauf diese Bezeichnung [Roman] im traditionellen Sinn rechtfertigen könnte: die ‘verbesserung von mitteleuropa’ bietet sich dar als chaotische, immer wieder durchbrochene Aufeinanderfolge von Aphorismen, Szenarien, Erzählpassagen und theoretisierenden Abhandlungen, die zusammen mit verschiedenen ‘appendices’ Wissenschaftsnähe simulieren.¹⁸⁰

Um den wissenschaftlichen Charakter des Buches zu verstärken, ist Wieners Stil manchmal elliptisch und assoziativ. Ganze Textabschnitte werden durch freie Assoziation von Begriffen und Redewendungen, in einem Sprache-Montage-Effekt spontan zusammengesetzt. Das dient dazu, das Thema “Sprachverfremdung” zu unterstreichen, ein persönliches Problem mit welchem Wiener immer gekämpft hatte: er konnte sich mit der Sprache einfach nicht mehr

identifizieren. Darum sagt Koskella, es bestehe für ihn nunmehr eine existentielle Lücke zwischen seinen Erfahrungen und seiner Sprache. Er könne die Sprache nun höchstens 'zitieren', niemals aber als direkte Erweiterung seines Bewußtseins benutzen¹⁸¹.

Anders als bei den meisten traditionellen Romanen gibt es in der *verbesserung* keine Fabel und braucht Wiener weder eine durchlaufende Handlung, noch die Entwicklung von Protagonisten um die einzelne Abschnitte des Buches miteinander zu verbinden, und obwohl es ein erzählendes Ich gibt, nämlich Wiener selbst, funktioniert dieser Erzählstil ganz unkonventionell. Der Ich-Erzähler erscheint in verschiedener Weise: im Vorwort spricht Wiener als Schriftsteller, in anderen Abschnitte spricht er über sich selbst (also in dritter Person als Ossi, Meta-Oswald oder Überoswald) und in z.B. dem Essay-Abschnitt fehlt er überhaupt. Es ist deshalb deutlich nicht Wieners Absicht, traditionellen literarischen Formen zu folgen, sondern thematisch und formal mit der literarischen Tradition radikal zu brechen. Und obwohl er nicht notwendigerweise eine neue Tradition schaffen wird, will er meistens den Anstoß geben zu einer Änderung. Unter diesem Aspekt muß man das Werk als Ende und nicht als Startpunkt sehen.

Wiener versucht der doppeldeutigen Art der Sprache und der Zirkularität, die mit ihrem Gebrauch zusammenhängt, durch verschiedene stylistische Methoden zu entgehen. Dazu gebraucht er z.B. Widersprüche und Beschimpfungen, besonders indem er bestimmte stylistische Aspekte von bürokratischen Texten übernimmt und adaptiert und sie dann unangemessen anwendet, damit er ihre falsche Funktionsweise zum Vorschein bringen und

deshalb ihre Effektivität unterminieren kann. Es ist eine ganz bestimmte Sprache, die er kritisiert, d.h. die gemeinsame Sprache, die das Individuum schließlich gefangenhält und es dadurch seiner eigenen Realität beraubt. Wiener besteht darauf, daß die Sprache nicht eine Wirklichkeit darstellen könne, und “daß es für einen zeitgenössischen Schriftsteller weder möglich, noch legitim sei, zusammenhängende Wirklichkeit in einem Roman zu schildern”¹⁸². Er war fast besessen mit der institutionellen Art der Sprache, besonders in der Rolle des Formens und Erhaltens des Individuums und der Gesellschaft, um damit den Status quo aufrechtzuerhalten. Es war also für Wiener unbedingt nötig, mit Stil und Genre zu experimentieren, damit er vielleicht einen Weg finden kann, wodurch das Individuum sich von den Ketten der Sprache und des Staats befreien kann, um eine Form des Ausdrucks, die irgendwie authentisch ist, zu erreichen. (Das scheint aber ein Paradox zu sein, denn nach Wiener ist Sprache selbst ja immer schon Staat). Im Appendix C weist Wiener darauf hin, daß er gegen starke Kräfte kämpft:

möge er bedenken, welcher kraft, welchen formats es bedarf, gegen eine im grossen ganzen abgerundete, stimmige, einhellige welt aufzustehen, wie sie uns in jedem augenblick an den kopf geworfen wird: er wird mir verzeihen, wenn ich die richtigen ansatzpunkte selten gefunden und in vielem über das ziel hinausgeschossen habe. (S. CXCI)

Während dieser Zeit des Experimentierens, hat Wiener seine Zeit mit verschiedenen philosophischen Aspekten der Sprache verbracht, und ist sein eigenes Schreiben deshalb stark durch andere Philosophen beeinflusst. (Diese Einflüsse werden deutlich wenn man das Literaturverzeichnis liest.) In einem Aufsatz zur *Wiener Gruppe* sagt er von diesem Einfluß:

[...] vollends waren meine privatgötter ins wanken geraten. wittgensteins “untersuchungen” waren in zweiter auflage in england erschienen [...] und fegten für

mich seinen "tractatus" vom tisch. dennoch wurde mir klar, daß seine bemerkungen ihm selber vielleicht nicht ganz bewußt auf eine interpretation der sprache als prototyp der politischen organisation hinausliefen und solches war mir, dem studenten einer neuen anarchie, zuwider. ich interessierte mich neuerdings für fritz mauthner [...].¹⁸³

Obwohl seine Haltung Wittgenstein gegenüber sich geändert hatte, sieht man Wittgenstein-Einflüsse (von beiden dem *Tractatus* und den *Untersuchungen*) überall in seinem Werk. Aus dem *Tractatus* interessierte sich Wiener hauptsächlich für Wittgensteins Besprechung der exakten Sprache der symbolisch-formalen Logik und sein Fazit, daß Wirklichkeit und Sprache zwei getrennte Bereiche seien. Auch die *Untersuchungen* faszinierten ihn, besonders mit Möglichkeiten der praktischen Anwendung, die von der Hauptthese des Werkes kommt, nämlich sie befassen sich mit dem Sprachgebrauch und den sprachlichen Voraussetzungen für das Verstehen, Aspekte die Wittgenstein mit Sprachspielen demonstriert. Wieners Interesse war hauptsächlich für Wittgensteins Untersuchung des Sachverhalt-Begriffs: die Welt besteht aus bloßen Sachverhalten, zwischen denen keine Beziehungen oder Bedeutungen bestehen, besonders: "Die Welt zerfällt in Tatsachen" (*Tractatus* 1,11) und "Die Gegenstände bilden die Substanz der Welt. Darum können sie nicht zusammengesetzt sein" (*Tractatus* 2,021). Er lernte von Wittgenstein, daß die Sprache nur ein Modell der Wirklichkeit sein kann. In einem Aspekt stimmt Wiener nicht mit Wittgenstein überein, und das ist sein Glaube, daß die Sprache von gesellschaftlichen, politischen und geschichtlichen Faktoren abhängig ist. Folglich behauptet Kurz: "Sie [die Sprache] ist unzulänglich für exakte Aussagen, da sie von den vorhandenen sprachlichen Möglichkeiten bestimmt wird, und diese traditionsbeladen und von der gegebenen Sprache eingeengt sind"¹⁸⁴. Das impliziert, daß die Sprache historisch bestimmt ist und das impliziert zugleich, daß man gezwungen ist, präterminierte Phrasen

gebrauchen zu müssen (d.h. ein Verlust der Bedeutung ist unvermeidlich)¹⁸⁵. Wiener behauptet daher, daß die Sprache unfähig sei, wahrhafte, klare Ausdrücke zu vermitteln: “was man sagen kann - geht die meinung - das kann man auch klar sagen; ich meine aber, was man zu sagen anhebt ist auf die vorrätigen ausdrücke angewiesen: ein klarer satz lässt seine unzulänglichkeit vermuten” (S. XLI). Diese Aussage ist ein direkter Hinweis auf Wittgensteins Bemerkung in dem *Tractatus*: “Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen”. Das läuft darauf hinaus, daß man nicht sicher sein kann, daß unsere sprachlichen Ausdrücke notwendigerweise der beschriebenen Wirklichkeit entsprechen. Es scheint eine Kluft zu sein zwischen unseren Erfahrungen und der Sprache, die wir gebrauchen, um die Erfahrungen darzustellen. Diese Tatsache erklärt Wiener mit Bestimmtheit: “[es besteht] eine kluft zwischen dem satz und dem was wir meinten” (S. XI). Er sieht die Sprache als eine unabhängige Entität, die nichts mit der eigentlichen erfahrenen Wirklichkeit zu tun hat und man kann deshalb nicht erwarten, daß eine solche Entität fähig sei, eine Wirklichkeit wiederzugeben: “einen satz sagen, und ihn dann mit der wirklichkeit vergleichen, ihn gegen die wirklichkeit verteidigen, geistreich sein, und wortreich wenn dich der geist verlässt. den satz zurechtfeilen bis er passt, der schlüssel des einbrechers der die wahrheit stehlen will, ein tropf, die wahrheit eines andern, sesam” (S. XIII). Außerdem, verhindert unsere Sprache eine direkte Erfahrung der Wirklichkeit. In diesem Zusammenhang, höre man eine Andeutung von Mauthner heraus, in bezug auf seinen Glauben, daß unser Bewußtsein durch die Sprache eingeschränkt und falsch gemacht wird. Die Sprache täuscht und muß deshalb mit Skepsis betrachtet werden. Vergleiche damit Mauthner:

Das nun aber ist gerade das ungeheure Gaukelspiel der Sprache, daß der Grund und das Zeichen ihrer kläglichen Armut für maßlosen Reichtum gehalten wird.

Das Rätsel lichtet sich ein wenig, wenn man beachtet, daß, wer die Welt am tiefsten zu kennen sich bemüht, auch am besten die Betrügerin Sprache durchschauen wird.¹⁸⁶

Man muß sich, so Mauthner und Wiener, deshalb von den Einschränkungen der Sprache befreien; er will, wie Mauthner, zeigen, daß man jenseits der Sprache zu neuer Erkenntnis gelangen kann. Diese Aussage ist vielleicht etwas ironisch (und ein Paradox), weil er diesen Zustand jenseits der Sprache durch das genaue Medium, das er zu vernichten versucht, erreichen will. Wiener ist keineswegs alleine, wenn er dieses Dilemma angeht - manche Schriftsteller haben mit diesem Problem gekämpft und kämpfen heute noch immer damit. Der Grund ist einfach: weil es keine Verbindung zwischen Sprache und Erfahrung gibt, ist es fast unmöglich, ein Bild der Welt durch Sprache genau zu vermitteln. Wiener diskutiert selbst die Unmöglichkeit, eine einfache Sache wie einen Kugelschreiber zu beschreiben. Wenn die Sprache nicht solche einfachen Objekte beschreiben kann, wie kann sie überhaupt etwas Komplexeres beschreiben?

Was will Wiener eigentlich mit diesem Buch erreichen? Die Antwort scheint zweifach zu sein: auf der einen Seite versucht er unsere Erkenntnis von den Zwängen der Sprache zu befreien und auf der anderen Seite versucht er, mit dem Buch die konsequente Zerstörung der semantischen Strukturen der Sprache. Letzten Endes aber gibt es keine Befreiung von der Sprache, weil eben die Kritik an der Sprache in diesem Medium stattfindet: er weiß, daß er die Sprache nicht überwinden kann, da er immer wieder in der Sprache stecken bleibt und bleiben muß. Seine Kritik und zugleich seine Wirklichkeit sind durch die Sprache fundiert und deshalb

führt er gegen Nietzsche an: “mit einer umwertung der begriffe, der werte, ist es niemals getan, ganz abgesehen davon, dass eine solche ja schon wieder organisation voraussetzt” (S. CXLIV).

Man kann die Sprache nicht gebrauchen, seine Freiheit zu bekommen: die Sprache hängt von der Gesellschaft, in der sie gesprochen wird, ab, und dadurch wird eine bestimmte Weltvorstellung geprägt. Eine andere Welt ist daher nicht mit der Sprache möglich. Schon bei Jürgen Becker erleben wir, wie ein Autor die Sprache zerstört, nur um zu finden, daß es jenseits der Zerstörung keine neuen Schreibmöglichkeiten gibt. Und Schließlich Wittgenstein: “Ich kann mit der Sprache nicht aus der Sprache heraus” (*Untersuchungen*, S. 54).

Kapitel 5

5.1 Schluß

Am Anfang dieser Arbeit wurde behauptet, daß die Sprache als unzulängliches Mittel der Kommunikation eine oft debattierte Sache ist, und daß es nicht nur Philosophen und Sprachwissenschaftler sind, die verschiedene Standpunkte angriffen, sondern auch Schriftsteller, die in die Diskussionen verwickelt wurden, da sie schließlich die Sprache als Werkzeug gebrauchen mußten. Durch die Werke von Horaz, Plato und Aristoteles bis zu modernen Sprachphilosophen wie Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, Derrida und Lacan ist die Frage nach der Sprache als effektives/nicht-effektives Kommunikationsmittel für manche Schriftsteller ins Blickfeld gerückt worden. Obwohl diese Frage ein internationales Phänomen ist, konzentrierte sich diese Arbeit auf das Werk dreier österreichischer Schriftsteller, die nach Ansicht des Autors, die Tradition der österreichischen Sprachkrise und Sprachskepsis, die besonders bedeutend um die Jahrhundertwende in Wien war, veranschaulichen. Daß sie in die Fußstapfen Hofmannsthal, Mauthners und Kraus' treten, und in manchen Aspekten darüberhinausgehen, ist offensichtlich: sie haben sich auf ähnliche Weise mit der Sprache herumgeschlagen und haben aber auch versucht, die Hindernisse, die der Sprache als unserem Kommunikationsmittel eigen sind, zu überwinden. Sie, genau wie Hofmannsthal, konnten sicher die modrigen Pilze schmecken.

Die verschiedenen Themen der Sprachskepsis, die man in den Werken der Fin de siècle Schriftsteller findet, wurden in den Werken der Schriftsteller der 60er und 70er Jahre

fortgesetzt. Auch hier ist das philosophische Gespräch über die Sprache ein wichtiger Ansatzpunkt der Sprachkrise. Genau wie Nietzsche von der Unwahrheit der Sprache spricht und die Schlußfolgerung zieht, daß die Sprache nicht die Wirklichkeit darstellen kann, so sprechen Bachmann, Handke und auch Wiener ihm nach. Ihre Werke symbolisieren die Tatsache, daß die konventionelle Sprache unfähig ist, die wirkliche Realität ihrer heutigen Gesellschaft darzustellen. Ihre Werke sind von einer Entfremdung geprägt, und obwohl die Sprache diese Entfremdung illustrieren helfen konnte, konnte sie nicht das Individuum als solches, und zwar auch nicht die Realität hinter dieser Entfremdung, darstellen. Die Haltung führt zu einem unerschütterlichen Glauben, daß die Sprache als Kommunikationsmittel untauglich ist, weil sie keine Beziehung zur Wirklichkeit hat - sie schafft eine undurchdringliche Mauer zwischen Mensch und Wirklichkeit und verursacht deshalb Mißverständnisse.

Jeder der drei Autoren, die in den vorhergehenden Kapitel besprochen wurde, hat seinen eigenen Stil und individuellen Ansatz zur Sprachdebatte und anhand dieser Unterschiede wurde versucht zu zeigen, daß man von einer Literaturentwicklung in der österreichischen Literatur sprechen kann. Die Entwicklung ist durch die Ablehnung von traditionellen Überzeugungen und das Ergreifen von neuen, experimentellen Stilformen gekennzeichnet. Die Autoren entwickelten neuartige, individuelle Konzepte der Sprache, und zeigten wie sie manipuliert werden kann, um eine effektive Kommunikation möglich zu machen. Nicht nur gibt es in ihren Werken einen quasi-religiösen Glauben an die erlösende Macht der Sprache, sondern auch eine tiefe Überzeugung, daß die Sprache in keinem Verhältnis zur Wirklichkeit

steht. Es entsteht also ein Paradox; auf der einen Seite einen festen Wortglauben und auf der anderen Seite einen bestimmten Sprachzweifel.

Es wurde gezeigt, wie diese Schriftsteller das Unsagbare einzugrenzen versuchen und auf das zu deuten versuchen, was man nicht explizit nennen kann. Das war nicht für jeden dasselbe, sondern ganz verschieden: Bachmann verfiel wegen ihrer Sprachskepsis ins Schweigen, Handke attackiert die indoktrinierende Macht der Sprache und er, wie Wiener mit seinem radikalen Sprachzweifel, beschuldigen die Medien und bürokratischen Instanzen für den Mißbrauch der Sprache.

Bachmanns Kritik an der Sprache hängt eng mit verschiedenen persönlichen Ereignissen zusammen, und ihr Werk ist von einer Verknüpfung einer Identitäts- und einer Sprachproblematik gekennzeichnet. Für Bachmann geht es um eine existentielle Problematik, die sie dazu führt, ihr Sprachkonzept zur Idee des Utopiebegriffs der Sprache auszubreiten. Sie formulierte ein drei-stufiges Sprachmodell, das zeigt, daß die Domäne des Schriftstellers und der Alltagssprache sich einander ausschließen. Das illustriert das obengenannten Paradox der Sprachskepsis und des Sprachvertrauens: auf der einen Seite gibt es bei Bachmann eine Skepsis gegen die Alltagssprache aber auf der anderen Seite gibt es ein Vertrauen in die Sprache, wie sie in der Poesie gebraucht wird. Es entsteht also ein Spannungsverhältnis zwischen dem "Unmöglichen" und dem "Möglichen". Für sie kann die Utopie der Sprache nicht ein Ziel sein, sondern, wie auch Musil behauptet, nur eine Richtung. Letzten Endes muß die Utopie der Sprache auch zur Utopie der Gesellschaft führen.

Bachmann wurde als Schriftstellerin in dieser Arbeit gewählt, weil sie die Sprache auch unter einem weiblichen Gesichtspunkt betrachtet. Sie unterscheidet z.B. zwischen einer Sprache der Männer und einer Sprache der Frauen, d.h. das Problem der Sprache wird zum Problem der Weiblichkeit. Die Gewalt, die Männer in der Sprache ausüben, macht Frauen zu Sprachgefangenen und deshalb brauchen wir nach Bachmann eine neue Sprache oder zumindest eine neue Einstellung zur Sprache. Ändert man die Sprache, ändert man auch unsere Wirklichkeit. Diese Idee, d.h. daß Weiblichkeit in einem spezifischen Verhältnis zur Gewalt in der Sprache steht, wurde auch von anderen Schriftsteller fortgesetzt, man denkt z.B. vor allem an die Werke Elfriede Jelineks.

Handkes Sprachkritik ist vielleicht nicht so stark durch die Philosophie beeinflusst wie die der Bachmann, obwohl er, als Teil der Grazer Gruppe, ganz bewußt war von den Werke Wittgenstein und Heidegger, insbesondere von den Zusammenhang von Sprache, Denken und Realität. Handke äußert starke Kritik an dem Verhältnis zwischen Sprache und Wirklichkeit und sagt, daß die Sprache als Vermittler zwischen subjektiver Individualität und der Außenwelt durch ihren Gebrauch als Instrument der politischen und wirtschaftlichen Manipulation verdächtig geworden ist. Für Handke hat die Literatur ihre eigene Realität und weil die Welt der Literatur nur in der Sprache existieren kann, muß sie daher auf einer mystischen Ebene funktionieren. Diese Tatsache, sagt Handke, soll uns kritisch für die wirkliche Wirklichkeit machen. Die Sprache der Literatur ist aber, spezifisch durch die Werke der Realisten, verallgemeinert worden und es gibt also keine Identitäten in der Sprache, sondern nur ein System von Unterschieden. Unser Gebrauch der Sprache ist daher

unzuverlässig, die Wirklichkeit wiederzugeben, die weiter verschlimmert wurde, weil die Sprache keine logische Basis hat - die Sprache kann die Wirklichkeit nur "bezeichnen". Es scheint, als ob nur in der politischen und wirtschaftlichen Literatur eine Wechselbeziehung zwischen den Wörtern und den wirklichen Ereignissen besteht. Diesen Aspekt kann man aber auch bestreiten, weil es genau in diesen Bereich ist, daß die Sprache manipuliert wird und deshalb keine Wirklichkeit darstellt.

Diese Haltung führt direkt zu Wiener, der die Sprache nicht als bloßes Material, sondern als politisches Mittel sieht, und der daher versucht, die Sprache und Wirklichkeit in scharfe Konfrontation besonders durch seine Dialektdichtung, Konkrete Dichtung, Montagen und Literarisches Cabaret miteinander zu bringen. Er, wie Handke, äußert Kritik am Mißbrauch der Sprache durch bürokratische Mächte und kritisiert diese Art der Sprache weil sie das Individuum seiner Realität beraubt. Man kann mit der Sprache keine Wirklichkeit darstellen und er muß sich deshalb von den Einschränkungen der Sprache befreien - nur jenseits der Sprache kann man zu einer neuen Erkenntnis gelangen. Diese ganze Haltung wird aber zum Paradox, weil es keine Befreiung von der Sprache gibt - Kritik an der Sprache findet eben in diesem Medium statt.

Was muß man aber machen; wie kann man dann noch daran denken, irgend etwas zu schreiben, wenn das, was man versucht zu schreiben, in keiner Beziehung zu unseren eigenen Erlebnissen, unserer Realität, steht? Jeder der Autoren, der in dieser Arbeit besprochen wurde, versucht in seinem Werk durch seine eigenen Theorien, diese Hindernisse zu überwinden, und

obwohl diese Theorien in sich selber nicht immer durchführbare Lösungen sind, muß man sie als Versuch, unsere Auffassung der Sprache zu verändern, bewundern.

Dieser starke Glaube an ihre Überzeugungen, und vom Wesen des Werkes her, macht sie oft schwer zu verstehen - je stärker die Überzeugungen, je schwerer verständlich das Werk. Die Frage ist jetzt ob man diese literarischen Arbeiten als "autorzentrisch" kritisieren sollte. Stimmt es, daß die Schriftsteller ihre Leserschaft vergessen haben; daß ihre Werke didaktische Methoden sind, um Änderungen in der Form der Literatur zu erzwingen? Hat ihre nichtkompromittierende Haltung zu einer Unzulänglichkeit geführt? Koskella behauptet:

Die Methode der Sprachreproduktion z.B. macht den Text zum unpersönlichen, weitgehend leeren Ausdruck gesellschaftlicher Zustände, ohne jemals eine private Stimme zu verwenden, mit der sich der Leser unmittelbar identifizieren könnte¹⁸⁷.

Diese Verfremdung wurde durch die sog. problematische Abbildungsfunktion der Sprache und Literatur verschlimmert. Manche Schriftsteller konnten nicht an die Darstellungsfähigkeit der Sprache glauben, und das führte zum Glauben, daß die literarische Sprache von der Wirklichkeit getrennt ist. Die literarische Sprache wird bloßer Sprachausdruck und die literarische Welt, die sie schafften, hat keine Beziehung und Relevanz zu dem alltäglichen Leben. Außerdem, da die Werke oft einen dekonstruktiven Charakter haben, werden sie von den Kritikern als nihilistisch abgestempelt. Diese Ansicht führt den amerikanischen Kritiker und Theoretiker, Gerald Graff, dazu, die Abwesenheit einer "external standard of truth"¹⁸⁸ in manchen dieser experimentellen Werke zu kritisieren. Die Schwäche diese Werke, sagt er, liege in ihrer Unfähigkeit oder Weigerung, eine Verankerung in der gesellschaftlichen Realität

zu behalten. Obwohl ganz bestimmt eine Wahrheit in dieser Aussage ist, muß man aber anerkennen, daß die Autoren experimentierten, daß sie versuchten, die Sprache auf verschiedene Weisen zu gebrauchen, und daß das notgedrungenerweise zur Verfremdung geführt hat. Es ist ein menschliches Charakteristikum, das was nicht bekannt ist, zu verwerfen. Zur selben Zeit aber impliziert eine anarchische Auffassung von Literatur (wie z.B. Wiener), daß auch der Leser jeweils entscheiden kann, daß er diese Literatur nicht als Literatur anerkennt. Damit wird der Begriff der Literatur völlig beliebig.

Die Frage nach der Sprache als Mittel der Kommunikation und als Darstellungsmittel der Wirklichkeit ist eine ganz komplizierte Sache, die sich nicht leicht beantworten läßt. An den behandelten Texten läßt sich eine starke Tradition der Problematisierung der Wirklichkeit ablesen. Die Texte der sechziger und siebziger Jahre dokumentieren den immer noch anhaltenden Einfluß der Sprachskepsistradition der Jahrhundertwende und diese Themen manifestieren sich auch noch in gegenwärtigen Werken, obwohl in sehr verschiedenartigen, neuen Formen. Solange wir nur die Sprache haben, wird der Schriftsteller immer mit denselben Problemen kämpfen. Jerome Klinkowitz faßt es aber gut zusammen, wenn er sagt: "Humanism is just one system of arbitrary naming - isn't it far more human to be aware of how fraudulent any system is and to take joy instead in the unrestricted play of signs?"¹⁸⁹ Und dazu fügt schließlich Ronald Sukenick:

My feeling is that you have always to move in the direction of the data of experience in "reality", whatever the chances that you can't do this. There's a line in Handke's *A Sorrow Beyond Dreams* where he talks about the effort to investigate and develop the psychology of a character - in this case, of his mom - and he says he realizes he can't do it, that he can never successfully arrive at the reality of that character. But at the same time he says that you have to try. I think that's true: you have to try, because it

is only in making that effort to deal with those data that you finally create a legitimate fiction. In other words, you don't create a legitimate fiction merely by dealing with other fictions. One of the main purposes of really good writing is to destroy other really good writing, to destroy all the old concepts and formulas that come out of the best of the past. You should destroy them lovingly and with great consciousness and awareness of them, but always with the end in mind of getting beyond them. And knowing that they were also trying to do the same kind of thing.¹⁹⁰

6. Anhang

1. Christiaan L. Hart Nibbrig: *Rhetorik des Schweigens: Versuch über den Schatten literarischer Rede* Frankfurt/M, 1981, S. 49.
2. Ernst Bloch: 'Zerstörte Sprache - zerstörte Kultur' in *Vom Hasard zur Katastrophe. Politische Aufsätze aus den Jahren 1934-1939*: Frankfurt/M, Suhrkamp Verlag, 1972, S. 415.
3. Zitiert nach Elizabeth Mary Wilkinson, 'The Inexpressible and the Unspeakable: Some Romantic attitudes to art and language' in *German Life and Letters*, 16 (1963), S. 308.
4. Roman Reisinger, 'Die Rolle des Schweigens in der Dichtungstheorie von Rimbaud bis Valéry' in *Salzburger Romanistische Schriften*, 6 (1983), S. 162.
5. George Steiner, *After Babel: Aspects of language and translation*: London, Oxford University Press, 1975, S. 176-183.
6. Hugo von Hofmannsthal, 'Ein Brief' in *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hg. von Herbert Steiner, Stockholm: Frankfurt am Main, *Prosa II*, 1951, S. 12-13.
7. Ebd. S. 13-14.
8. Hart Nibbrig, S. 156,159.
9. Rilke, *Briefe*, zitiert nach Hart Nibbrig, S. 172.
10. Ebd. S. 174.
11. Joachim Storck, 'Poesie und Schweigen. Zum Enigmatischen in Rilkes später Lyrik', in *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, 10 (Stuttgart, 1983), S. 111.
12. J. P. Stern, 'Words are also Deeds: Some Observations on Austrian Language Consciousness', *New Literary History*, Vol. 12 (1981), 521.
13. M. Schiwy, S. 28.
14. Paul Celan, 'Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen' in *Ausgewählte Gedichte*: Frankfurt am Main, 1968, S. 128.
15. Paul Celan, 'Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des George-Büchners-Preises' in *Ausgewählte Gedichte*, S. 143.

16. Ernst Bloch, in *Vom Hazard zur Katastrophe. Politische Aufsätze aus dem Jahren 1934-939*, S.382.
17. Ebd., S. 287.
18. Ebd., S. 388.
19. Ebd., S. 418.
20. Theodor W Adorno, 'Kultur und Gesellschaft' in *Kultur und Gesellschaft 1, Gesammelte Schriften*, 10 (Frankfurt am Main, 1970, S. 30.
21. Ernst Bloch, 'Zerstörte Sprache - Zerstörte Kultur', S. 418.
22. Paul Celan, S. 39.
23. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*.
24. Paul Celan, S.39.
25. Ilse Aichinger, *Die größere Hoffnung: Roman; Meine Sprache und Ich: Erzählungen; Verschenkter Rat: Gedichte*. Frankfurt/M, Fischer Verlag, 1986.
26. Zitiert nach Hans Wolfschütz in *Modern Austrian Writing. Literature and society after 1945*, London, 1980, S. 159.
27. Ebd. S. 159.
28. Ebd. S. 159.
29. Sehe Gretel Koskellas Untersuchung.

30. Ebd, S. 28.
31. Zitiert nach DeMerritt in *New Subjectivity and Prose Forms of Alienation. Peter Handke and Botho Strauss*, Series Studies modern German Literature. Bd. 5, New York, P.Lang, 1987, S.19.
32. Ein gutes Beispiel dieser Depersonalisierung findet man in Heißenbüttels 1970 erschienenen Roman *D'Alemberts Ende*, Luchterhand Verlag, Neuwied.
33. Siehe Jorg Zimmermann in *Wittgensteins sprachphilosophische Hermeneutik*.
34. Zitiert nach Koskell, S. 38.
35. Walter Sokel, in *Österreichische Gegenwart. Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition.*, S.39.
36. Hans Mayer, *Das Geschehen und das Schweigen*, Frankfurt am Main, 1969, S. 9.
37. Jerzy Peterkiewicz, *The Other Side of Silence: The Poet at the Limits of Language*, London, 1972, S. 2.
38. Man kann natürlich auch fragen, ob die Sprache der Nazis wirklich als "grausam" bezeichnet werden kann. War sie nicht vielleicht "unmenschlich sachlich"? Vgl. hierzu Klemperer.
39. Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*, Frankfurt am Main, 1963, S. 62.
40. Zitiert nach Göttsche, S. 45.
41. Nietzsche in *Über Wahrheit und Lüge*, zitiert nach Göttsche, S. 48.
42. Ebd. S. 48.
43. Nietzsche in *Menschliches, Allzumenschliches*, zitiert nach Arntzen, S. 250.

44. Nietzsche, *Werke* hg. von Colli und Montinari, Bd II, S. 374f.
45. Zitiert nach Bodo Müller: *Der Verlust der Sprache. Zur Linguistischen Krise in der Literatur*, GRM, N.F., 16 (1966).
46. Zitiert nach Thomas Rothschild in *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 12, S. 671.
47. Ebd. S. 227.
48. Ebd. S. 231.
49. Zitiert nach Müller, S. 231.
50. Ebd. S. 236.
51. Best, Alan and Wolfschütz, Hans (Hrsg) *Modern Austrian Writing. Literature and Society after 1945*. Oswald Wolff Ltd, London 1980.
52. Zitiert nach Sara Lennox in "Bächmann und Wittgenstein", *MAL*, Bd. 18, Nummer 3/4, 1985.
53. Dirk Göttliche, *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa*, Frankfurt am Main, 1987, 158.
54. Ebd., S. 159. Siehe auch Beatrice Angst-Hürlimann, *Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen: Zum Problem der Sprache bei Ingeborg Bachmann* (Diss. Zürich 1971).
55. Regine K. Solibakke, 'Leiderfahrung' und 'homme traqué': *Zur Problemkonstante im Werk von Ingeborg Bachmann* *MAL*, 18, Nummer 3/4, 1985, S. 6.
56. Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg: Rohwolt 1952, S. 16.

57. Ebd., S. 1636.
58. Dieser Aspekt ihres Werkes wird Anfang der 50er Jahren mehr und mehr ausgesprochen, indem Bachmann immer deutlicher beginnt die 'Todesarten' der Sprache selbst zu erkennen.
59. Göttsche, S. 157.
60. Angelika Rauch, "Sprache, Weiblichkeit und Utopie bei Ingeborg Bachmann" in *MAL*, Bd. 18, Nummer 3/4, 1985, S. 21.
61. Ebd. S. 21.
62. Ebd. S. 23f.
63. Genau das Thema der Kurzgeschichte *Alles*.
64. Siehe z.B. Jordan (*Der Fall Franza*) und Marek (*Requiem für Fanny Goldmann*): beide sind verheerende Beispiele der männlichen Kontrolle über die Sprache, eine Kontrolle, die sie gebrauchen, um die Frauen in ihren Beziehungen zu zerstören.
65. Manfred Jurgensen, *Deutsche Frauen der Gegenwart*, 1983, S.28.
66. Ebd., S. 29.
67. Siehe Peter Beicken *Ingeborg Bachmann*, Beck'sche Reihe, 1988, ab S. 127.
68. Kurt Bartsch, *Ingeborg Bachmann*, Sammlung Metzler, Bd. 242, 1988, S. 114.
69. Göttsche, S. 171.
70. Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, 1971, S. 15 par. 5.

71. Siehe Lisa de Serbine Bahrawys *The Voice of History. An Exegesis of Selected Short Stories from Ingeborg Bachmann's Das dreißigste Jahr und Simultan from the Perspective of Austrian History*. Peter Lang Verlag, 1989, ab Seite 105.
72. Götttsche, S. 172.
73. Rauch, S. 29.
74. Gudrun B. Mauch, "Ingeborg Bachmanns Erzählband 'Simultan'" in *MAL*, 12, 3/4 (1979), S. 289.
75. Augustinus P. Dierick, "Eros and Logos in Ingeborg Bachmann's 'Simultan'" in *German Life and Letters*, 35,1 (1981), S. 75.
76. Elisabeth Meier, *Sprachnot und Wirklichkeitszerfall*, Düsseldorf: Patmos, 1972, S. 58.
77. Diese Idee einer neuen Sprache Bachmanns stimmt mit Aspekten Wittgensteins Sprachphilosophie überein: z.B. seine Differenzierung von Logik und Wirklichkeit, seine Skepsis allgemein gültigen Sätzen gegenüber, seine Bestimmung der Sprache als Gebrauchssprache, seine Überlegungen in bezug auf eine Zeichensprache, die die Irrtümer der Alltagssprache ausschleße usw.
78. Mauch, S. 300.
79. Rauch, S. 30.
80. Jurgensen, S. 64.
81. Götttsche, S. 193.
82. Jacqueline Vausant *Against the horizon*, 1988, S. 46.
83. Ebd., S. 53.

84. Bartsch, S. 153.
85. Ebd., S. 153.
86. Ebd., S. 148.
87. Rauch, S. 32.
88. Günter Blöckner "Peter Handkes Entdeckungen" in *Merkur*, 1967, S.1090.
89. K.H. Bohrer "Die Liebe auf den ersten Blick" in *Über Peter Handke*, S.52.
90. Viktor Suchy *Literatur in Österreich von 1945 bis 1970*, 1973, S.33.
91. Alfred Kolleritsch zitiert in Suchy, ebd. S. 33.
92. Koskella erwähnt den Begriff, den Walter Höllerer geprägt hat, d.h. er spricht von einem "See-and-taste"-Realismus. Dieser Begriff bezieht sich u.a. auf die Prosa Günter Herburgers, die stellvertretend für die neue deutsche Literatur ist, die auf jeden sprachbedingten Schreibeffect zugunsten der wertfreien Beschreibung kleinbürgerlicher Alltäglichkeit verzichtet.
93. Dieter E. Zimmer, *Die Zeit*, Hamburg 6. 5. 1966, zitiert in Koskella, S. 78.
94. Jerome Klinkowitz u.a., *Peter Handke and the postmodern transformation. The Goalie's journey home*. Columbia: University of Missouri Press, 1983, S. 77.
95. Siehe auch das Werk der Wienergruppe in diesem Zusammenhang.
96. Zitiert nach Klinkowitz, S. 78.
97. Handke war seiner Zeit voraus wenn er in seinem "Elfenbeinturm-Essay" sagt: "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.”

98. Manfred Durzak (Hrsg.) *Gespräche über den Roman*, 1976, S. 315.
99. Peter Handke “Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms” in *Peter Handke Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiel Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971. Alle Zitate aus diesem Essay beziehen sich auf diese Ausgabe und werden lediglich mit der Seitenzahl zitiert.
100. Jerome Klinkowitz und James Knowlton, S.2.
101. Martin Heidegger *Unterwegs zur Sprache*, S.248.
102. Ebd., S. 247.
103. Gunther Sergooris *Peter Handke und die Sprache*, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn, 1979. S. 5.
104. F. de Saussure *Cours de linguistique générale*, 1962, S. 155.
105. F. de Saussure *Course in General Linguistics*, transl. Wade Baskin, 1974, S. xvii.
106. Die Beziehung zwischen den Signifikant und den ‘Objekt’ ist aber sehr problematisch, z.B. das Wort ‘Hund’ kann sich auf alle möglichen, sehr verschieden aussehenden Vierbeiner beziehen.
107. Siehe Garvin Perram *Peter Handke. The Dynamics of the Poetics and the Early Narrative Prose*, 1992, S.76.
108. Ebd., S.76.
109. Dieser Aspekt verursacht, nach Klinowitz u.a. “[...] the modernist sensibility to seek refuge in irony or to plumb the depths of mythology and the psychological for some essential grounding of human affairs [...]”, S.3.

110. Ebd., S.3.
111. Ob Handke Derrida kannte, ist unsicher und die Übereinstimmung ist daher wahrscheinlich zufällig.
112. Jacques Derrida *Writing and Difference*, transl. Alan Bass, 1978, S. 280.
113. Klinowitz u.a., S. 10.
114. Koskella, S. 85.
115. Ebd., S.87.
116. Peter Handke, "Zur Tagung der Gruppe 47 in USA", in *I.b.e.B.d E.*, S.29.
117. J. Weisgerber, *Aspecten van de Vlaamse Roman*, S6-7.
118. Peter Handke, a.a.O., S.30.
119. Die andere Frage ist jetzt, was ist die Wirklichkeit und woher wissen wir, daß wir die Wirklichkeit nicht erkennen können, wenn die Sprache sie nicht wiedergibt, d.h. unter Denken sie nicht denken kann?
120. Peter Handke, "Die Literatur ist Romantisch".
121. Peter Handke, "Straßentheater und Theatertheater".
122. Sergiooris, S. 10.
123. Peter Handke, "Die Literatur ist romantisch".

124. Peter Handke, "Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms".
125. Peter Handke, "Die Arbeit des Zuschauens".
126. Peter Handke, a.a.O.
127. Peter Handke, a.a.O.
128. Sergooris, S. 14f.
129. Peter Handke, "Die Geborgenheit unter der Schädeldecke".
130. G. Heintz: Peter Handke, S. 76.
131. Peter Handke, "Der Springer Konzern".
132. Peter Handke, "Die Geborgenheit unter der Schädeldecke".
133. Sergooris, S. 19.
134. Rucktäschel, S. 7f.
135. Peter Handke, "Totgeborene Sätze". In *Die Zeit*, no 49, 1966, S. 17.
136. Zum Thema der "totgeborenen Sätze", sagt Lefèbvre: "Man kann behaupten, daß eine wahre Kommunikation nur stattfindet, wenn zwei Sprechweisen (paroles), von denen jede auf ihre Weise die Materialien des *Sprachsystems* (langue) benutzen, eine gemeinsame *Sprache* (language) als eine Übereinstimmung, eine Transparenz finden. In diesem Sinn war die Sprache spontan, unmittelbar mit dem Sprechen (parole) verbunden. Wann gibt es Rede (discours)? Wenn die Übereinstimmung vorausgesetzt ist, anstatt in einer Spannung erreicht zu werden, die nach der Transparenz derjenigen strebt, die sich unterhalten. (*Sprache und Gesellschaft*, S. 226).

137. Peter Handke, "Was soll ich dazu sagen?"
138. Michael Hays, *Peter Handke and the End of the "Modern"*, S.347.
139. Siehe auch Diskussion über den "Neuen Realismus" in diesem Zusammenhang.
140. Diese Verbindung mit Barthes ist eine natürliche Ergänzung von Handkes österreichischer Tradition der Sprachkritik: Karl Kraus, Fritz Mauthner, Wittgenstein usw.
141. Sergiooris, S. 36.
142. Heinrich Vormweg: Die Hornissen. In *Über Peter Handke*, von M. Scharang, S. 26.
143. Göttsche, S. 254.
144. Peter Handke, "Selbstbezeichnung" in *Stücke I*, S. 78.
145. Göttsche, S. 260.
146. Sergiooris, S. 44.
147. Göttsche, S.265-266.
148. Ebd., S. 269.
149. W.-G Sebald, "Unterm Spiegel des Wassers - Peter Handkes Erzählung von der Angst des Tormanns" in *Austriaca*, 9 (16, 1983), S. 49.
150. Sergiooris, S. 48.
151. Ebd., S. 55.

152. G. Heintz, *P. Handke*, S. 109.
153. S Reinhardt, "Handkes 'Tormann', Handkes Skrupel. In *Text u. Kritik*, S. 53.
154. M Blanke, "Zu Handkes 'Kaspar'" in *Über P. Handke*, hrsg. von M. Scharang S. 286.
155. Renate Voris, *Peter Handke. Kaspar. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas*, 1984, S. 43.
156. Ebd., S. 44.
157. Ebd., S. 44.
158. Michael Hays, "Peter Handke and the End of the 'Modern'", S. 357.
159. Sergiooris, S. 111.
160. U. Schultz, *Peter Handke*, S. 44.
161. A. Joseph, "Gespräch mit Peter Handke", in *ders.*, *Theater unter vier Augen*, 1969, S.38f.
162. Sergiooris, S. 117.
163. E. Wendt, "Der Behringer der Beat-Generation", S. 128.
164. Zitiert nach der Dissertation von Horst Kurz (1997) *Die Transzendierung des Menschen im Bio-Adapter Oswald Wieners "die verbesserung von mitteleuropa, roman* (von nun an bloß als "Dissertation" angezeigt), Internetseite: <http://www2.gasou.edu/facstaff/hkurz/ow-diss.htm> (Kurzbiographie). Zitate aus diesem Werk werden hiernach lediglich mit dem Namen des Abschnitts gezeigt, da Seitenzahlen fehlen.
165. Dieser Text wird von nun an lediglich als *die verbesserung* angezeigt.

166. Zitiert nach "Dissertation", Einführung, S. 1.
167. Michael Butler, "From the 'Wiener Gruppe' to Ernst Jandl" in *Modern Austrian Writing: Literature and Sociology after 1945*. Hrsg. von Alan Best, Hans Wolschütz und Oswald Wollf, London 1980, S. 236.
168. Kurz, "Dissertation", Die Wiener Gruppe, S. 2.
169. Zitiert nach Kurz, S. 3.
170. Zitiert nach Renate Matthaei in *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre*, Köln, 1970, S. 51.
171. Zitiert nach Viktor Suchy in *Literatur in Österreich von 1945 bis 1970*, Wien, 1973, S.34.
172. Zitiert nach Kurz, "Dissertation", Der Wiener Aktionismus, S. 1.
173. Zitiert nach Kurz, "Dissertation", Der Wiener Aktionismus, S.1.
174. Zitiert nach Kurz, "Dissertation", Der Wiener Aktionismus, S. 4f.
175. Paul, Markus: *Sprachartisten - Weltverbesserer: Bruchlinien in der österreichischen Literatur nach 1960*, Innsbruck, 1991, S. 70.
176. Andererseits ist auch oft behauptet worden, daß ein Roman alles enthalten kann, was einem Schriftsteller so einfällt.
177. Durzak, Manfred: "Ende des Romans. Oswald Wiener und die Folgen" in *Neue deutsche Hefte*, 17 (1970), S. 116-127.
178. Paul, Markus: *Sprachartisten - Weltverbesserer*, S. 72.

179. Heimann, Bodo: *Experimentelle Prosa der Modernen*, München, 1978, Fußnote 12, S. 88.
180. Wiesmayer, Elizabeth: *Die Zeitschrift Manuskripte 1960-1970*, Königstein/Ts, 1980, S.70.
181. Koskella, S. 171.
182. Ebd., S. 176.
183. Zitiert nach Kurz, "Dissertation", *Sprache*, S. 1.
184. Ebd., S.2.
185. Die Haltung ist ja problematisch: die Tatsache, daß die Sprache historisch determiniert ist (was ja impliziert, daß sie auch verändert werden kann) bedeutet doch nicht, daß sie unzulänglich für exakte Aussagen ist - die Naturwissenschaftler kommen ganz gut mit ihr aus. Das Problem der Sprache scheint eher zu sein, daß sie die Welt in bestimmter Weise in Begriffe umsetzt und uns vorspiegelt, das sei die einzige Art, die Welt zu sehen.
186. Mauthner, Fritz: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Leipzig, 1923, S. 24 und S.88.
187. Koskella, S. 188.
188. Gerald Graff. *Literature Against itself*, Chicago: University of Chicago Press, 1979, S. 209.
189. Klinkowitz et. al, S. 127.
190. Larry McCaffery zitiert nach Jerome Klinkowitz und James Knowlton, S. 128.

6.1 Literaturverzeichnis

6.1.1 Primärliteratur

BACHMANN, Ingeborg

1996. *Sämtliche Erzählungen*. München: Piper Verlag.

BACHMANN, Ingeborg

1991. *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. München: Piper Verlag.

BACHMANN, Ingeborg

1989. *Der Fall Franza. Requiem für Fanny Goldmann*. München: Piper Verlag.

BACHMANN, Ingeborg

1994. *Malina*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

HANDKE, Peter

1972. *Stücke I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

HANDKE, Peter

1971. *Peter Handke Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiel Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

HANDKE, Peter

19. *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

WIENER, Oswald

1969. *Die Verbesserung von Mitteleuropa, Roman*. Reinbek beim Hamburg: Rohwolt Verlag.

6.1.2 Sekundärliteratur

ACHBERGER, Karen R.

1995. *Understanding Ingeborg Bachmann*. South Carolina: University of South Carolina Press.

ADORNO, Theodor W

1970. *Kultur und Gesellschaft I, Gesammelte Schriften, 10*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

AICHINGER, Ilse

1986. *Die größere Hoffnung: Roman; Meine Sprache und Ich: Erzählungen; Verschenkter Rat: Gedichte*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

ANGST-HÜRLIMANN, Beatrice

1971. *Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen. Zum Problem der Sprache bei Ingeborg Bachmann*. Zürich: Juris.

BAHRAWYS, Lisa de Serbine

1989. *The Voice of History. An Exegesis of Selected Short Stories from Ingeborg Bachmann's Das dreißigste Jahr and Simultan from the Perspective of Austrian History*. Peter Lang Verlag.

BANGERTER, Lowell A.

1988. *German Writing since 1945. A Critical Survey*. New York: Continuum.

BARTSCH, Kurt

1988. *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Sammlung Metzler, Bd. 242

BEICKEN, Peter

1988. *Ingeborg Bachmann*. München: Beck'sche Reihe

BEST, Alan und WOLFSCHÜTZ, Hans (Hg.)

1980. *Modern Austrian Writing. Literature and Society after 1945*. London: Oswald Wolff Ltd.

BLOCH, Ernst

1972. *Vom Hasard zur Katastrophe. Politische Aufsätze aus den Jahren 1934-1939*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

BULLIVANT, Keith (Hg.)

1987. *The modern German novel*. Leamington Spa: Oswald Wolff Books, Berg Publishers.

CELAN, Paul

1968. *Ausgewählte Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

DAVIAU, Donald (Hg.)

1987. *Major Figures of Contemporary Austrian Literature*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

DEMERITT,

1987. *New Subjectivity and Prose Forms of Alienation. Peter Handke and Botho Strauss*. Series Studies in Modern German Literature Bd. 5, New York: P. Lang.

DEMETZ, Peter

1986. *After the Fires. Recent writing in the Germanies, Austria and Switzerland*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich Publishers.

- DERRIDA, Jacques
1978. *Writing and Difference*. Transl. Alan Bass. London: Routledge and Kegan Paul.
- DURZAK, Manfred (Hg.)
1976. *Gespräche über den Roman. Formbestimmungen und Analysen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- DURZAK, Manfred
1973. *Der deutsche Roman der Gegenwart*. Aufl. 2 Stuttgart: Verlag W. Kohl-Lammer.
- GÖTTSCHE, Dirk
1987. *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa*. Frankfurt am Main: Athenäum.
- GRAFF, Gerald
1979. *Literature Against Itself*. Chicago: University of Chicago Press.
- HART NIBBRIG
1981. *Rhetorik des Schweigens: Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- HEIDEGGER, Martin
1985. *Unterwegs zur Sprache*. Gesamtausgabe. Frankfurt am Main: Klostermann.
- HEINTZ, Günter
1974. *Peter Handke. Analysen zur Sprache und Literatur*. München: R. Oldenburg Verlag.
- HÖLLER, Hans
1987. *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum 'Todesarten' Zyklus*. Frankfurt am Main: Athenäum.
- JURGENSEN, Manfred
1983. *Deutsche Frauen der Gegenwart*. Bern: Francke Verlag.
- JURGENSSEN, Manfred
1981. *Ingeborg Bachmann. Die neue Sprache*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- KLINKOWITZ, Jerome & KNOWLTON, James
1983. *Peter Handke and the postmodern transformation. The Goalie's journey home*. Columbia: University of Missouri Press.
- KOSKELLA, Gretel
1986. *Die Krise des deutschen Romans 1960 - 1970*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

KURZ, Horst

1997. Unveröffentlichte Dissertation *Die Transzendierung des Menschen im Bio-Adapter Oswald Wieners "die verbesserung von mitteleuropa, roman*. Internetseite: <http://www2.gasou.edu/facstaff.hkurz/ow-diss.htm>.

LINSTEAD, Michael

1988. *Outer World and Inner World. Socialisation and Emanicipation in the Works of Peter Handke. 1964 - 1981*. Bd. 1024. Frankfurt am Main: Peter Lang.

MATTHAEI, Renate (Hg.)

1970. *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre*. Köln: Suhrkamp Verlag.

MAUTHNER, Fritz

1923. *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Leipzig: Residenz Verlag.

MAYER, Hans

1969. *Das Geschehen und das Schweigen: Aspekte der Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

MEIER, Elisabeth

1972. *Sprachnot und Wirklichkeitszerfall*. Düsseldorf: Patmos.

MUSIL, Robert

1952. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg: Rohwolt.

PAUL, Markus

1991. *Sprachartisten - Weltverbesserer: Bruchlinien in der österreichischen Literatur nach 1960*. Innsbruck: Institute für Germanistik, Universität Innsbruck.

PAULSEN, Wolfgang (Hg.)

1980. *Österreichische Gegenwart: Die Moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition*. Bern: Francke Verlag.

PERRAM, Garvin

1992. *Peter Handke. The Dynamics of the Poetics and the Early Narrative Prose*. New York: P. Lang.

PETERKIEWICZ, Jerzy

1970. *The Other Side of Silence: The Poet at the Limits of Language*. London: Oxford University Press.

PICHL, Robert & STILLMANN, Alexander (Hg.)

1994. *Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre. Londoner Symposium 1993*. Wien: Hora Verlag.

RUCKTÄSCHEL, Annamaria

1972. *Sprache und Gesellschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag.

RÜHM, Gerhard

1967. *Wiener Gruppe*. Reinbeck: Rowohlt.

SAUSSURE, F de

1960. *Course in general linguistics*. Transl. Wade Baskin. London: Peter Owen.

SAUSSURE, F de

1995. *Cours de linguistique générale*. Published by Charles Bally. Paris: Éditions Payot et Rivages.

SCHARANG, Michael (Hg)

1972. *Über Peter Handke*. Edition 518. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

SCHULTZ, U

1973. "Peter Handke" "Friedrichs Dramatiker des Welttheaters". Bd. 67. Velber bei Hannover: Friedrich Verlag.

SERGOORIS, Gunther

1979. *Peter Handke und die Sprache*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.

STEINER, George

1975. *After Babel: Aspects of language and translation*. London: Oxford University Press.

STEINER, Herbert

1951. *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Frankfurt am Main: Stockholm.

SUCHY, Viktor

1973. *Literatur in Österreich von 1945 bis 1970. Strömungen und Tendenzen*. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur.

VANSANT, Jacqueline

1988. *Against the Horizon: feminism and postwar Austrian women writers*. New York: Greenwood Press.

VON COLLI, Giorgio & MONTINARI, Mazzino (Hg)

1985. *Nietzsche. Werke. Bd. II. Kritische Gesamtausgabe*. Berlin: De Gruyter.

VORIS, Renate

1984. *Peter Handke. Kaspar. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas*. München: Beck.

WEISGERBER, J.

1968. *Aspecten van de Vlaamse Roman*. Amsterdam: Athenaeum - Plak & Van Genneep.

WITTGENSTEIN, Ludwig

1968. *Philosophical Investigations*. Transl. GEM Anscombe. Oxford: Basil Blackwell.

WITTGENSTEIN, Ludwig

1985. *Tractatus logico-philosophicus*. Transl. C K Ogden. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.

WITTGENSTEIN, Ludwig

1973. *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp 12.

WITTGENSTEIN, Ludwig

1971. *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

ZIMMERMANN, Jorg

1975. *Wittgensteins sprachphilosophische Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

6.1.3 Aufsätze

ALBRECHT, Monika & KALLHOF, Jutta

1985. "Vorstellung auf einer Gedankenbühne: zu Ingeborg Bachmanns 'Todesarten'". *MAL* 18 (3-4): 91-104.

BARRY, Thomas F.

1983. "In Search of Lost Texts: Memory and the Existential Quest in Peter Handke's 'Die Hornissen'" *Seminar* 19 (3): 194-214.

BLÖCKNER, Günter

1967. "Peter Handkes Entdeckungen." *Merkur*. Heft. 236: 1090ff.

BOHN, Volker

1990. "Später werde ich über das alles genaueres schreiben. Peter Handkes 'Wunschloses Unglück' aus literaturtheoretischer Sicht". *GRM*: 356-379.

BOHRER, Karl Heinz

1972. "Wo Hören und Sehen vergeht" in *Über Peter Handke* von M. Scharang:

64ff.

BRINKEMPER, Peter

1985. "Ingeborg Bachmanns 'Der Fall Franza' als Paradigma weiblicher Ästhetik. *MAL* 18 (3-4): 147-183.

DIERICK, Augustinus P

1981. "Eros and Logos in Ingeborg Bachmann's 'Simultan'" *GLL* Bd. 35, Nummer 1: 73-84.

DIXON, Christa K.

1973. "Peter Handke. 'Kaspar' Ein Modellfall. *German Quarterly* 1: 31-46.

DREWS, Jörg

1970. "Oswald Wiener/die verbesserung von mitteleurope". *Neue Rundschau* 2: 375-380.

DURZAK, Manfred

1970. "Ende des Romans. Oswald Wiener und die Folgen" *Neue deutsche Hefte* 17: 116-127.

GROOT, Cegienas de

1988. "Schein - Wirklichkeit - Entfremdung: ein Thema der österreichischen Literature des 20. Jahrhunderts". *Neophilologus* 70: 258-277.

GROSS, Ruth V.

1984. "'In keiner Sprache kann man sich so schwer verständigen wie in der Sprache': Austrian Literature and the Papageno Problem". *MAL* 17 (3-4): 29-40.

HAYS, Michael

1981. "Peter Handke and the End of the 'Modern'". *Modern Drama* 4:346-366.

HEIMANN, Bodo

1971. "Experimentelle Prosa" in *Die deutsche Literatur der Gegenwart* von M. Durzak: 230ff.

HORN, Peter

1971. "Vergewaltigung durch die Sprache. Peter Handkes 'Kaspar'". *Literatur und Kritik* 51: 30-40.

JAPPE, Georg

1969. "Die Sprache stirbt den Wärmetod. Anmerkungen zu Oswald Wieners 'die verbesserung von mitteleuropa'. *Merkur* 9: 871-875.

LENNOX, Sarah

1985. "Bachmann und Wittgenstein". *MAL* Bd. 18, Nummer 3/4: 239-259.

MAUCH, Gudrun B

1979. "Ingeborg Bachmanns Erzählband 'Simultan'". *MAL* Bd. 12, Nummer 3/4: 273-304.

MIXNER, Manfred

"Oswald Wiener" in *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 8: 1-10.

MÜLLER, Bodo

1966. "Der Verlust der Sprache. Zur Linguistischen Krise in der Literatur". *GRM* 47: 225-243.

PÜTZ, Peter

"Peter Handke" *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*.: 1-23.

RAUCH, Angelika

1985. "Sprache, Weiblichkeit und Utopie bei Ingeborg Bachmann" *MAL* Bd. 18, Nummer 3/4: 21-38.

REISINGER, Roman

1983. "Die Rolle des Schweigens in der Dichtungstheorie von Rimbaud bis Valéry". *Salzburger Romanistische Schriften* 6: 162ff.

ROTHSCHILD, Thomas

1992. In *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 12. hg. von Klaus Briegleb & Sigrid Weigel. München: Hanser.

SEBALD, W-G

1983. "Unterm Spiegel des Wassers - Peter Handkes Erzählung von der Angst des Tormanns". *Austriaca* 9: 261ff.

SOKEL, Walter

1980. *Österreichische Gegenwart. Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition* hg. von Wolfgang Paulsen. Bern: Francke Verlag.

SOLIBAKKE, Regine K

1985. "'Leiderfahrung' und 'homme traqué': Zur Problemkonstante im Werk Ingeborg Bachmann". *MAL* Bd. 18, Nummer 3/4: 1-19.

STERN, J P

1981. "Words are also Deeds: Some observations on Austrian Language consciousness". *New Literary History* 12: 509-527.

STORCK, Joachim

1983. "Poesie und Schweigen. Zum Enigmatischen in Rilkes später Lyrik".
Blätter der Rilke-Gesellschaft 10: 352ff.

WENDT, Ernst

1972. "Der Behringer der Beat-Generation" in *Über Peter Handke* von M.
Scharang: 124ff.

WILKINSON, Elizabeth Mary

1963. "The Inexpressible and the Unspeakable: Some Romantic attitudes to art
and language". *GLL* 16: 308-320.

ZEMAN, Herbert

1980. "Metamorphosen des Erzählens in der österreichischen Literatur der
Gegenwart. Zur Einleitung". *MAL* 13 (1): 1-17.