

C. Edmund Dehos  
**Alchimie der Gefühle**  
*Zu Peter Handke und zum Literaturbetrieb*

Aus: Initiative Sozialistisches Forum, *Diktatur der Freundlichkeit*.  
 Über *Bhagwan, die kommende Psychokratie und Lieferanteneingänge zum wohlthätigen Wahnsinn*,  
 Freiburg: ça ira 1984, S. 189 - 194

Mit bedeutender Philosophie einer Literatur Bedeutung zu verschaffen ist leicht. Während jene dann die Funktion begrifflicher Absicherung erfüllt und die literarischen Gebilde mit der Kraft theoretischer Stringenz deckt, kann diese unbemerkt ihr Unwesen treiben. Gleichzeitig wird die Rezeption vorschnell vom eigentlichen Text auf eventuell erst zu entwickelnde Beurteilungskriterien verwiesen; der einfache Analogieschluß wird zum Profil der Methode. Ästhetische Theorie darf sich aber nicht beibringen lassen, mit welchem Ansatz, mit welcher Methode sie an die Bestimmung des Besonderen herangehen soll; kann doch ihre Methode gerade nicht eine von Subsumtion unter den abstrakten Begriff sein. Daß „sie freilich an Begriffe, deren Telos das Besondere ist“<sup>1</sup>, gebunden bleibt, scheint die emphatische Voraussetzung für die Existenz einer Ästhetik als philosophisch-wissenschaftlicher Disziplin überhaupt zu sein. – So gesehen muß den expliziten Hinweisen Peter Handkes auf die Philosophie Ludwig Wittgensteins nachgegangen werden. Können sie als Manschette für im Werk selbst angelegte Schwächen verstanden werden? Und wenn ja, sind diese Schwächen Symptome für eine Dominanz des Kulturbetriebes? Wir machen hier auf *eine*, für Handkes Werk allerdings bezeichnende Schwäche aufmerksam. In ihr stellt sich das Dilemma der übergreifenden Problematik der Verdinglichung dar, unter deren Druck Kunst als zerrissene entweder sich querstellt und *als* Besonderes quer stehend ausharrt, oder aber sich hergibt und als hergegebene im Betriebe verhraucht. Wesentlich kann diese Arbeit nichts anderes sein, als der ihr implizite Vorwurf, ein Affirmation treibender Autor habe besonders schlechte Arbeit geleistet. Ein legitimer Vorwurf, wenn anders eine symptomatische Lesart, welche Handkes Texten einen thematischen Zusammenhang mit dem vorliegenden Buche attestiert, nicht unmöglich ist.

Schon 1966 schreibt Handke in dem Aufsatz 'Die Literatur ist romantisch': „Die Bedeutung eines Wortes ist nicht der Wortsinn – zu diesem flüchten nur Philosophen, die sich ein eigenes System ausdeuten wollen –, sondern, wie Wittgenstein sagt, 'sein Gebrauch in der Sprache'.“<sup>2</sup>

Häufig und bis in jüngste Zeit fortgesetzt sind auch Verweise auf den Begriff des Sprachspiels, die Handke nur im Sinne einer interpretatorischen Relevanz der Kategorien Wittgensteinischer Sprachphilosophie für sein eigenes Werk angeführt haben kann. Der so entstehende Eindruck, es könnte eine erkenntnistheoretische 'Fundamentaleinsicht' geben<sup>3</sup>, die seine (Handkes) Schreibweise bestimmt, kann indes kein Garant für die Authentizität seiner Werke sein; und das um so weniger, als dieses Fundament der Erkenntnis in der Tradition der neupositivistischen Schule des 'Wiener Kreises' steht. Denn: was hier, im Neupositivismus, durchaus als Ausdruck eines fragwürdig gewordenen Vernunftbegriffs der klassischen Philosophie und als deren ins Schweigen umgeschlagene Schattenseite verstanden werden kann, hält dort, im ästhetischen, das Schweigen nicht aus und läßt – nach dem Motto: wer lange genug in's Dunkel schaut, sieht endlich auch etwas – einer tröstlich-sentimentalen Phantasie freien Lauf. Handke also ein indirekter Apologet kitschigen Sentiments? Hat nicht er gerade positivistische Grundgedanken und speziell das Theorem des Sprachspiels gebraucht im Sinne des technischen Experiments?

Ein Sprachspiel ist jenes eingelebte System von Sprachelementen wie Wörtern, Sätzen, Wendungen, selbst Verhaltensweisen oder kodifizierten sittlich-moralischen Normen, dessen Regeln – Regeln des Gebrauchs und der Verwendung – die Bedeutung dieser Elemente ersetzen. Die Funktionalität eines Sprachspiels läßt es uns als notwendig erscheinen; wir üben es ein. In dieser Einübung können wir zugleich die Sinnlosigkeit des einzuübenden Systems erkennen, indem wir es verstehen. Wittgenstein: „Meine Sätze erläutern dadurch, daß sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. (Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf sie hinaufgestiegen ist.) Er muß diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig.“<sup>4</sup>

Was literarisch dabei herauskommen soll, wird in dem Sprechstück 'Kaspar' angezeigt. In der Tat wird hier die Einübung in ein Sprachspiel vorgeführt. Der lediglich mit den sprachmotorischen Voraussetzungen sowie einem vagen 'Drang' nach Veräußerung auf die Bühne tretende Kaspar sieht sich einer auf ihn eintrommelnden Bildungsmaschine gegenüber. Über Mikrophone

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1981, S. 521

<sup>2</sup> P. Handke: *Prosa .... Aufsätze*, Frankfurt 1969, S. 275

<sup>3</sup> Vgl. Irene Wellershoff: *Innen und Außen*, München 1980, S. 8

<sup>4</sup> Ludwig Wittgenstein: *Tractatus*, Frankfurt 1968, 6.54

wird er von den 'Einsagern' zum Sprechen gebracht – durch „Sprechen zum Sprechen gebracht.“ Wie ein Stempel etwa ein Stück Papier bestempelt, bestempelt diese Maschine Kaspars Hirn mit Verständigungsklischees. Die Einübung des Sprachspiels, also einer bestimmten Anordnung (Ordnung) dessen, was der Fall ist, wird als fremdbestimmte Zurichtung Kaspars, als ein Akt der Gewalt gezeigt. Von Bedeutung sollen nur die in diesem Sprechakt (Gewaltakt) fungierenden Zeichen in ihrer spezifischen Verwendung sein; denn über Zeichen (Sprache) konstituiert sich Gewalt. Handke meint, Literatur sei Umgang mit Zeichen im Sinne von: „Literatur ist Bedeutung“, Bedeutung haben kann sie nicht. – Doch entgegen der behaupteten Hermetik lassen sich unschwer Geltungskriterien erkennen, denen das Stück gewissermaßen stillschweigend angeschmiegt ist: es ist dem Stück vorausgesetzt eine neuromantische Sensation. Kaspar soll Schmerz erfahren angesichts der Behandlung durch die Einsager; ein irgend vorzivilisatorisches Glück wird völlig getötet, weil in der gegenwärtigen Sprechsituation eine diesem Glück disparate Ordnung herrscht. Gestalt und Diktion des Stückes werden äußerlich umwölbt von jener romantischen Sehnsucht nach Identität und Erfüllung, die als ideologische Folie dient, auf welcher triviale Elemente des Gegebenen (Sprachklischees, Verhaltensmuster etc.), mit denen das Stück 'spielt', negativ sich abheben.

„Du bist in Ordnung“, heißt es in dem Stück 'Kaspar', „wenn sich deine Geschichte von keiner anderen Geschichte mehr unterscheidet: wenn kein Satz über dich mehr einen Gegensatz hervorruft. Du darfst dich hinter keinem Satz mehr verstecken.“<sup>5</sup>

So wahr die Erkenntnis der Verdinglichung von Bildung auch ist, die der erste Satz des Zitates zu meinen scheint: Kontrastiert mit der Aussage Kaspars: „Ich sah weder etwas, noch hörte ich etwas, und es ging mir gut“<sup>6</sup>, wird eine solche Erkenntnis falsch. Daß es Kaspar gut gegangen sei, als er weder hören noch sprechen konnte, gibt nur noch Auskunft über die hellseherischen – allerdings historisch unhaltbaren – Ambitionen des Autors. Aber auch schon die Aussage: „Du darfst dich hinter keinem Satz mehr verstecken können“, denkt Sprache als etwas, wohinter man sich zu verstecken hätte, als ob das Problem darin bestände, keinen vorsprachlichen 'Freiraum' infantiler Wärme mehr finden zu können. Das Problem liegt darin, drohender Sprachlosigkeit zu verfallen, wohinter man sich dann allerdings nicht verstecken kann.

Als der Ort, der nicht ist, ist Kaspar auf Befindlichkeit zentriert und, weist die Denkfunktion chancenlos zurück: „Damals, als ich noch weg war, habe ich niemals so viele Schmerzen im Kopf gehabt, und man hat mich nicht so gequält wie jetzt, seit ich hier bin.“<sup>7</sup> Es geht Handke scheinbar nicht, wie noch Beckett, darum, die Absurdität allen Sprechens in der hoffnungslosen Entfernung der Sprechenden voneinander zu zeigen<sup>8</sup> – wie Beckett bei den alten Krüppeln in der Mülltonne –, und damit die Regression der Menschen auf das Physiologische, sondern Handke spricht von vergangenem Wohlbefinden.

Dieses abstrakt-romantische Befinden dringt nicht konstitutiv in das besondere Medium sprachlicher Gestaltung ein<sup>9</sup>, sondern läßt es für sich gleichsam naturalistisch stehen. Es war ja schon der Naturalismus des 19. Jahrhundert, der in die abstrakte Negation<sup>10</sup> des Bestehenden, ästhetisch in einen romantischen Antikapitalismus mündete – und die abstrakte Negation der Verhältnisse ist heute – ästhetisch – eine neuromantische Sensation<sup>11</sup>.

Viele meinen, der spätere Handke habe in seinen narrativen Texten eine neue, den Dualismus früherer Arbeiten überwindende Qualität. Dies konnte verschiedentlich widerlegt werden.<sup>12</sup> Es ist nicht so, als gäbe es einen frühen Avantgardisten und einen späteren Romancier a la „grüner Heinrich“, wie es die Literaturgeschichte gerne hätte (das sind alles abstrakte Zuordnungen); sondern in den Romanen ergibt sich, mutatis mutandis, eine prinzipiell ähnliche Verhältnismäßigkeit von neuromantisch-therapeutischen Intentionen und einer Beschreibung, wenn auch eigenwilligen Beschreibung, des zur Herrschaft geronnenen Banalen. – Der Protagonist des Romans „Die Angst des Tormanns vorm Elfmeter“ oder die Mutter in „Die Hornissen“ erleben wie Kaspar schon jene

<sup>5</sup> P. Handke: *Kaspar*, Frankfurt 1969, S. 31/32

<sup>6</sup> Ebd., S. 29

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur*, Frankfurt 1961, S. 219

<sup>9</sup> Natürlich bliebe das bei Handke noch genau zu zeigen. Man müßte sich, was wir hier weder wollen noch können, auf die semantische Struktur der Texte einlassen. Denkbar ist eine Textanalyse, deren Organen die semantisch-gnoseologischen Kategorien des 'Eindeutigen', 'Mehrdeutigen' und 'Vieldeutigen' wäre, wie sie von Galvano della Volpe herausgearbeitet wurden und zu einer distinktierten Bestimmung des poetischen Bildes geführt haben. Vgl. Galvano della Volpe: *Kritik des Geschmacks*, Darmstadt, Neuwied 1968

<sup>10</sup> Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1981, S. 404

<sup>11</sup> Das Wort 'Sensation' weist schon von sich aus auf den florierenden Betrieb. Andererseits auch auf ein jähes Zurückschlagen in Mythologie.

<sup>12</sup> Vgl. hierzu Thomas K. Thornton: *Die Thematik von Selbstausslöschung und Selbstbewahrung in den Werken von Peter Handke*; Frankfurt 1983. Thornton zeigt die Dialektik von 'Selbstausslöschung und Selbstbewahrung' vom frühen bis zum bisher spätesten Handke. Dabei verschieben sich zwar die Prioritäten, aber das Begriffspaar findet sich durchgängig in den Werken wieder. Das Begriffspaar 'Selbstausslöschung' und 'Selbstbewahrung' ist allerdings m. E. eine identitätsphilosophische Formel, die die konkret einzelnen Werke in über Gebühr zusammenhält.

Entfremdung am Besonderen, das ihnen zum Allgemeinen umgeschlagen ist. Aber statt, wie bei Kafka, dessen Entfremdung eine religiöse ist, die substanziell sich verbindet und historisch, real zusammengeht mit jeder anderen Entfremdung der Menschen, die die Angst vor fremden Autoritäten beherrscht – statt also bei einem konkreten Prozeß der Zerrüttung zu bleiben, indem er sie rührselig lamentiert. Auch ist der vielgerühmte Roman „Die Angst des Tormanns beim Elfmeter“ mit der zentralen Verzweiflung des Protagonisten Bloch nicht auf eine Ebene mit Büchners 'Lenz' zu bringen.<sup>13</sup> Schon der quasi pornographische Blick, wie ihn das folgende Zitat zeigt, wäre unverträglich mit 'Lenz', den die Umwelt wirklich restlos eineist; der verbindende Vergleich verkennt die kopflose Wärme in Handkes Prosa: „Die Schatten der Bäume, die hinter den Böschungen standen, kreisten beim Vorbeifahren um die Bäume herum. Die beiden Scheibenwischer, die auf der Windschutzscheibe lagen, zeigten nicht ganz in die gleiche Richtung. Die Fahrscheintasche neben dem Fahrer schien offen zu sein. Im Mittelpunkt des Wagens lag etwas wie ein Handschuh. Auf den Weiden neben der Straße schliefen Kühe. Es war nutzlos, das abzustreifen.“<sup>14</sup> Oder: „Er schaute durch das offene Fenster in das Nachbarhaus. Auf einem Schrägen erblickte er einen Toten; daneben stand schon der Sarg. In der Ecke saß auf einem Schemel eine Frau und funkte Brot in einen Mostkrug; auf einer Bank hinter dem Tisch lag ein junger Bursche auf dem Rücken und schlief; auf seinem Bauch lag eine Katze.“<sup>15</sup>

Die extreme Subtilität dieses Blicks soll das Ausgeliefertsein Blochs an die Dinge bedeuten. Er wird zwischen Dingen und versteinerten Verhältnissen so herumgewirbelt, daß ihm jeglicher Sinn für Zusammenhänge vergeht. Aber derart subtile Beobachtung, wie sie Handkes Prosa wärmt, bedarf gar keiner Zusammenhänge, weil sie schon der Preis ist für den Verzicht auf Zusammenhänge und diese zugleich durch eine überlebensfähigere Befangenheit ersetzt.

Wer einen Sinn für Zusammenhänge hat, der kann sich vorstellen, daß ein solch starrer Dualismus von Positivität und Mythos literarisch eine Mystifizierung des positiv Gegebenen zur Folge hat: den positiv gesetzten Mythos. Damit fallen Handkes Werke hinter die Moderne<sup>16</sup> zurück. Denn insofern diese selbst noch Mythos ist, so nur als ein gegen sich selbst gerichteter: „Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitssiegel von Moderne; das, wodurch sie die Geschlossenheit des Immergleichen verzweifelt negiert; Explosion ist eine ihrer Invarianten. Antitraditionalistische Energie wird zum verschlingenden Wirbel. Insofern ist Moderne Mythos, gegen sich selbst gewandt; dessen Zeitlosigkeit wird zur Katastrophe des die zeitliche Kontinuität zerbrechenden Augenblicks ...“<sup>17</sup>

Mit dem Rückfall hinter die Moderne bricht das durch die erkenntnistheoretische Rückversicherung bei Wittgenstein scheinbar so gut vernietete Gehäuse auf und treibt den Betrieb hervor. „Die abstrakte Antithese der Verdinglichung wird zur Beute derselben.“<sup>18</sup> Die innere Betriebsamkeit der Produkte bewegender Kunst, die sich in spontaner Zugänglichkeit und würdigender Einfühlung gleichermaßen erfüllt, die innere Betriebsamkeit bewegender Kunst, der äußeren aufs Haar gleich, ist gerade das idiosynkratische und abstoßende an ihr: Kitsch ist ein idiosynkratischer Begriff!<sup>19</sup> Was wie Gift ausgesondert werden müßte, bleibt erhalten. Daran ändert auch die 'intelligible' Konstruktion nichts, die als Legitimationskappe dient, unter der verborgen wird, daß sich in den Gebilden etwas nicht hinreichend, nur dezisionistisch zeigt: die protestierende Erfahrung einer bösen Haft als das poetische Bild der Schwärze.

## Fan

Aus dem bisher Gesagten kann man schließen, daß der Betrieb gewonnen hat. Nicht bloß zufällig ist der Kunstbegriff des Positivismus der gängige, sondern weil er – die Kunst für ein System von Reizen haltend, auf die reflexhaft zu reagieren ist – mit aktuellen Werken es zu tun hat, die von selbst oder als zugerichtete mit der Kulturindustrie konvergieren. – Es gibt einen die Kunstprodukte mehr und mehr nach den Gesetzen seiner Funktionalität durchstrukturierenden Kunstbetrieb. Die Produzenten richten sich nach ihm in der Hoffnung, mit seiner Erhaltung sich selbst erhalten zu können. Da die Anforderungen des Kunstmarktes und die marktregulierenden Instanzen nur marktkonforme Produktion passieren lassen, arbeiten die Produzenten, meist ohne ein Bewußtsein davon, an der Konstitution eines lückenlosen Manipulationsmechanismus. Indem die Produzenten nur Ausführende objektiver Marktgesetze sind, wird ihre Kunst leicht zu bloßem Dekor und Hypostase kapitalistischer Gesellschaftsverhältnisse. Den Rezipienten dabei nennt man Fan. Im Fan macht sich das eisenharte Tempo des Getriebes geltend; die reale Allmacht der Objekte bricht durch als das erschreckende Totum subjektiver Integrität, welches die Nichtigkeit des Einzelnen aufhebt, indem es gewordene Stumpfsinn beseelt. Die erweiterte Reproduktion – um es verhalten

<sup>13</sup> K.-H. Bohrer: in: *Über P. Handke*, Frankfurt 1972, S. 64

<sup>14</sup> P. Handke: *Die Angst des Tormanns ....*, Frankfurt 1978, S. 33

<sup>15</sup> Ebd., S. 53

<sup>16</sup> Moderne ist ein qualitativer, kein chronologischer Begriff.

<sup>17</sup> Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1981, S. 60

<sup>18</sup> Vgl. Horkheimer und Adorno: *Die Dialektik der Aufklärung*

<sup>19</sup> Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1981, S. 60

zu sagen – ist der Krafraum, dessen subjektiv-mentale Entsprechung in den vitalen Blicken eines Fan phosphoresziert. Ob Millionen von Bildungsspießern oder Millionen von in den Augen dieser Philister 'Schlechtweggekommenen', von denen sich die Philister in einem dynamischen sozialen Raum naserümpfend abwenden: die trübe Identität von Allgemeinem und Besonderem im modernen Kulturbetrieb schlägt sie beide zum Fan. Die abstrakte Identität aller Beteiligten zwingt, weil sie auf die nackte Selbsterhaltung<sup>20</sup> hinaus geht, zur Rebellion. Schwarz mußte es der Kunst vor Augen werden, weil ihre Rebellion eine logisch unmögliche ist. Hat sie dies reflektiert und will sie dennoch das 'Andere', komponiert sie hermetisch opak (sofern sie den Benjaminschen Weg einer Politisierung nicht geht). Bunt wird dagegen die Fahrt derer, die das Andere einer wirklichen Emanzipation in sich selbst schon gefunden haben. Wo untere Schichten, die ohnehin kaum mehr abrutschen können, mit Video, Fußball und Pornographie unmittelbar sich frei machen, müssen die Agenten des neuen Kleinbürgertums beispielsweise noch einem Anspruch auf Bildung genügen. Es kann ihnen nicht übel dabei werden, weil sie nicht merken, wie sie – Konsumenten und Produzenten gleichermaßen – mit ihrem Verhalten nur noch soziale Räume abstecken; in einer Melange aus Unernst und Strenge lassen sie es sich angelegen sein, die bedenklichen Reste eines längst abgetretenen Bildungsbürgertums zu ihrem Fortkommen zu organisieren.<sup>21</sup> Das macht sie innerlich frei. Dadurch und verbunden mit einer spezifischen Vergangenheit sind die Formen 'gehobener' Kunst hierzulande besonders scheußlich. In der blinden Aufbereitung einer katastrophalen Geschichte beweist sie ihre Stärke. Mit der Kultivierung eines neuromantischen Lebensgefühls betreibt sie das Unmögliche eines im Habitus sich erschöpfenden Widerstandes. Sie ist 'innerlich' frei und am freiesten dann, wenn ihre Freiheit ein wenig verzweifelt ist. Daß sie (die 'Innerlichkeit') so zur Agit-Prop der 80er geworden ist, wirft ein Licht auf die Bereitschaft zum ewigen Schlaf.

- 9)
- 10)
- 11)
- 12)
- 13)
- 14)
- 15)
- 16)
- 17)
- 18)
- 19)
- 20)
- 21)

---

<sup>20</sup> Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, Frankfurt 1966

<sup>21</sup> Vgl. Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt 1983