

PETER HANDKE  
›DIE NEUEN ERFAHRUNGEN‹

Eine philosophische Untersuchung

Von Sina Dell'Anno (Basel)

Der Aufsatz unternimmt den Versuch, die frühe Lyrik des ‚Prosaautors‘ Peter Handke vom desavouierenden Etikett der rebellischen Pop-Art zu befreien, unter dem sie heute nahezu in Vergessenheit geraten ist. In einem *close reading* des programmatischen Gedichts ›Die neuen Erfahrungen‹ soll die philosophisch-sprachkritische Tiefenschicht des spielerischen Textes auf ihre konstitutive Funktion hin untersucht und als Matrix des poetischen Textes für eine Neubewertung des Gedichtes fruchtbar gemacht werden.

The intention of this paper is to free the early lyric poetry of “prose writer” Peter Handke from its deprecatory label of rebellious Pop art, under which it has nowadays almost been forgotten. A close reading of the programmatic poem ›Die neuen Erfahrungen‹ is meant to analyse the philosophical deep structure of the playful text as well as its implicit language criticism in order to expose these levels of reflection as the matrix of the poetic text, which will eventually allow a profound appreciation of the poem.

*1. Einleitung*

Diese Betrachtung widmet sich Peter Handkes frühem Gedicht ›Die neuen Erfahrungen‹ (1967), erschienen zwei Jahre nach seiner Entstehung, im Gedichtband ›Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt‹, wo es die prominente Position des ersten Gedichts einnimmt<sup>1)</sup>. Eine Gesamtschau dieser verhältnismäßig wenig beachteten Textsammlung<sup>2)</sup> würde unweigerlich zur Oberflächlichkeit der einzelnen Gedichtinterpretationen führen, sodass die Konzentration auf das eröffnende Gedicht auch dem Versuch geschuldet ist, einer Wertschätzung von Handkes

---

1) PETER HANDKE, Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt (= edition suhrkamp 307), Frankfurt/M. 1969. – Im Text zit. mit nachstehender Vers- bzw. Satzzählung in Kleindruck; Seitenangaben folgen der Sonderausgabe 2003 (= edition suhrkamp 2422). – „Gedicht“ ist hier als eine sehr offene Gattungsbezeichnung gemeint und bezieht sich auf die vorwiegend versartige Gliederung der Texte.

2) Der Großteil der Forschung widmet sich dem weitaus umfangreicheren Prosawerk des Autors, eine Tendenz, welcher Handke nicht zuletzt selbst durch die wiederholte Betonung seiner Nähe zur Prosa Vorschub geleistet hat.

lyrischem Schaffen gerecht zu werden. Zur erhellenden Kontextualisierung der ›neuen Erfahrungen‹ sind jedoch einige einführende Bemerkungen zur ›Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt‹ angebracht und notwendig, die im folgenden Abschnitt der eigentlichen Gedichtanalyse vorausgeschickt werden sollen. Die nähere Untersuchung der ›neuen Erfahrungen‹ soll vor allem unter dem Aspekt der philosophischen Prägung von Handkes Frühwerk geschehen, deren Hervorhebung in der Forschung immer wieder einer Überbetonung des sprachkritischen Ansatzes zum Opfer gefallen ist. Dieser Beitrag orientiert sich dabei in erster Linie an der umfassenden Studie von Christine Marschall<sup>3)</sup>, welche in ihrer Dissertation insbesondere die Phänomenologie Edmund Husserls zur Erhellung von Handkes Texten geltend gemacht hat. Das lyrische Schaffen des Autors wird von ihr jedoch weitestgehend ausgeklammert, was zum Anlass genommen werden soll, vergleichbare philosophische Ansätze auch für das eröffnende Gedicht der ›Innenwelt nachzuweisen.<sup>4)</sup> Schließlich ist es Ziel dieser Betrachtung, die Vielschichtigkeit von Handkes früher Lyrik zu erschließen als eine Synthese von existentiell-philosophischen Gedanken und erkenntnistheoretischer Kritik sprachlicher Vermittlungsformen – eine Synthese, die in ihrer gleichsam kulturkritischen Dimension eine Pop-Art-ähnliche Ansprachequalität gewonnen hat.

## 2. Einführende Bemerkungen

Handkes früher Gedichtband ›Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt‹ (1969) ließe sich in seiner Quintessenz pointieren als eine Sammlung exemplarischer Kurzstudien über die sprachliche Verfasstheit unserer Welt, also über die verbale Präformation und Steuerung des menschlichen Realitätszugangs und deren weitreichende Auswirkungen. Unter dieser Formel lassen sich auch jene fragmentartigen Sprachzeugnisse versammeln, die der Autor als *objets trouvés* durch die Aufnahme in seinen Gedichtband zu kontextlosen Ausstellungsobjekten erhebt, um unter Hervorhebung ihres scheinbaren Machwerkcharakters das konventionelle Poesieverständnis zu unterlaufen. Zugleich wird dem Leser im ästhetischen Zugang zum dokumentarischen Sprachmaterial eine neuartige Erfahrung eröffnet, welche mit einer Erkenntnis der sprachlichen Determination seiner Lebenswirklichkeit einhergeht und im Idealfall deren kritische Reflexion bewirkt.

<sup>3)</sup> CHRISTINE MARSCHALL, Zum Problem der Wirklichkeit im Werk Peter Handkes. Untersuchungen mit Blick auf Rainer Maria Rilke, Bern 1995.

<sup>4)</sup> Es ist des Weiteren an dieser Stelle auf zwei Einzelinterpretationen des Gedichtes hinzuweisen, welche sich aber gerade für den zentralen Aspekt einer wahrnehmungskritischen, existentiell-philosophischen Lektüre des Texts als wenig ergiebig erweisen und hier nur der Vollständigkeit halber aufgeführt werden: HAJO KURZENBERGER, Peter Handke: Die neuen Erfahrungen, in: PETER BEKES u. a., Deutsche Gegenwartslyrik. Von Biermann bis Zahl. Interpretationen, München 1982, S. 119–151. – HELMUT SCHANZE, „An alle Fernsprechteilnehmer“. Anmerkungen zum Problem Medien und Lyrik im Zusammenhang mit Gedichten von Hans Magnus Enzensberger, Peter Handke und Friederike Roth, in: DIETER BREUER, Deutsche Lyrik nach 1945, Frankfurt/M. 1988, S. 241–260.

Dennoch wird man Handkes Gedichtband nicht gerecht, wenn man seine Texte auf eine mehr oder weniger raffiniert verpackte Kritik des alltäglichen Sprachumgangs reduziert, geschweige denn dem Autor eine fade Wiederaufnahme von Marcel Duchamps' *ready-made*-Technik im Geiste der Pop-Art vorwirft. Viel mehr gilt es, diese gefundenen Sprachgegenstände in einen fruchtbaren Zusammenhang mit den Texten zu stellen, deren Zuordnung zur lyrischen Gattung schon durch ihre durchgearbeitete Form entschieden leichter fällt, wenn auch nicht wenige von ihnen sich auf eine fast obsessiv akkurate Variation bzw. Kombination syntaktischer Formen und Elemente zu beschränken scheinen. Abgesehen von jenen grammatikalischen Exerzitien sind es vor allem die Gedichte, denen eine gleichsam daseinsmäßige Schwere anhaftet, welche ›Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt‹ zu einer umfassenden Reflexion der erkenntnistheoretischen Voraussetzungen und der Zugangsmöglichkeiten des Menschen zu seiner Lebenswirklichkeit machen und zugleich die fortdauernde Gültigkeit des Werks begründen. Ich zähle zu diesen Texten neben dem titelgebenden Gedicht ›Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt‹ u. a. auch ›Die verkehrte Welt‹, ›Erschrecken‹, ›Der trauernd Hinterbliebene auf dem Hügel‹ und das programmatisch eröffnende Gedicht ›Die neuen Erfahrungen‹, dem sich die folgenden Ausführungen widmen werden.<sup>5)</sup> Dabei müssen zwei perspektivierende Ko-Texte berücksichtigt werden, welche Handkes Gedichtband in Gestalt einer suggerierten Leserinstruktion vorausgehen und deren Relevanz für die ›neuen Erfahrungen‹ gerade aufgrund ihrer Nähe zu diesem ersten Gedicht geprüft werden muss.

Es handelt sich zum einen um den auf der Rückseite des Schmutztitels beigegebenen so genannten Klappentext zum Buch. Diese in der Regel marginalisierte Textsorte stellt hier bereits einen deutlich rezeptionspräformierenden Apell an den Leser dar, sich die Zweiseitigkeit des verbalen Zeichensystems bewusst zu halten und der Tendenz zu widerstehen, den Inhalt der sprachlichen Formulierung mit der dargestellten Wirklichkeit zu identifizieren und damit die Vermittlungsinstanz zwischen Subjekt und Wirklichkeit, als welche die Sprache auch im Falle einer „Beschreibung“ figuriert, zu vernachlässigen:

Die Texte dieses Bandes haben in der Regel gemein, daß sie ein grammatisches Modell benutzen und dieses mit Sätzen, die nach ihm formuliert sind, verwirklichen. Die Sätze sind jeweils Beispiele, Satzspiele. Weil jeder Satz ein Beispiel für das Modell ist, ergibt sich jeder Text in der Regel als eine Anordnung von syntaktisch ähnlichen Sätzen, die zwar, einzeln genommen, Beschreibungen sind, durch die Reihung jedoch das Modell kenntlich machen und auf diese Weise sowohl beschreiben als auch die Beschreibung als Beispiel einer vorgefaßten sprachlichen Struktur, als Satz zeigen.

Wir haben es bei diesem Text also weniger mit einer Inhaltsangabe als mit einer genauen Erklärung der systematischen Vorgehensweise zu tun, derer sich der Autor zur Offenlegung verbaler Vermittlungsmechanismen, zur Entlarvung der

<sup>5)</sup> Vgl. zu dieser Kategorisierung auch: KARL HEINZ BOHRER, Die Liebe auf den ersten Blick, in: MICHAEL SCHARANG, Über Peter Handke, Frankfurt/M. 1972, S. 52–56.

„Satzhaftigkeit“ unseres Weltbildes, bedient. Für die Textlektüre verlangen die vorausgeschobenen Bemerkungen ein besonderes Augenmerk auf die sprachlichen Darstellungsweisen sowie deren plakative Vorführung und Unterlaufung.

Der zweite ko-textuelle Aspekt, unter dem ›Die neuen Erfahrungen‹ betrachtet werden müssen, ist ihr Bezug zu den drei Jean-Paul-Zitaten, welche der Autor Handke seinem Werk kommentarlos vorausschickt und damit eine programmatische Verknüpfung dieser Zitate mit dem Inhalt seiner Gedichte suggeriert:

„– und in dieser zitternden Minute knisterte der Monatszeiger meiner Uhr ...“

„... da allemal deine äußere und deine innere Welt sich wie zwei Muschelschalen aneinanderlöten und dich als ihr Schalentier erfassen ...“

„Keine Antwort, überall Stille im Gasthof – das ganze Zimmer voll Mondschein – ...“<sup>6)</sup>

Während das erste und dritte Zitat auf einen poetischen Kairos von atmosphärisch verdichteter ›Bedeutsamkeit‹ verweisen, scheint das mittlere Zitat eine bildliche Aussage über die Kongruenz von Innenwelt und Außenwelt eines Subjekts zu entwerfen, wobei schon die bloße Begrifflichkeit eine enge Bezugnahme auf Handkes ›Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt‹ herstellt. Davon ausgehend, dass die Auswahl und Anordnung der Zitate auf interne Bezügen ausgerichtet ist, stellt sich also die Frage, in welcher Beziehung jene metaphorische Passgenauigkeit, jene Übereinstimmung von Innen und Außen stehen zu der Epiphanie von ›Bedeutung‹ in der Wahrnehmung eines bestimmten Augenblicks? Mit anderen Worten muss auch für die Untersuchung des folgenden ersten Gedichtes die Frage nach den Voraussetzungen parat gehalten werden, welche dem Subjekt jene staunenswerten Erfahrungen überhaupt erst ermöglichen.

### 3. ›Die neuen Erfahrungen‹

#### 3.1 Von Erfahrungen – erster Überblick

Der Titel des eröffnenden Gedichtes verbindet sich schon auf den ersten Blick durch die Aufnahme des Erfahrungsdiskurses mit den Assoziationen der vorausgehenden Jean-Paul-Zitate, wobei es naheliegt davon auszugehen, dass die Erstma-

<sup>6)</sup> JEAN PAUL. Werke in drei Bänden, hrsg. von NORBERT MILLER. Nachwort von WALTER HÖLLERER (= Jubiläumsbibliothek der deutschen Literatur), München (Darmstadt) o. J. [1969.] Zitate: (1) Die unsichtbare Loge. (Letzter Sektor, Leben des vergnügten Schulmeisterleins Maria Wutz in Auenthal. Eine Art Idylle), Bd. 1, S. 345. Der zitierter Moment steht in unmittelbarem Kontext des Todes (des Schulmeisterleins Wutz). Im Originaltext steht „Monatzeiger“ (ohne Genitiv-s). – (2) Ebenda, Bd. 1, S. 327 (ebenfalls auf Wutz und, gegenbildlich zu Goethes zerrissenem Protagonisten, auf dessen „Werthers Freuden“ bezogen). – (3) Des Feldpredigers Schmelzles Reise nach Flätz; nebst der Beichte des Teufels bei einem Staatsmanne. (Erste Nacht in Flätz). Werke, Bd. 3, S. 417. Auch dieser zitierte Moment bezeichnet eine Todesfurcht im mitternächtlichen Erwachen.

ligkeit eines Erlebnisses insbesondere dazu geeignet ist, die Voraussetzungen für dessen Erfahrungscharakter näher zu bestimmen. In einer ersten Lektüre drängt sich die leitmotivische Iteration der (26-mal vorkommenden) adverbialen Fügung „zum ersten Mal“ auf, welche der Benennung neuer Erfahrungen jeweils vorausgeht, und die konglomeratartige Ballung von Zeit-, Ort- und Umstandsangaben, die der Erfahrungsschilderung vorgeschoben ist, sich aber auf den ersten Blick keinem festen Schema zuordnen lässt. Neben dieser vorerst undurchschaubaren Schematik der adverbialen Zusatzbestimmungen, deren vermeintliche Dringlichkeit durch Rückfragen an den entsprechenden Stellen noch zusätzlich verstärkt wird, ist es vor allem die frappierende Heterogenität der aufgezählten Erfahrungen, welche der scheinbaren Systematik des Gedichtes entgegenzulaufen scheint. So begegnen wir auf der inhaltlichen Ebene einer Spannbreite von Erlebnissen, welche von der existentiellen Relevanz der ersten Todeskonfrontation bis zur abstrusen Belanglosigkeit jenes ersten Parkautomaten-Gebrauchs reicht, der die Serie neuer Erfahrungen eröffnet bzw. den Auslöser einer grundlegenden Reflexion des lyrischen Ichs darstellt, welche den Großteil des Gedichtes einnimmt.

Damit ist auch ein entscheidender Teil der Makrostruktur des Textes erfasst, die sich dem Leser bei einer grob systematisierenden Lektüre erschließt: Das Gedicht folgt weitgehend einem chronologischen Aufbau, dessen Angelpunkte von zwei quasi rahmenden Reflexionspassagen markiert werden, von denen die erste (*Ich fragte mich: [...] [14ff.]*) eine rückblickende, analeptische Funktion einnimmt, während die zweite (*Jetzt frage ich mich: [...] [128ff.]*) eine zukunftsgerichtete ist, wobei sie jedoch zugleich die Rückführung des lyrischen Ichs in die Jetztzeit bewirkt. Daraus ergibt sich die Einteilung in drei verschiedene Zeitebenen: dem Zeitpunkt der Erfahrung, welche die erste Reflexion provoziert (*1966 / [1ff.]*), dem chronologischen Durchgang früherer neuer Erfahrungen in der Vergangenheit (*Einmal / bis Später / [20–127]*) und den Erfahrungen in der „neulichen Gegenwart“, also dem Jetzt und den Erlebnissen unmittelbar davor, eingeleitet von der zweiten Selbstbefragung (*Heute / [130ff.]*). In dieser zeitlich orientierten Grobstrukturierung des Textes wird außerdem ersichtlich, dass sich die vermeintlich willkürliche Zusammenwürfelung unterschiedlich bedeutsamer Erfahrungen, wie sie die erste, fragende Reflexion insbesondere suggeriert, unter Anwendung dieses Zeitschemas ein Stück weit systematisieren lässt, insofern sich die „existenziellen“ Erfahrungen auf den am weitesten zurückliegenden Reflexionsteil konzentrieren, während die beinahe groteske Banalität mit der zunehmenden Annäherung an die Jetztzeit einhergeht (*Später / [105ff.]*). Die Suche nach einer Erklärung für den signifikanten Bruch zwischen der existenziellen Erfahrung von Todesangst und der Belanglosigkeit von verschüttetem *COCA COLA* (111) noch innerhalb der Analepse führt zu jenem ominösen „man“, das schon im Zusammenhang mit der Anfangserfahrung begegnet (*und weil man stolz ist / auf neue Erfahrungen / [...] [10f.]*), wobei die floskelhafte Fügung in diesem Fall um die entscheidende Kategorie der Sprache (*und nur weil man sagte / [...] [95]*) ergänzt erscheint. Die Sprachwendungen des „man“ begegnen uns also als zentraler Knotenpunkt am Übergang von „wesentlichen“

oder persönlichkeitsprägenden Erfahrungen zu schreckensartigen Entautomatisierungs-Erlebnissen kulturell überformter Szenographien.

Durch die Aufdeckung dieser internen Schwerpunktlegung schiebt sich eine weitere, inhaltliche Ebene über das Zeitgerüst, die es in einem Nachvollzug des analeptischen Erfahrungsdurchgangs zu entschlüsseln gilt im Hinblick auf die wahrnehmungskritischen sowie existentiell-philosophischen Implikationen des Gedichts.

### 3.2 Eine philosophische Untersuchung

Bevor die ‚Grunderfahrungen‘ des Reflexionsteils auf ihre philosophische Tragweite untersucht werden können, muss dem auslösenden Erlebnis und damit dem Schöpfungsmoment des Gedichts selbst Aufmerksamkeit geschenkt werden. Es ist der Münzeinwurf in einen Parkautomaten in Bayreuth vor der Aufführung einer Wagner-Oper, der als Initialerlebnis ein neues Bewusstsein für die Erstmaligkeit von Erfahrungen hervorruft und zugleich den Gedichtanfang bildet. Die diesem 1966 zugeschriebenen Vorgang offenbar inhärente Paradoxie erschließt sich nur über den Weg einer biographischen Kontextualisierung<sup>7)</sup>: Es entsteht die Vorstellung des 24-jährigen, langhaarigen „Literatur-Beatle“<sup>8)</sup> Handke, der den Pop zum poetischen Prinzip erhoben hatte<sup>9)</sup>, wie er an einer der elitärsten Selbstinszenierungsstätten einer dekadenten High Society – vor den Wagner-Festspielen in Bayreuth – seinen Bürgerpflichten in Form der Parkplatzbesteuerung nachkommt. Die Realisierung der Unverträglichkeit der eigenen bürgerlich-korrekten Handlungsweise und Haltung (*weil man stolz ist / [...] war ich stolz / [10ff.]*) mit dem gehegten Selbstbild des Provokateurs evoziert demnach die Erkenntnis, wie bewusstlos sich das lyrische Ich bis anhin verhielt und bewirkt eine Reflexion über das Ausmaß automatisierten, bewusstlosen Handelns. Damit erklärt sich auch die irritierende Spannweite der verpassten „erstmaligen“ Erfahrungen, nach denen in der Selbstreflexion gefragt wird. Weiterhin als schematische Elemente von Erfahrungsberichten fungierend, werden die basalen Frageadverbien hier zunächst in symmetrischer Anordnung aufgereiht (*Wann – wo – unter welchen Umständen – wo – wann* [15–19]) und bekräftigen damit die In-sich-Geschlossenheit der Reflexionspassage als deutliche Zäsur und Suspension der Zeitebene der Ausgangssituation. Das Spektrum der erfragten Erst-Erlebnisse – vom elementaren Schließen einer Tür *mit eigenen Händen* über das absurde Verspeisen einer Ameise *in einem Stück Brot* bis zur traumatischen Erfahrung einer Atemnot *unter einem Zellophan-sack* und zurück zur Alltäglichkeit einer EXPRESS-Briefaufgabe – veranschaulicht dabei die Dimensionen, welche die Abstumpfung und Automatisierung bereits

<sup>7)</sup> Ein Rückgriff, dem aber im Hinblick auf die eindeutigen biographischen Entsprechungen des Reflexionsteils eine gewisse Legitimation zukommt.

<sup>8)</sup> Der Spiegel, Nr. 22, 1970 („Unerschrocken naiv“).

<sup>9)</sup> Vgl. ANJA POMPE, Peter Handke. Pop als poetisches Prinzip, Köln 2009.

erreicht zu haben scheint, und bereiten somit die umfassende und systematische Aufarbeitung persönlichkeitsprägender Erfahrungen im folgenden Teil vor.

Das Einstürzen jeglicher Selbstverständlichkeiten, wie sie aus dem eben betrachteten Selbstbefragungsteil spricht, resultiert also aus dem dominoeffektartigen Anstoß einer „Trigger-Erfahrung“, die das lyrische Ich seiner eigenen Bedenkenlosigkeit enthebt und in der vorübergehenden Selbstentfremdung des Subjekts oder vielmehr der plötzlichen Selbstwahrnehmung eine Rückbesinnung auf die Urszenen seiner „Ichwerdung“ bewirkt. Diese Form der Durchbrechung allen Anscheins von Normalität mit dem Ziel der Entautomatisierung des Wahrnehmungsprozesses lässt sich in ihrer Radikalität mit der phänomenologischen Epoché Edmund Husserls verbinden: dem Versuch, durch ein Abbauen jeglicher Vorverständnisse zur authentischen Erfassung der Dinge im eigenen Bewusstsein zu gelangen. Dieser durchgreifenden Enthebung des Subjekts aus seinen unbewussten Weltbezügen begegnen wir bereits in Handkes erstem Roman, den ›Hornissen‹, wobei die Entautomatisierung in der entsprechenden Passage eindrücklich als eine physische erlebt wird:<sup>10)</sup>

Ihm ist, als sei nach dieser langen Drehung, die damals den Karren und die beiden ortsfremden Männer über den Hof zu ihm heranrollte, die Erde auf ihrem toten Punkt angekommen und habe ihn aus seiner ahnungslosen Bewegung augenblicklich zum Stehen gebracht; während er aber von selber die Bewegung nun fortsetzt, indem er sich heftig aus dem Stillstand losreißt und das Fahrrad vorantreibt, wird es ihm wieder, als gehe er nach dieser langen Zeit zum ersten Mal auf den eigenen Füßen und müsse zum ersten Mal, um diese Bewegung zu schaffen, bewußt zum Gehen den Willen gebrauchen.<sup>11)</sup>

Schon die Wiederholung des Schlüsselmotivs *zum ersten Mal*, verbunden mit der Kategorie des Bewusstseins, lassen eine Verknüpfung der ›neuen Erfahrungen‹ mit dem gedanklichen Substrat von Handkes erstem Roman zu. Umso deutlicher treten die philosophischen Implikate unseres Gedichts im Vergleich mit dem Bezugstext Husserls zutage. So findet die Selbstbefragungspassage unseres Gedichtes, wie sie von der Triggererfahrung am Parkautomaten ausgelöst wird, ihre Entsprechung in Husserls Ansichten über das Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt:

Durch Sehen, Tasten, Hören usw., in den verschiedenen Weisen sinnlicher Wahrnehmung sind körperliche Dinge in irgendeiner räumlichen Verteilung für mich einfach da, im wörtlichen oder bildlichen Sinne „vorhanden“, ob ich auf sie besonders achtsam und mit ihnen betrachtend, denkend, fühlend, wollend beschäftigt bin oder nicht.<sup>12)</sup>

<sup>10)</sup> Die folgenden Ausführungen zu phänomenologischen Ansätzen in Peter Handkes Werk orientieren sich, wie bereits erwähnt, weitestgehend an der Studie von Christine Marschall, welche Handkes frühe Lyrik jedoch größtenteils übergeht und sich in erster Linie auf die ›Hornissen‹ konzentriert, um dann bei der ›Angst des Tormanns‹ wieder anzusetzen.

<sup>11)</sup> PETER HANDKE, *Die Hornissen*, Frankfurt/M. 1966, S. 141f. (Hervorh. d. Verf.)

<sup>12)</sup> EDMUND HUSSERL, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, 5. Aufl., Tübingen 1993, Erstes Buch, §27: Die Welt der natürlichen Einstellung: Ich und meine Umwelt, S. 48 (Hervorh. im Orig.).

Wenn sich das lyrische Ich anlässlich seiner eröffnenden „neuen Erfahrung“ fragt: „*Wann habe ich zum ersten Mal eine Tür mit eigenen Händen geschlossen?!*“ (15) handelt es sich um eben jene kritische Reflexion des unbewussten Umgangs mit der ihn umgebenden Außenwelt, in welchem sich der Mensch in seinem alltäglichen Sein gleichsam gefangen sieht und durch den ihm die Erfahrungsqualität seiner Handlungen und Wahrnehmungen verstellt bleibt. Dass dieser kataraktartige Bewusstwerdungsprozess ausgerechnet mit dem Münzeinwurf in einen Parkautomaten zusammenfällt, liest sich als die augenzwinkernd-paradoxe Prägnanz eines durch und durch lebensweltlich verhafteten Autors.

Bemerkenswert erscheint, dass die Erfahrung einer vorübergehenden Aufhebung der alltäglichen bewussten Routinen des handelnden Individuums in erster Linie eine Intensivierung des Subjektpols zur Folge hat, die mit einem folgenschweren Aufklaffen der Ich-Welt-Beziehung einhergeht. So sieht sich das lyrische Ich gerade durch den Bewusstseinsvorgang der reflexiven Bezugnahme auf die Dinge mit einer ihm explizit gegenübergestellten Außenwelt konfrontiert, wobei das Gewahrwerden dieser Trennungserfahrung die Frage nach den Zugangsmöglichkeiten des Subjekts zur Wirklichkeit umso nachdrücklicher aufwirft. Die Erkundung der eigenen Bewusstseinsvorgänge, auf welche sich das lyrische Ich reflexiv zurückverwiesen sieht, setzt jedoch die apriorisch arbeitenden Perzeptionsmechanismen außer Kraft, was sich – wie der weitere Verlauf des Gedichts zeigen wird – alles andere als unproblematisch gestaltet.

Die Ausgangssituation des Gedichts konfrontiert den Leser also mit einer komplexen Problemstellung: Die Bewusstwerdung der Erstmaligkeit einer Erfahrung (am Parkautomaten) resultiert aus dem Streben nach einer neuen, voraussetzungslosen Form der Welterschließung, der eine augenblickhafte Neuentdeckung in dem Maße gelingt, wie sich das Subjekt aus seinem automatisierten Zugang zur Wirklichkeit befreien kann. In dieser Hinsicht ist der ironisierende Verweis auf die soziale Prestigeträchtigkeit neuer Erfahrungen (*und weil man stolz ist / auf neue Erfahrungen / war ich stolz / auf die neue Erfahrung* [10–13]) durchaus höher zu bewerten als eine bloße Geste der Selbstzufriedenheit. Viel mehr schwingt darin die ehrliche Wertschätzung für eine Form des – wie sich noch deutlicher zeigen lässt – staunenden Weltzugangs, den es als Lebensweise anzustreben gelte. Zugleich aber vollzieht sich in der entautomatisierenden Bewusstwerdung eine Polarisierung des Wahrnehmungsvorgangs, welche das Ich einer abgeschotteten Außenwelt gegenüberstellt und zwischen Subjekt und Objekt, *Ich* und *Tür*, eine scheinbar unüberbrückbare Kluft aufreißt. Im Versuch der bewussten Welterschließung verfällt das Subjekt in Bewusstseinsmechanismen, welche die Gegenstände in der Welt, zu denen es gelangen wollte, stattdessen weiter entrückt. Unverkennbar spiegelt sich hier die Ausgangsproblematik der phänomenologischen Philosophie. Die Konsequenz, welche aus dieser Einsicht erwächst, ist die Forderung nach einer eingehenden Selbstbetrachtung zur Ergründung der subjekteigenen Bewusstseinswirklichkeit, in der sich dem Individuum die Welt erschließt. Aus dem Verlangen nach einem unmittelbaren Zugang zur Welt er-



steht die Notwendigkeit einer Introspektion, welche die Art und Weise unserer Wirklichkeitskonstitution durch unser Bewusstsein zu erfassen sucht, um davon ausgehend zur authentischen Wahrnehmung der Dinge zu finden. Edmund Husserl bezeichnet die Technik, die es für dieses Vorhaben anzuwenden gilt, als Epoché:

Die ἐποχή ist, so kann auch gesagt werden, die radikale und universale Methode, wodurch ich mich als Ich rein fasse und mit dem eigenen, reinen Bewusstseinsleben, in dem und durch das die gesamte objektive Welt mich ist, und so, wie sie eben für mich ist.<sup>13)</sup>

Die Selbstbefragungspassage des Gedichtes verweist auf jene umfassende Suspension jeglicher epistemologischer Selbstverständlichkeiten und bereitet die schwierige Suche nach einer gültigen Wahrnehmungsform vor: Entsprechend der radikalen Prüfung verschiedenster Erlebnisse unter dem Kriterium von ‚Erstmaligkeit‘, auf der Suche nach der Authentizität bewusster Erfahrungen und den Voraussetzungen ihres Erfahrungscharakters, wird nun im rückblickenden Teil die Wahrnehmungsgeschichte des Subjekts kritisch aufgerollt, beginnend mit den ersten, basalen Formen der Selbsterfahrung.

Unter dem Aspekt einer in erster Linie chronologischen Systematik, wie sie die Selbstbefragungspassage in ihrem symmetrischen Ringschluss ungeordneter Erlebnisse verlangt, erstaunt es nicht, dass uns mit den ersten beiden Schilderungen die fundamentale Bewusstwerdung von Raum und Zeit begegnet, nach Kants transzendentaler Ästhetik die grundlegenden apriorischen Kategorien jedweder Anschauung überhaupt.

Die konstitutive Bedeutung, die Raum und Zeit für das Wahrnehmungsbewusstsein des Subjekts an sich zukommt, zeigt sich im Gedicht in der gänzlichen Absenz spezifischer Umstandsangaben (*Einmal* / [20, 26]), welche die Erfahrungsberichte in einer räumlichen und zeitlichen Unbestimmtheit belassen, die von den Rückfragen einer nicht zuzuordnenden Stimme noch zusätzlich unterstrichen wird (*in welchem Jahr?* / bzw. *an welchem Ort?* / [21, 27]). Gleichzeitig verdeutlicht die Vagheit der näheren Bestimmung die zeitliche Distanz, welche das lyrische Ich von der Erinnerung an dieses erste umstandsbezogene Aufmerken des Bewusstseins trennt, und legt damit das Fundament für eine chronologisch aufbauende Struktur des Reflexionsteils. Dabei lässt sich bei aller Schemenhaftigkeit der beiden Szenen eine negative Konnotation feststellen, indem der Raum als ein fremder wahrgenommen wird, während die Zeitlichkeit durch die Hilferuf-artige Aufforderung zu laufen, also die Fortbewegung zu beschleunigen (– „*Schnell! Schnell!*“ / [29]), als Zeitdruck erfahren wird. Die Andersartigkeit der Bedingungen, welche die Gewährwerdung bislang unbewusster Kategorien, das buchstäbliche ‚Erwachen‘ (22) des wahrnehmenden Subjekts herbeiführt, ist hier gleichzusetzen mit einer unterschiedlich ausgeprägten Stimmung des Unwohlseins, eine Beobachtung, welche sich gerade

<sup>13)</sup> EDMUND HUSSERL, *Cartesianische Methoden. Eine Einleitung in die Phänomenologie*. I. Meditatio, § 8: Das „ego cogito“ als transzendente Subjektivität, Hamburg 1987, S. 22.

bei der Untersuchung der anschließenden, existentiellen Erfahrungen als bedeutungsvoll erweisen wird.

Die im Gedichttext folgenden drei Erlebnisse (S. 8ff.) scheinen zumindest in ihrer äußeren Form den vorausgehenden Selbstbefragungen Rechnung zu tragen. Dabei handelt es sich um zwei Konfrontationen des lyrischen Ichs mit dem Tod (1948 / [...]; 1952 / [...]), die eine Begegnungsszene mit der Mutter (*In Österreich* / [...]) umschließen, in welcher eine *zum ersten Mal* empfundene SCHAM (76f.) bekundet wird. Diese Todeserfahrungen sollen auf ihre Differenzen und insbesondere hinsichtlich der ‚Mutter-Szene‘ auf eine Entwicklung hin befragt werden. Zunächst aber ist die grundsätzliche Bedeutung der Todes- und Schamerfahrung für die Persönlichkeitsentwicklung eines wahrnehmungsbewussten Subjekts zu klären.

Die Bedeutung einer *ersten* Schamempfindung für die Subjektconstitution erschließt sich aus der Konzeption dieser Erfahrung als bewusste Entfremdung des lyrischen Ichs von seiner Mutter, einer Form der augenblickhaften Abnabelung, welche sich in der Distanz zwischen *Tisch* und erkennendem Subjekt versinnbildlicht. Das Schamgefühl als Erfahrung der individuellen Integrität erweist sich demnach als Form der Selbsterfahrung, die mit der Bewusstwerdung einer verletzlichen Isolation des Subjekts einhergeht. Wiederum ist Erkenntnisfähigkeit anscheinend mit einer negativen Konnotation verbunden, welche sich im ersten Moment als Urszene einer weltentfremdenden Trennungserfahrung abzuzeichnen scheint. Die folgenden Betrachtungen leiten jedoch zu einer entgegengesetzten Tendenz dieser Wahrnehmungsform hin, welche sich aber für den Zugang zur Welt nicht minder problematisch ausnimmt als die objektivierende Einstellung. Dass darüber hinaus die drei Mal angesprochene *Entfernung* (58ff.) von der Mutter als endgültiger Verlust der Mutter-Kind-Einheit mit wachsender Distanz zum Moment der Geburt zugleich eine Vorstufe der Todeserfahrung andeutet, verbindet die drei bezeichneten Erlebnisteile zu einem thematischen Komplex, welcher die Anwendung eines philosophischen Theorems zusätzlich bestärkt.

Hinsichtlich unseres Augenmerks auf die Bewusstseinsoperationen, welche es für das lyrische Ich kritisch zu betrachten gilt, lässt sich in dieser Distanzerfahrung eine eindruckliche Verabsolutierung des Subjektpols feststellen, in der die Stimmung des lyrischen Ichs sich gleichsam die umgebende Wirklichkeit absorbiert und die räumliche Distanz zwischen den Körpern zu einem emotionalem *Schamabstand* (70) verwandelt. Die Möglichkeiten der poetischen Sprache zur Darstellung jener wahrnehmungsabhängigen Verschränkungen von Innen- und Außenwelt werden noch eingehender zu beleuchten sein, wenn wir uns im Zusammenhang mit dem sprachkritischen Aspekt des Gedichts Handkes früherer Literaturtheorie widmen werden. Für die Schamerfahrung lässt sich zunächst festhalten, dass wir es bei jenem „Übergangserlebnis“ mit einer momenthaften Höchstakzentuierung des Subjektpols zu tun haben, die merklich auf die Wirklichkeitsconstitution im Bewusstsein des lyrischen Ichs einwirkt, sodass der intensiviert erfahrenen Außenwelt eine erhöhte Authentizität zukommt.

Der Schritt von dieser grundlegenden Form der Subjektwerdung und erstmaligen gesteigerten Selbsterfahrung als Meilenstein des Weges aus der Bewusstlosigkeit zur Konfrontation mit dem Tod, die es in jene Reihe der „Erweckungserlebnisse“ einzugliedern gilt, führt uns exemplarisch zu einem der bedeutendsten Exponenten der modernen Philosophie: Martin Heidegger, dessen Hauptwerk ›Sein und Zeit‹ (1927)<sup>14</sup>) das menschliche Dasein als *Sein zum Tod*<sup>15</sup>) charakterisiert. Heidegger geht in fast polemischer Radikalität gegen die Verfallenheit des Menschen an das *uneigentliche Sein*, in der Selbstvergessenheit der breiten Masse von Mitmenschen, dem *Man* an, in dem sich das Individuum seinem *Selbsteinkönnen* entzieht, um die folgeschwere Konfrontation mit der Zeitlichkeit des Lebens, dem *Sein zum Tod* und dem *Möglich-Sein* zu umgehen. Denn der Rückverweis des Daseins auf sich selbst als einzigen Halt – nach der Verabschiedung jeglicher metaphysisch geprägter Weltanschauungen – impliziert eine prinzipielle Freiheit des *Sich-selbst-Wählens und -Ergreifens*, eine Herausforderung, der sich der Mensch nicht gewachsen sieht, weshalb er sich verschiedener Fluchtwege in die Uneigentlichkeit bedient. Dazu gehört neben dem Verschwinden im anonymen *Man* („*Jeder ist der Andere, und keiner ist er selbst.*“ SuZ 128) auch die fälschliche Vergegenständlichung des Lebens, die uns das Dasein durch eine wissenschaftliche Objektivierung entzieht bzw. uns der Suggestion erliegen lässt, es handle sich dabei um etwas dinglich Vorhandenes, mit dem folglich auch begrifflich definierend umgegangen werden könne.

Die Devise, welche Heidegger den Selbsttäuschungsmechanismen des *uneigentlichen Seins* entgegensetzt, ist der *Mut zur Angst*. Der Stimmung der Angst wohnt demnach das Potential inne, den Menschen aus seinen *festgelebten* Bezügen zur Welt herauszukatapultieren und ihn seinem Selbst und dem Rückverweis auf das eigene Dasein gegenüberzustellen. Die Konfrontation mit dem Nichts, welche in der Angst geschieht, die Erkenntnis der Zufälligkeit des Daseins fungiert als Initiationserfahrung von *Eigentlichkeit*, indem sich das Individuum seines *Möglichseins* als schöpferische Wesenhaftigkeit des Menschen bewusst wird. Diese fundamentale Haltungsänderung hin zum Verständnis der Kontingenz und deren Implikationen für die menschliche Lebensführung kennzeichnet auch das vielzitierte *Vorlaufen zum Tod*, die Einsicht in die Endlichkeit des eigenen Lebens, durch das Heidegger unser Dasein im Wissen um das bevorstehende *jemeinige* Sterben als *Sein zum Tod* überführt. Die Vereinzelung, welche das Individuum in dieser Todesangst erfährt, nämlich dadurch, dass das eigene Sterben sich als ein nicht teilbares erweist, stellt zudem einen zentralen Punkt in der Befreiung aus dem *Man* dar, die Heidegger wie folgt beschreibt:

<sup>14</sup>) Zitiert nach der Gesamtausgabe (GA) des Verlags Vittorio Klostermann: MARTIN HEIDEGGER, Gesamtausgabe. Ausgabe letzter Hand (Betreuung: HERMANN HEIDEGGER). I. Abteilung, Bd. 2: Sein und Zeit (1927), Frankfurt/M. 1977 (zit. unter der Sigle SuZ).

<sup>15</sup>) Die folgenden Erläuterungen stützen sich neben dem philosophischen Originaltext insbes. auf Kap. 6–9 von Safranskis umfassender Heidegger-Monographie. Vgl. RÜDIGER SAFRANSKI, Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit, 6. Aufl., Frankfurt/M. 2009.

Wenn das Dasein die Welt eigens entdeckt und sich nahebringt, wenn es ihm selbst sein eigentliches Sein erschließt, dann vollzieht sich dieses Entdecken von »Welt« und Erschließen von Dasein immer als Wegräumen der Verdeckungen und Verdunkelungen, als Zerschneiden der Verstellungen, mit denen sich das Dasein gegen es selbst abriegelt. (SuZ 129)

Wenn wir nun mit diesem, wenn auch unvollständigen, Hintergrund einen Blick auf Handkes Gedicht wagen, so ergibt sich neben der allgemeinen thematischen Entsprechungen eine eigentümliche Verwandtschaft der Sprachbildlichkeit zwischen Heideggers Anleitung zur Welterschließung als *Wegräumen der Verdeckungen* und Handkes poetischer Gestaltung des Wahrnehmungsprozesses, welcher das lyrische Ich 1948 / [...] *im Ort Bayrisch-Gmain* / (40ff.) vollzieht, als es zum ersten Mal eines Toten ansichtig wird.

Die Angabe von Zeit und Ort, welche dieser Schilderung vorausgeschickt sind, scheint nun der fragenden Einforderung dieser Informationen in den noch unspezifischen vorausgegangenen Schilderungen nachzugeben, nur um von einem weiteren Einschub zu erhöhter Erzählpräzision gedrängt zu werden, dieses Mal aber von einer Stimme, welche durch Anführungszeichen eindeutig als zweite Instanz neben dem lyrischen Ich gekennzeichnet ist. Die Antwort auf die spitzfindige Frage nach der Hausnummer wird verweigert, sodass die Akzentuierung des erlebten Schvorgangs mit besonderer Prägnanz hervortritt:

sah ich /  
auf einem Bettgestell /  
unter einem Leintuch /  
hinter Blumen /  
zum ersten Mal /  
einen Menschen /  
der tot war. (44–50)

Die fast inventurartige Registrierung der Objekte, die den freien Blick auf den Leichnam gleichsam verstellen, durch den Betrachter erinnert unweigerlich an die Heidegger'sche Wendung des *Wegräumens der Verdeckungen*, dessen es zur authentischen Welterschließung bedarf: Im Gedicht begegnet uns die sprachlich-poetische Performanz dieser existentiellen Bewusstseinsoperationen.

Zugleich handelt es sich bei den sehend aufgelisteten Objekten tatsächlich um spezifische Formen funebrer Kulturpraktiken, welche bei genauer Betrachtung darauf abzielen, die Schreckenswirkung des Todes zu dämpfen (das Abdecken des Leichnams u. a. als visuelles Verbergen des Todes) und die Sterblichkeit des Menschen durch symbolische Gesten zu ritualisieren (der Blumenschmuck als Versuch einer Ästhetisierung und soziale Form eines rituellen Umgangs im Bestreben, der Unfassbarkeit des Todes eine Form zu geben). Es scheint also nahezuliegen, diese erste Schilderung einer Konfrontation mit dem Tod als exemplarischen Vollzug einer wahrnehmungsentautomatisierenden Befreiung des Subjekts aus der Heidegger'schen *Seinsvergessenheit* des *Man* zu lesen, indem sich das Subjekt seines eigenen *Möglichseins* ermächtigt und sich damit gleichzeitig die Möglichkeit der Weltentdeckung sichert, wie wir sie in der Untersuchung der Ausgangssituation als Telos festgehalten haben.

Bei dieser Lektüre drängt sich jedoch eine Frage auf, die in den Vorbemerkungen zu dieser philosophischen Betrachtung vermehrt angeklungen ist: Weshalb bedarf es im Falle einer wirksamen Initiation in die *Eigentlichkeit* des Daseins, wie wir sie hier vorzufinden glauben, mindestens zweier weiterer existentieller Erfahrungen, bevor das lyrische Ich die perzeptionelle Souveränität erlangt hat, die ihm die Entlarvung jener automatisierten Szenographien erlaubt, die uns im letzten Teil der Reflexion begegnen (*Später* / [S. 11ff.]): Des Weiteren hat sich in der Bezugnahme auf Heideggers Existenzanalyse deutlich gezeigt, dass der augenblickliche Übergang von *festgelebten* Weltbezügen zum eigentlichen Sein an die *Stimmung* der Angst geknüpft ist, in der sich das *Dasein seinem Sein erschließt* (SuZ 135). Es ist nun aber nicht zu übersehen, dass das lyrische Ich bei seiner ersten „Erfahrung“ (1948 /) mit dem Tod nicht über die genaue visuelle Registrierung der äußeren Umstände hinausgeht. Tatsächlich bleibt die entscheidende Gefühlsqualität jener Wahrnehmungen, die eine haltungsverändernde Wirkung herbeiführen könnten, ebendort gänzlich ausgespart.

Hingegen lässt sich für die zweite Todeskonfrontation (1952 /) eindeutig eine Transzendierung der optischen Sinneseindrücke feststellen hin zur subjektiven Empfindung der Todesangst (*hatte ich / zum ersten Mal / im Leben / Angst / vor dem Tod* / [90–94]). Es stellt sich also die Frage nach den Gründen für das zumindest partielle ‚Scheitern‘ der ersten Todeserfahrung, insofern deren entscheidende Wirkung der Vereinzelung und des Durchbruchs des Subjekts zur *Eigentlichkeit* ausbleiben scheint.

Die Antwort führt uns zurück zum Kernproblem der menschlichen Welterschließung und knüpft dort an, von wo wir in der Parallelisierung zu Heidegger ausgegangen sind. Die genaue Beschreibung der Szene, die sich dem lyrischen Ich *an der bayrisch-österreichischen Grenze* (41) darbietet, liest sich nämlich in ihrer Aufzählung der wahrgenommenen Dinge auch wie eine Zerlegung des Erscheinungsbildes in seine Bestandteile, einer objektivierenden Analyse der Umgebung im eigentlichsten Sinn des Wortes, welche schließlich nichts anderes darstellt als jene trügerische Bewusstseinsoperation, welche uns die Dinge der Welt als in der Heidegger'schen Terminologie *vorhandene* gegenüberstellt und sie uns durch diese künstliche Distanzierung entzieht. Unter diesem Aspekt verkehrt sich die Schilderung der „Erfahrung“ von 1948 in das Gegenteil eines Durchbruchs zum *eigentlichen Sein*, nämlich in die *Entweltung* der begegnenden Welt durch die theoretisierende Einstellung, womit wir viel mehr einem *Entleben* des Erlebnisses beiwohnen und damit dieser ersten Konfrontation mit dem Tod ihre Erfahrungsqualität dezidiert absprechen müssen.

Wenn wir diese Beobachtungen nun in einen Zusammenhang stellen mit der Untersuchung der darauf folgenden Erfahrung eines ersten Schamgefühls (65f.), ergibt sich eine starke Polarität zwischen völligem Unbeteiligtsein des Subjekts in der objektivierenden Einstellung und dessen Höchstakzentuierung im Entfremdungserlebnis der ‚Mutterszene‘, dem wir bereits eine erhöhte Authentizität zugesprochen haben. Bezüglich der angestrebten Welterschließung lässt sich für die Abfolge der

beiden ‚Erfahrungen‘ also eine deutliche Entwicklung konstatieren, wenngleich sie auch durch die erwähnte negative Konnotation belastet ist, die von der Erfahrung intensiver Subjektivität geprägt war. Die erfahrene *Entfernung* von der Mutter lässt sich jetzt, unter dem Aspekt eines zunehmenden Gelingens der authentischen Weltentdeckung, der Heidegger'schen *Vereinzelung* des Individuums am Übergang zum *eigentlichen Sein* zuordnen.

Wenden wir uns nun der existentiellen Klimax des Reflexionsteils zu, so ist, nachdem die philosophische Bedeutung eines Sterblichkeitsbewusstseins für die Selbstwerdung gezeigt, und für die zweite Todeskonfrontation das distinktive Charakteristikum einer erlebten Angestempfung herausgestrichen wurde, insbesondere die Aufmerksamkeit auf die Formen der Perzeption zu lenken.

### 3.3 Muschelschalen und Wahrnehmungsformen

Im Folgenden soll also herausgearbeitet werden, inwiefern die Wahrnehmungsform des lyrischen Ichs die unterschiedliche Qualität der geschilderten Erfahrungen bedingt, wobei schließlich zu ergründen ist, welcher perzeptionellen Konstellation bzw. welchem Bewusstseinsvorgang das höchste Potenzial zur authentischen Welterschließung zukommt.

Am Anfang unserer Untersuchungen stand die Beleuchtung jenes plötzlichen Entrissenwerdens des lyrischen Ichs aus einer automatisierten Handlung, eine Szene, welche jedoch als komplexe Situation wahrnehmungstheoretisch auf einer höheren Ebene anzusiedeln ist als die fundamental-existentiellen Erfahrungen, zu denen uns der Reflexionsteil zurückführt. Dass auch die Entautomatisierung vielschichtiger Formen des alltäglichen Weltumgangs, welche als augenblickliche Offenbarung einer Erfahrungsqualität erlebt wird, an eine phänomenologisch geprägte Verschiebung von Subjekt- und Gegenstandspol geknüpft ist, zeigt das titelgebende Gedicht des Bandes, ›Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt‹ (entst. 1967; S. 127–132). Die schreckartige Enthebung aus dem Zustand der Automatisierung, der Wechsel von der natürlichen zur phänomenologischen Einstellung, in der eine unmittelbare Wahrnehmung unter Aufhebung der Trennung von Innen- und Außenwelt des Subjekts möglich ist, findet in diesem Gedicht seine einprägsame Gestaltung: In ›Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt‹ werden eben jene Momente der Kongruenz von Ich und Welt als Identität von Subjekt und Objekt anhand der Übereinstimmung verschiedener Situationen und Stimmungen exemplifiziert. Nachdem eine Folge von unerwarteten Begebenheiten und Konstellationen geschildert wurde, die jeweils ein besonderes Bewusstseinsmoment im lyrischen *Wir* auslösen, schließt sich – wie es scheint als Reaktion auf diese Entautomatisierungserfahrungen – ein längerer Teil der Introspektion an, welcher die Stimmungen des Subjekts mit spezifischen Gegebenheiten der Außenwelt identifiziert:

Wir gehen in uns:  
 dort ist es  
 wenn wir wütend sind  
 spät Nachmittag wie in einem Tatsachenbericht über ein Attentat:  
 wenn wir müde werden  
 lassen uns dort die lückenlos hängenden Schlüssel an einem Hotel-Schlüsselbrett  
 die Augen zufallen:  
 mit dem Mond geht dort  
 die Besänftigung auf:  
 das Erstaunen verwandelt sich in ein weißes Tuch  
 das nach Feierabend die Süßigkeiten in einer Konditorei  
 bedeckt:  
 und mit der Scham  
 überfällt uns dort der Akrobat im Zirkus  
 der nach seiner mißglückten Nummer mit dem strahlenden  
 Lächeln die Arme ausbreitet – (36–51)

Die völlige Kongruenz von Innen- und Außenwelt erweist sich in Handkes Zeilen als die poetische Inversion einer authentischen Welterschließung in phänomenologischer Selbsttransparenz: Durch die Interpolation der Lebenswirklichkeit in den subjektinternen Raum, welche der poetische Text vollzieht, wird eine Verschränkung von innerer und äußerer Wahrnehmungssphäre realisiert. Der gültige Zugang zur Wirklichkeit bedingt demnach eine der objektivierenden Einstellung entgegenlaufende Bewusstseinstätigkeit, welche das Subjekt als wahrnehmende Instanz aufhebt, sodass sich ihm die unmittelbaren Dinge gleichsam in seiner Stimmung erschließen. Den Voraussetzungen für den Erfahrungs- oder Erkenntnischarakter von Erlebnissen, denen hier nachgegangen wird, scheint also das phänomenologische Konzept der intentionalen Struktur unseres Bewusstseins zugrunde zu liegen: Das Schema einer subjektiven inneren Sphäre, die sich einer objektiven äußeren Sphäre gegenübergestellt sieht, das Ich, welches sich durch eine Kluft von der Welt getrennt vermeint, erweist sich als Täuschung. Vielmehr konstituiert sich das Bewusstsein in der augenblicklichen Emergenz einer gegebenen Wechselwirkung von Subjekt und Objekt. Die Wahrnehmung hebt sich auf im Wahrgenommenen, oder, in der Begrifflichkeit des Gedichtbandes formuliert: Die Innenwelt ist immer Außenwelt und umgekehrt, eine Unterscheidung oder Trennung dieser Sphären bedeutete eine Verfälschung unserer Wirklichkeitskonstitution.

An dieser Stelle sei das Jean-Paul-Zitat in Erinnerung gerufen, das bereits einleitend besprochen wurde:

„... da allemal deine äußere und deine innere Welt sich wie zwei Muschelschalen aneinanderlöten und dich als ihr Schalentier einfassen ...“

Die These, dass es sich bei der Kongruenz von Innen- und Außenwelt um einen zentralen Aspekt von Handkes Erkenntnis- oder in unserem Fall vielmehr Erfahrungstheorie handelt, scheint sich unter Einbeziehung des titelgebenden Gedichtes zu bestätigen.

Davon ausgehend, dass nur jenen Erlebnisschilderungen auch Erfahrungsqualität zugesprochen werden kann, bei denen sich die besagte Deckungsgleichheit der Jean Paul'schen Muschelschalen auch tatsächlich einstellt, Innen und Außen also in eins gesetzt werden können, lassen sich nun die Wahrnehmungsformen des rückblickenden Gedichtteils der ›neuen Erfahrungen‹ kritisch beleuchten.

Wenn für die beiden ersten, wahrnehmungskonstitutiven Registrierungen von Raum und Zeit bereits eine gewisse Unbestimmtheit hinsichtlich der Lokalisierung der geschilderten Situationen in der Erinnerung des lyrischen Ichs festgestellt wurde, so lässt sich dies auch auf die Beschreibung des Wahrnehmungsvorgangs beziehen. Das Verb *bemerk*en (vgl. 24 und 36), das für den Akt der Perzeption verwendet wird, verweist in seiner Bedeutung noch nicht auf einen nachhaltigen Bewusstseinsstand. Vielmehr scheint die Wortwahl in beiden Fällen auf eine frühe, ›unbewusste‹ Stufe in diesem lyrischen Entwurf einer ›Wahrnehmungsgeschichte‹ hinzuweisen, die im Rückblick eine bestimmte Voraussetzungslosigkeit der Bewusstseinsvorgänge etabliert als Ausgangspunkt einer Erforschung der eigenen Erkenntnisentwicklung.

Als würde die allgemeine, schon mit Kant angesprochene erkenntnisphilosophische Geltung der Kategorien von Raum und Zeit hier erstmals durch das lyrische Ich in ihrer empirischen, persönlichen Bedeutung als basale raumzeitliche Bewegung bewusst nachvollzogen, heißt es in den ›neuen Erfahrungen‹: *und bemerkte zum ersten Mal / daß ich in einem Raum war.* (24f.) [...] *bemerkte ich zum ersten Mal / daß ich / früher als ich ankam / gelaufen war.* (36–39)

Mit der Annäherung an eine Form der Erfahrung, welche sich für das Subjekt als eine authentische Erschließung der Welt erweist, wie sie durch die Todesthematik gegeben ist, verschieben sich die beschriebenen Wahrnehmungsvorgänge auf eine visuelle Form des Erkennens, wobei wir uns bei den Eindrücken von 1948 noch in der oberflächlichen Allgemeinheit eines *Sehens* (44) bewegen: *sah ich / [...] zum ersten Mal / einen Menschen / der tot war.* (43–50)

Hingegen bedingt durch die besprochene Distanzerfahrung zur Mutter können wir eine eindeutige Intensivierung des Erkennens hin zum prägnanten *Erblicken* feststellen. Zudem wird diese Art und Weise des Gewährwerdens in einem bedeutungsvollen Kausalitätsverhältnis an die zentrale Empfindung der *Scham* geknüpft: *überkam mich / weil ich sie dort / ERBLICKTE / zum ersten Mal / SCHAM* / (63–67; Sperrung d. Verf.) – eine Relation, welche konstitutiv für die erhöhte Authentizität des Erlebnisses angeführt wird (*so daß der Abstand / zum Tisch / ein Schamabstand wurde.* (68–70; Sperrung d. Verf.)). Auffällig ist auch die erstmalige Bezugnahme auf die hartnäckig rückfragende Instanz und deren Versuch, die Erfahrungsschilderungen zu schematisieren. Die ungefähren Antworten des lyrischen Ichs auf die Fragen: „wann?“ / *ich weiß nicht* / (53f.) und: „in welcher Entfernung?“ / *in Entfernung von mir* / (59f.) weisen deutlich darauf hin, dass sich das Subjekt in der Mutterbegegnung weder zeitlich noch räumlich objektiv zu verorten vermag. Diese Unverfügbarkeit objektiver Umstandsangaben bekräftigt die starke subjektive Prägung der beschriebenen Erfahrung, die, wie wir bereits gesehen haben, als Form einer intensivierten



Selbstwahrnehmung der deutlichen Überakzentuierung des Subjekt-Pols gleichkommt, sodass nicht die angestrebte Form der harmonischen Deckungsgleichheit von Innen und Außen zustande kommt, sondern die subjektive Seite der Wahrnehmungskonstellation von der Umwelt gleichsam Besitz ergreift. Diese Art und Weise der Welterschließung muss jedoch trotz ihrer gesteigerten Authentizität als der phänomenologischen Selbsttransparenz entgegenlaufend verworfen werden.

Wenn wir uns nun der Betrachtung der anschließenden, zentralen Todes- bzw. Angsterfahrung widmen, so fällt als Erstes die nun offenkundig ausgeprägte Fähigkeit und Bereitschaft des lyrischen Ichs zur Schilderung der begleitenden Umstände auf. Diese begegnen uns in einer irritierend komprimierten Form, welche in einem Höchstmaß mit der augenblicklichen Entschleunigung der Wahrnehmung kontrastiert, die wir in dem Moment erleben, als das lyrische Ich den profanen *Leichenschmaus* (74) verlassen hat und den Abdankungsraum betritt, um damit aus der lärmenden Feier in die exponierte Isolation gänzlicher Leere und Geräuschlosigkeit versetzt zu werden. Eindrücklich ist diese Opposition von reizüberflutender Informationsfülle und haltloser Leere auch graphisch realisiert:

1952 /  
im Sommer /  
als ich /  
(vom Leichenschmaus zum Andenken an die gerade  
beerdigte Großmutter nach Hause geschickt, um einem  
Trauergast die vergessenen Zigaretten zu holen) /  
den leeren /  
stillen /  
Raum /  
betrat /  
in dem die Tote /  
drei Tage lang /  
aufgebahrt war /  
und /  
in dem stillen /  
leeren /  
Raum /  
nichts erblickte /  
als eine kleine schmutzige Lache /  
aus einer Vase /  
auf dem Fußboden /  
hatte ich /  
zum ersten Mal /  
im Leben /  
Angst /  
vor dem Tod / (71–94)

Die sprachliche Fragmentierung der Situation lässt die beschriebene Leere und Stille des Raumes wirkungsvoll um sich greifen und markiert in aller Deutlichkeit die erhöhte Aufmerksamkeit und Entautomatisierung des lyrischen Ichs, die sich

in seiner intensivierten visuellen Wahrnehmung (*erblickte*) bestätigt. Die plötzliche Enthebung des Subjekts aus der Reizüberflutung eines gesellschaftlichen Rahmens, die sich in der zweimaligen, gespiegelten Nennung *leeren / stillen / Raum* / (75ff.) [...] *stillen / leeren / Raum* / (83ff.) manifestiert, erinnert dabei in gleicher Weise an das vorangestellte, ebenfalls mit Todesangst liierte (vgl. Anm. 6) Jean-Paul-Zitat („Keine Antwort, überall Stille im Gasthof – das ganze Zimmer voll Mondschein – ...“), wie es sich der Heidegger'schen Konfrontation mit dem *Nichts* annähern lässt, als welche er die daseinschließende Angst konzipiert. Während aber bei Heidegger die Stimmung der Angst bereits Ausdruck dieses begegnenden Nichts ist, in dem sich das Dasein auf sich selbst zurückverwiesen sieht, finden wir in Handkes Gedicht die Wahrnehmung des Nichts (*nichts erblickte* / [86]) mit der Empfindung der Todesangst über einen sinnlichen Eindruck verbunden, durch den sich die eigene Sterblichkeit dem lyrischen Ich in heftiger Unmittelbarkeit aufzudrängen scheint: *nichts erblickte / als eine kleine schmutzige Lache* / (86f.).

Die *kleine schmutzige Lache* bildet dabei einen visuellen Ding-Signifikant, der in seiner zerfallsgeprägten, morbiden Erbärmlichkeit deutlich die negativen Epiphanien von Hofmannsthals Lord Chandos evoziert, dem sich die Signifikanz der Dinge in sprachlich nicht formulierbaren Offenbarungserlebnissen erschließt:

Seither führe ich ein Dasein, das Sie, fürchte ich, kaum begreifen können, so geistlos, ja gedankenlos fließt es dahin; ein Dasein, das sich freilich von dem meiner Nachbarn, meiner Verwandten und der meisten landbesitzenden Edelleute dieses Königreiches kaum unterscheidet, und das nicht ganz ohne freudige und belebende Augenblicke ist. Es wird mir nicht leicht, Ihnen anzudeuten, worin diese guten Augenblicke bestehen; die Worte lassen mich wiederum im Stich. Denn es ist ja etwas völlig Unbenanntes, und auch wohl kaum Benennbares, das in solchen Augenblicken, irgendeine Erscheinung meiner alltäglichen Umgebung mit einer überschwellenden Flut höheren Leben wie ein Gefäß erfüllend, mir sich ankündet.

Ich kann nicht erwarten, daß Sie mich ohne Beispiel verstehen, und ich muß Sie um Nachsicht für die Kläglichkeit meiner Beispiele bitten. Eine Gießkanne, eine auf dem Feld verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden.<sup>16)</sup>

Es ist nicht nur die Gedankenlosigkeit des eigenen Daseins und die Kritik am unreflektierten *Man* der „Edelleute“, das uns erlaubt, diese Textstelle in die philosophischen Ansätze unserer Gedichtbetrachtung einzureihen, sondern insbesondere die Erscheinungsqualität von Chandos' visuellen Sinneseindrücken, welche uns zum Ideal der phänomenologischen Einstellung zurückführt. So beobachten wir auch am zentralen Punkt der ›neuen Erfahrungen‹ hinsichtlich der Wahrnehmungsform, wie sich dem Subjekt die ganze Jämmerlichkeit des endlichen Daseins in der Erscheinung dieser Schmutzlache erschließt, wobei das lyrische Ich in weitgehender Passivität verharret, während die Evidenz seiner Sterblichkeit *zum ersten Mal* (91) die Erfahrung der Todesangst aufruft. Die Lache auf dem Fußboden

<sup>16)</sup> HUGO VON HOFMANNSTHAL, Ein Brief, in: DERS., Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II, hrsg. von HERBERT STEINER, Frankfurt/M. 1976, S. 15f.

begegnet uns quasi als visueller „Inbegriff“ der unausweichlichen Vergänglichkeit (die Tote selbst wurde bereits aus dem Raum entfernt), als klägliche Schmutzspur der Versuche, sich über das drohende Nichts hinwegzutäuschen (der Fleck stammt aus einer Blumenvase).

Die aus der Erfahrung des Nichts ausgehende, epiphaniartige Überwältigung des Ich setzt diese Szene ‚bewusstseinsgeschichtlich‘ deutlich von der problematischen Überakzentuierung des Subjektpols ab, wie wir sie in der vorausgehenden Erfahrung beobachtet haben. Die in der emotionalen Resonanz der Angst auftretende Gewissheit des Todes und des Gewährwerden der Pole der menschlichen Existenz (*zum ersten Mal / im Leben / Angst / vor dem Tod / 91–94*) verweisen wie Schlüsselbegriffe auf das *eigentliche Sein* nach Heidegger und einer authentischen Erfahrung der Welt. „[...] aber wenn ich dann Angst habe, kommt wieder dieses Gefühl, dass jetzt Ich gemeint bin und dass jetzt das Leben anfängt“, beschreibt Handke in seiner ›Zwischenbemerkung über die Angst<sup>17)</sup> die „augenöffnende“ Kraft dieser Schlüsselerfahrung.

Wenn mit der epiphanihaften, visuellen Offenbarung der eigenen Sterblichkeit und deren emotionaler Realisierung als *Angst / vor dem Tod /* ein Durchbruch zu jener offenen Daseinsform angezeigt wird, für die *neue Erfahrungen* konstitutiv werden, so lesen sich die unmittelbar anschließenden Zeilen des Gedichts zunächst wie eine Provokation:

und nur weil man sagte /  
dass es einem in der Todesangst /  
kalt über den Rücken rinnt /  
konnte ich mich /  
indem ich mir /  
zum Schutz /  
die Worte die man sagte vorhielt /  
der Todesangst /  
noch einmal /  
erwehren. (95–99)

Das rituell angerufene „*man*“, das als Referenzinstanz für eine Abwehr des Unheimlichen beschworen wird, erscheint hier jedoch zugleich verbunden mit einer kritischen Reflexion auf die Sprache, gerade indem sie als Schutzmacht vor einem authentischen Zugang zum Dasein fungiert. Sozial konnotierte Erkenntniskritik wird Sprachkritik. Wenn Heidegger die Schwierigkeiten des Individuums, zur phänomenologischen Einstellung zu gelangen, damit begründet, dass „der Mensch das Element seiner Existenz im Gekünstelten, Verlogenen, immer schon von anderen Beschwatzten hat“<sup>18)</sup>, so stellen wir bei Handkes Zeilen eine Ambivalenz in der Funktion der redensartigen Sprache fest: *die Worte die man sagte* fungieren

<sup>17)</sup> PETER HANDKE, *Als das Wünschen noch geholfen hat*, Frankfurt/M. 1974, S. 101.

<sup>18)</sup> MARTIN HEIDEGGER, *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, GA Bd. 20. 1979 (zit. Anm. 14), S. 37.

in gleichem Maße als Barriere zur Wirklichkeit wie sie als Schutzschild vor dem existenziellen Erlebnis dienen. Ein Ausblick auf die sprachkritischen Ansätze und die frühe Literaturtheorie Handkes scheint lohnend.

### *3.4 Sprachkritik und frühe Literaturtheorie*

Die Sprache als prinzipielles Medium zur Erfassung von Wirklichkeit, als Apriori unseres Bewusstseins überhaupt (nach Ludwig Wittgenstein), figuriert als äußerst umstrittene Instanz gerade im Frühwerk Peter Handkes. In seiner radikalen Hinterfragung eines sprachlich geprägten Zugangs zur Welt richtet sich der Autor nicht nur gegen den gesellschaftlich-politischen manipulativen Missbrauch, sondern setzt bei seiner Sprachkritik auf der fundamentalen Ebene einfachster Wahrnehmungsformen an. So wird die Verfälschung des Anschauungsaktes durch die Begrifflichkeit der Sprache noch in der ›Stunde der wahren Empfindung‹ (1975) zur existentiellen Problematik des Protagonisten: „Ich habe mit den Worten für die Eigenschaften der Gegenstände blindlings die Welt angeschaut“<sup>19)</sup>. Diese entlarvende Haltung gegenüber der sprachlichen Vermittlung lässt sich bereits in Handkes frühesten theoretischen Schriften nachweisen. Eine der meistzitierten Stellungnahmen des Autors ist sein an Jean-Paul Sartre anknüpfender Vergleich der Sprache mit einem Glas im Aufsatz ›Zur Tagung der Gruppe 47 in Princeton‹, in der Handke die Propagierung einer scheinbaren Transparenz der Sprache in der Literatur des neuen Realismus anklagt:

Man glaubt so naiv, durch die Sprache auf die Gegenstände durchschauen zu können wie durch das sprichwörtliche Glas. [...] Es wird vernachlässigt, wie sehr die Sprache manipulierbar ist, für alle gesellschaftlichen und individuellen Zwecke. Es wird vernachlässigt, dass die Welt nicht nur aus den Gegenständen besteht, sondern auch aus der Sprache für diese Gegenstände. Indem man die Sprache nur benützt und nicht in ihr und mit ihr beschreibt, zeigt man nicht auf die Fehlerquellen in der Sprache hin, sondern fällt ihnen selbst zum Opfer. Das Glas der Sprache sollte endlich zerschlagen werden.<sup>20)</sup>

Dass diesem ‚Zerschlagungsauftrag‘, den Handke in seinem Manifest formuliert, eine dezidiert gesellschaftliche, ja politische Dimension zukommt, ist sich der junge Autor, dem immer wieder eine unengagierte Innerlichkeit vorgeworfen wurde, durchaus bewusst:

Anstatt so zu tun, als könnte man durch die Sprache schauen wie durch eine Fensterscheibe, sollte man die tückische Sprache selber durchschauen und, wenn man sie durchschaut hat, zeigen, wie viele Dinge mit der Sprache gedeht [sic!] werden können. Diese stilistische Aufgabe wäre durchaus, dadurch, dass sie aufzeigte, auch eine gesellschaftliche.<sup>21)</sup>

<sup>19)</sup> PETER HANDKE, *Die Stunde der wahren Empfindung*, Frankfurt/M. 1975, S. 78.

<sup>20)</sup> DERS., *Zur Tagung der Gruppe 47 in Princeton*, in: DERS., *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt/M. 1972, S. 30.

<sup>21)</sup> Ebenda.

Die soziale Relevanz unseres alltäglichen Umgangs mit der Sprache und deren Tendenz zur Verzerrung und Automatisierung der Wirklichkeit zeigt sich insbesondere in den nächsten Abschnitten der ›neuen Erfahrungen‹ (*Später / und Heute /* [S. 11ff.]), welche sich mit dem Erkennen sprachlich präformierter Szenographien und deren Durchschauung beschäftigen.

Um der stereotypen Tendenz entgegenzuwirken, Handkes Frühwerk auf den sprachkritischen Aspekt zu reduzieren, sei an dieser Stelle auf die augenscheinliche existenziell-philosophische Bedeutung hingewiesen, welche der Durchbrechung jener verbalen Präformation unseres Bewusstseins zu Gunsten einer authentischen Form der Welterschließung zukommt. Die Metaphorik von Glas und dessen Zerschlagung, die Handke gegen das wirklichkeitsverfälschende Sprachmedium setzt, führt zu Heideggers Formulierung vom *Zerbrechen der Verstellungen*, dessen es zur staunenden Entdeckung der Welt bedarf. In nahezu alludierender Prägnanz findet sich die analoge Forderung nach einer Destruktion scheinbarer „Gewissheiten“ in Handkes frühem Aufsatz ›Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms‹: „Ich erwarte von der Literatur ein Zerbrechen aller endgültig scheinenden Weltbilder“<sup>22)</sup>. Dass der Zugang zu authentischer Welterschließung nicht anders als wieder durch Sprache geschaffen werden kann, wird die Beleuchtung der strukturellen Ebene des Gedichts noch zeigen. Dass Handke das Anknüpfen gegen den Reflex des Unbedacht-Automatischen zum zentralen Thema seines Schreibens erhebt, zeigt seine programmatische Formulierung aus demselben Aufsatz, die uns direkt zu unserem Gedicht zurück bringen wird:

Ich habe keine Themen, über die ich schreiben möchte, ich habe nur ein Thema: über mich selbst klar, klarer zu werden, mich kennenzulernen oder nicht kennenzulernen, zu lernen, was ich falsch mache, was ich falsch denke, was ich unbedacht denke, was ich unbedacht spreche, was ich automatisch spreche, was auch andere unbedacht tun, denken, sprechen: aufmerksam zu werden und aufmerksam zu machen.<sup>23)</sup>

Sämtliche Ereignisse, welche im Teil *Später /* an die Abwehr der Todesangst durch die Sprache anknüpfen, lassen unter dem theoretischen Oberbegriff der Wahrnehmungs-Entautomatisierung vereinen. Während sich in der Begegnung mit einem *ungefährlichen Irren* (109; Hervorh. im Orig.) zugleich die Demontage eines diskriminierenden Klischees vollzieht, gibt das *in den Schnee* verschüttete *COCA COLA* (111f.) auf den ersten Blick ein kleineres Rätsel auf. Das Entautomatisierungspotential des Bildes wird jedoch ersichtlich im Rahmen des Bildklischees von beschmutztem Schnee, der Befleckung von unschuldigem Weiß, insbesondere etwa durch die Assoziation einer dramatischen roten Blutspur in verschneitem Gelände, eine Szene, deren signifikanter Farbkontrast zugleich den kulturellen Kontrast konnotiert, die dieser amerikanische ‚Kulturimport‘ in der urtümlich-natürlichen

<sup>22)</sup> Peter HANDKE, Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, in: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms (zit. Anm. 20), S. 20.

<sup>23)</sup> Ebenda, S. 26.

Umgebung des österreichischen Nationalparks figurieren lässt. Einprägsam und von slapstickartigem Humor geprägt produziert auch die absurde Adressierung des Befehls *HÄNDE HOCH!* an einen *Einarmigen* (116f.) die situative Aushebelung eines filmischen Sterotyps.

Der Anblick einer *Schaufensterpuppe / mit Brillengläsern /* (122f.) beschließt die Dreiergruppe „unbedachter“ Konfigurationen. Der in ihnen jeweils *zum ersten Mal* pointenhaft zu Bewusstsein gebrachte Wahrnehmungsautomatismus führt im lyrischen Ich folgerichtig zu einer sprachlichen Selbstverweigerung:

hatte ich /  
 (als ich mich aussprechen sollte) /  
 zum ersten Mal /  
 keinem mehr etwas zu sagen. (124–127)

Die floskelhafte Formulierung der Aufforderung: „Sprich dich aus!“, auf ihren tatsächlichen Wahrheitsgehalt hinterfragt, lässt das lyrische Ich widerstrebend verstummen, womit es dem kollektiven *man* einen unreflektierten Sprachgebrauch nachdrücklich versagt.

Der nun folgende kurze Einschub wurde bereits im Überblickskapitel als zweite rahmende Selbstbefragungspassage identifiziert und markiert somit den Abschluss des analeptischen Reflexionsteils und den Übergang zur Jetztzeit. Es liegt nahe, die absurde Erwartungsfrage als ein parodistisches, hyperbolisches Ad-Absurdum-Führen der vorgängigen Erfahrungssequenz zu deuten. Augenfällig ist die Betonung des Zeitebenensprungs (*Jetzt frage ich mich:* [Hervorh. d. Verf.]), die ‚bewustseinsgeschichtlich‘ im Rückbezug auf die anfänglichen Selbstbefragungen den Vorher-nachher-Befund einer veränderten Wahrnehmungsform markiert.

Um die differierenden Aspekte der beiden rahmenden Teile zu beleuchten, fällt insbesondere die Wiederaufnahme der Todesthematik auf, die damit leitmotivische Funktion erhält: Die Reihe der Todes-Motive wird bereits im Gedichtbeginn mit der Wagner-Oper (2f.) eröffnet<sup>24</sup>) und erstreckt sich über die Atemnot unter dem *Zellophansack* (18) in der ersten Selbstbefragungspassage zur expliziten Konfrontation am Anfang der Reflexionsteils (1948 /) bis zur Klimax der Sterblichkeitsepiphanie (1952 /), um schließlich, noch im parodistischen Gewand das ‚Unbeschrmtsein‘ benennend, in die Zukunftserwartung eines Todes zu münden: *Wann werde ich zum ersten Mal von jemanden hören, der einen Regenschirm mit in den Tod nehmen konnte?* (130). Über diesen leitmotivischen Bogen hinaus, der sich vom Gedichtanfang bis zum betrachteten Teil der ›neuen Erfahrungen‹ spannt, muss an der zitierten Frage hervorgehoben werden, dass ihr parodistisches Ziel die vermittelte Form der Erfahrung fokussiert (*wann werde ich zum ersten Mal*

<sup>24</sup>) Wagners Musik figuriert in dieser Hinsicht als Übergang von der expressiven Autoreferenzialität der abstrakten musikalischen Kunstform zu einer geradezu semantisierten Repräsentationalisierung der Klänge durch die symbolische Semiose der Leitmotive, mit welcher der Komponist die Musik in ihrer Verweisstruktur in eine kontroverse Nähe zur Sprache rückt.

von jemandem hören, [...] [Hervorh. d. Verf.]). Mit dieser Beobachtung ist auch die Aufnahme der sprachkritischen Ebene am Übergang zum präsentischen Gedichtteil herausgearbeitet, indem das lyrische Ich anhand des existenziellen Sujets schlechthin, des Todes, den unreflektierten Sprachgebrauch thematisiert.

Die Auseinandersetzung mit vermittelten Erfahrungsformen setzt sich im ersten Teil des letzten Gedichtabschnitts fort, der die Rezeption eines – mit höchster Wahrscheinlichkeit – photographischen und eines textuellen Zeugnisses politischer Missstände berichtet, wie sie uns in Zeitungen begegnen.<sup>25)</sup> Die Formulierungen der vermittelten Inhalte demonstrieren dabei eindrücklich die Anwendung der Sprache zur Verschleierung von Unrecht und Gewalt. Der Einleitungssatz zu beiden Rezeptionsberichten bezeugt im eingeschobenen Konzessivsatz die Fähigkeit der selbstreflexiven Bezugnahme auf die eigene Wahrnehmung, die sich das lyrische Ich im Zuge der Emanzipation seines Wahrnehmungsbewusstseins durch den existenziell geprägten Teil des Gedichts angeeignet hat:

Heute /  
 (obwohl es heißen könnte: „Ich sehe es *wie* zum ersten Mal“) /  
 sehe Ich /  
 nicht zum ersten Mal / (130–133, Hervorh. im Orig.)

Die ersten beiden Erfahrungen der Jetztzeit stellen demnach einen Rückbezug zur peripetiehaften Erkenntnis der Wirklichkeitsverfälschenden Sprache am Klimax der Todeskonfrontation dar, sodass das lyrische Ich die zu Bewusstsein gekommenen Verstellungsmechanismen der verbalen Vermittlung zu demonstrieren fähig ist. Es wird vorgeführt, wie sich die Sprache als eine verzerrende Linse zwischen die Muschelschalen des phänomenologischen Subjekts schiebt, um diesem die Wirklichkeit zu verfremden.

Diese Stufe der Wahrnehmungsentwicklung, die Kompetenz der Gewahrdung und Aufdeckung unauthentischer, weil automatisierter oder sprachlich präformierter Zugänge zur Welt, ist jedoch noch nicht mit jener Form gültigen Welterschließung gleichzusetzen, wie wir sie wiederholt als Ziel der ›neuen Erfahrungen‹ herausgearbeitet haben. Diese erwies sich als schwierige Form der phänomenologischen Selbsttransparenz, in der es dem Subjekt möglich ist, ohne in die *entweltende* Objektivierung zu verfallen, der staunenswerten Evidenz der umgebenden Dinge inne zu werden, um in dieser intensiveren Erfahrung zu einer authentischen Art der Weltentdeckung zu gelangen. Auf der Suche nach einer Synthese dieses existentiell-philosophischen Telos mit dem in gleicher Weise zentralen sprachkritischen Ansatz des Autors, soll nun ein Blick auf den letzten Abschnitt unseres Gedichts geworfen werden.

<sup>25)</sup> Vgl. zur Vertiefung: HELMUT SCHANZE, „An alle Fernsprechteilnehmer“. Anmerkungen zum Problem Medien und Lyrik im Zusammenhang mit Gedichten von Hans Magnus Enzensberger, Peter Handke und Friederike Roth, in: DIETER BREUER, Deutsche Lyrik nach 1945, Frankfurt/M. 1988, S. 241–260.

### 3.5 Das hoffnungsbestimmte poetische Denken

Peter Handkes Konzeption dieser authentischen Welterschließung erweist sich als eng an eine besondere Form der ästhetischen Haltung des Subjekts geknüpft, welche am deutlichsten in der ›Stunde der wahren Empfindung‹ zu Tage tritt, die uns bereits als umfassende Auseinandersetzung mit der Wahrnehmungsthematik begegnet ist:

Dann hatte er ein Erlebnis – und noch während er es aufnahm, wünschte er, dass er es nie vergessen würde. Im Sand zu seinen Füßen erblickte er drei Dinge: Ein Kastanienblatt; ein Stück von einem Taschenspiegel; eine Kinderzopfspange. Sie hatten schon die ganze Zeit so dagelegen, doch auf einmal rückten diese Gegenstände zusammen zu Wunderdingen. – „Wer sagt denn, dass die Welt schon entdeckt ist?“<sup>26)</sup>

Die momenthafte Aufmerksamkeitssteigerung der visuellen Wahrnehmung – in der Erzählung ›Falsche Bewegung‹ verwendet Handke die Bezeichnung des „erotischen Blicks“<sup>27)</sup> – verwandelt den Vorgang des Sehens in ein Erlebnis, eine Intensivierung des Lebensbezuges, in der sich dem Subjekt aus der willkürlichen Ansammlung disparater Dinge durch den Akt seines schöpferischen Bewusstseins ein Zusammenhang der Welt zu erschließen scheint. Bemerkenswert ist dabei die Vorrangstellung des Auges als des Sinnesorgans, dem – wie schon in den ›neuen Erfahrungen‹ beobachtet wurde – das höchste Potenzial des authentischen Weltzugangs zukommt. Es ist die Offenheit für diese Augenblicke der staunenden Wirklichkeitserfahrung, der einzigen Form authentischen Weltbezuges in phänomenologischer Selbsttransparenz, der sich das lyrische Ich unseres Gedichts anzunähern sucht: die schwierige Lebenshaltung einer steten Möglichkeit *neuer Erfahrungen*. Dass das intensivierte Erleben dieser Erfahrungen vielfach und nicht zuletzt durch die Sprache bedroht ist, hat unsere Analyse zu zeigen versucht. Eine andere Formulierung für diese Gefährdung des authentischen Wirklichkeitszugangs durch den „unbedachten“ Sprachgebrauch findet sich in Handkes Bücherpreisrede, in der er die Öffnung seiner Wahrnehmung durch ein scheinbar bedeutungsloses Detail einer KZ-Fotographie beschreibt:

Jedenfalls belebt der Anblick dieser aufeinander zeigenden Füße über die Jahre hinweg meinen Abscheu und meine Wut bis in die Träume hinein und aus den Träumen wieder heraus und macht mich zu Wahrnehmungen fähig, für die ich durch die üblichen Begriffe, die immer die Welt der Erscheinungen auf einen Endpunkt bringen wollen, blind geblieben wäre.<sup>28)</sup>

Die Entautomatisierung, welche Handke in den Empfindungen von Abscheu und Wut erfährt, erweist wiederum die enge Verknüpfung dieser Sprachkritik mit dem existentiell-philosophischen Ansatz einer Wahrnehmungstheorie in der ›Zwischenbemerkung über die Angst‹, die uns zu Heideggers Existenzana-

<sup>26)</sup> HANDKE, Die Stunde der wahren Empfindung (zit. Anm. 19), S. 81.

<sup>27)</sup> DERS., Falsche Bewegung, Frankfurt/M. 1975, S. 58.

<sup>28)</sup> DERS., Die Geborgenheit unter der Schädeldecke, in: DERS., Als das Wünschen noch geholfen hat (zit. Anm. 17), S. 74.



lyse zurückgeführt hat. Die Synthese der Erkenntnis beider problematischer Aspekte – der *festgelebten* Daseinsbezüge und der verfälschenden Vermittlung von Wirklichkeit durch die Sprache – hin zu einer Erschließung der Welt über eine selbsttransparente Reduktion auf unser schöpferisches Bewusstsein, findet sich in Handkes appellhafter Formulierung seiner Überzeugung von der „begriffsaflösenden und damit zukunfsmächtigen Kraft des poetischen Denkens“.<sup>29)</sup> Wenige Seiten später fährt Handke in seiner Rede von der angestrebten Durchbrechung des unreflektierten Weltzugangs, den er mit dem letztzitierten Satz den Wahrnehmungsformen literarischen Schreibens zueignet, fort: „Noch immer zu wenig Widersprüche ...“<sup>30)</sup>, womit er jenes Weltentdeckungspotenzial anspricht, das vom poetischen Denken angesichts paradoxer, unerwarteter oder nonkonformer Wirklichkeitskonstellationen aktiviert wird. Die Bewusstseinshaltung, die aus der augenblicklichen Entautomatisierung resultiert, bezeichnet der Autor als „nichts andres als das hoffnungsbestimmte poetische Denken, das die Welt immer wieder neu anfangen lässt, wenn ich sie in meiner Verstocktheit für versiegelt hielt, und [...] das Selbstbewusstsein, mit dem ich schreibe.“ Denn aus dieser Form der Neuentdeckung der Welt speist sich eine lebensbejahende Sympathie zum eigenen Dasein, das für die Mitmenschen erfahrbar zu machen in Handkes Verständnis zuallererst der Literatur zukommt.

Es ist der unerwartete und dadurch originelle Anblick eines *großen Fussabstreifer[s]* [...] vor dem *HOTEL ROYAL / auf dem Gehsteig* / (148–150), die zugleich befremdliche und faszinierende Innenansicht einer *Rolltreppe* (153) und die signifikante, märchenhafte Absurdität eines *Königs*, der statt seiner gewohnten Insignien – einem Szepter zum Beispiel – *einen gerade geangelten Fisch / in der Faust hält* (156f.), welchen im hoffnungsbestimmten Denken des lyrischen Ichs die ganze berückende Poesie des täglichen Daseins innewohnt.

Die Vermittlung dieses poetischen Potenzials der Welt, wie sie unser Gedicht vornimmt, muss zugleich der schwierige Versuch einer phänomenologischen Beschreibung der Wirklichkeitserfahrungen sein. Dieser Potenzierung der Reflexionsebenen begegnen wir vor der letzten Szene der hoffnungsbestimmten Erfahrungsserie, die uns zu einer abschließenden Betrachtung der formalen Aspekte der ›neuen Erfahrungen‹ bringt.

### 3.6 Formale Musterschilderungen und schematisiertes Denken

Um den Aspekt der sprachlichen Vermittlungsaufgabe in den Vordergrund zu rücken, welche der Text als literarischer Erfahrungsbericht wahrnimmt, sei zunächst an die einführende Beleuchtung der Inhaltsangabe dieses Bandes erinnert, welche unser Augenmerk auf die Modellhaftigkeit syntaktischer Formen lenkt, die letztlich zur Schematisierung der vermittelten Wirklichkeit führt. Deutlich finden

<sup>29)</sup> Ebenda.

<sup>30)</sup> Ebenda, S. 77.

wir diese Kritik an einer vermeintlich „realistischen“ Beschreibung der Welt im ›Elfenbeinturm‹-Aufsatz von 1967:

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.<sup>31)</sup>

Das sprachliche Schema, das in den ›neuen Erfahrungen‹ zur Anwendung kommt, bildet eine polizeiberichtartige, faktenlastige Erzählform, die im Verlauf des Gedichts, bei scheinbar willkürlicher Selektion der unterschiedlichen Angaben, variiert wird. Wie sehr diese Sprechform von vornherein als oktroyierte Zwangsjacke empfunden wird, verdeutlichen die einschnittartigen Sprechphasenmarkierungen (/), die dem Text eine abgehackte Qualität verleihen.<sup>32)</sup>

Der faktenorientierten Art und Weise dieser Berichtsform ist auch die erste Reflexionspassage unterworfen, worin das lyrische Ich die dafür eingeforderten Sachangaben in Form schematisierter Frageadverbien in der Selbstbefragung aufnimmt: *Ich fragte mich: | „wann ... ? wo ...? unter welchen Umständen ...?“* vgl. 15–19). Auch im folgenden rückblickenden Gedichtteil dürften demnach die nach den beiden vagen raumzeitlichen Angaben *Einmal / (20 u. 26)* jeweils eingeschalteten Rückfragen: *Einmal / In welchem Jahr ? / [...] Einmal / An welchem Ort ? /* vom erinnernden Subjekt selbst stammen. Während diese Rückfragen formal als integraler Teil der jeweiligen Erinnerungsbewegung figurieren, heben sich die in den anschließenden Erinnerungspassagen *1948 /* und *In Österreich /* eingeschalteten analogen Einforderungen genauer Angaben von Ort, Zeit und Umständen jedoch durch Absetzung in Anführungszeichen als direkte Rede ab und gewinnen dadurch einen hartnäckig-pedantischen, verhörähnlichen Charakter. Wenn wir also annehmen, dass die ersten beiden Rückfragen dem Versuch des lyrischen Ichs geschuldet sind, seiner diffusen Erinnerungen mittels des abgerufenen Frageschemas habhaft zu werden, so beobachten wir mit dem Fortschreiten der wahrnehmungsgeschichtlichen Reflexion existentieller Erfahrungen ein zunehmendes Bewusstsein des Subjekts für die Unzulänglichkeit dieser schablonenhaften Wirklichkeitserfassung. Diese Distanzierung des sich erinnernden Ichs von solchen konkretistischen Erfassungsschemata drückt sich nicht nur in den Anführungszeichen aus (*„in einem Haus welcher Nummer?“ / [43]*), sondern sie wird insbesondere in der ungeduldigen und unwilligen Reaktion des erinnernden lyrischen Ichs deutlich (*„Wann?“ / Ich weiß nicht /* und *„In welcher Entfernung?“ / In Entfernung von mir / [53f.; 59f.]*). Die nachdrückliche Absage an solche faktizistische Erfahrungsbeschreibung verschiebt den Fokus der Wirklichkeitserfassung auf die subjektiv-qualitative Ebene der Wahrnehmung und vollzieht somit die Abkehr

<sup>31)</sup> HANDKE, Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms (zit. Anm. 20), S. 20.

<sup>32)</sup> Vgl. auch: HAJO KURZENBERGER, Peter Handke, Die neuen Erfahrungen, in: PETER BEKES u. a., Deutsche Gegenwartlyrik. Von Biermann bis Zahl. Interpretationen, München 1982, S. 119–151.

von jenem vermeintlichen Realismus, dessen Verfallenheit an quantitativ messbare Wirklichkeitsparameter Handke bereits im ›Elfenbeinturm‹-Aufsatz kritisierte:

Dieser Auffassung von der Wirklichkeit geht es um eine sehr einfache, aufzählbare, datierbare, pauschale Wirklichkeit. Sie hält es mit der Genauigkeit der Daten, die die Dinge stumpf beim Namen nennen, aber nicht mit der Genauigkeit der subjektiven Reflexe und Reflexionen auf diese Daten.<sup>33)</sup>

Die existentielle Klimax des Reflexionsteils vollzieht sich schließlich in der Ichwerdung des Subjekts durch die gänzliche Lossagung von verallgemeinernden Wahrnehmungsmustern, die sich in der Individualisierung der begleitenden Darstellungen des *Später* /-Teils (S. 11) manifestiert. Diese werden nun nicht mehr automatisierten Berichtskordinaten unterworfen, sondern nach der erhöhten Relevanz ausgewählt, die ihnen in der subjektiven Erfahrung des lyrischen Ichs zukommt.

Die Konzentration der letzten Gedichtteile auf optische Wahrnehmungen bewirkt durch die Iteration des *sah* (106, 114, 120) eine zusätzliche Hervorhebung der eigentlichen Erfahrung, womit die unterlassenen Angaben implizit der Redundanz überführt werden. In der stringendhaften Häufung von Impressionen im finalen Teil der ›neuen Erfahrungen‹ scheint das lyrische Ich und mit ihm der Leser gleichsam von einem Rausch der Eigentlichkeit ergriffen, der sich in der konjunktionalen Verknüpfung der Weltentdeckungen (*und sah* [...] / *und sah* / [...] *und sah* / [151, 154, 159]) noch zu steigern scheint, um dann am unerwarteten Einschnitt der codaartigen Wiederholung des Leitmotivs gebrochen zu werden: Der bohrende Nachdruck des verdoppelten *zum ersten Mal* / *ZUM ERSTEN MAL* / (160f.) unterbricht schockartig auch jede unbedachte Lesart der Gedichtsstruktur selbst und konfrontiert den Leser mit seiner eigenen Tendenz zur Automatisierung sprachlicher Vermittlungsformen.

Gleichzeitig wird darin die Schwierigkeit eines literarischen Schreibens aufgedeckt, das sich mit Handke der „Mitteilung von Erfahrungen, sprachlichen und nicht sprachlichen“<sup>34)</sup> zum Ziel gesetzt hat: im Versuch der authentischen Wirklichkeits- oder Erfahrungsvermittlung befindet sich die Literatur auf einer Gratwanderung zwischen einer im Heidegger'schen Sinn *entlebenden*, sachlich-objektivierenden Beschreibungsform und der scheinbaren Unmittelbarkeit eines unreflektiert-spontanen Sprachgebrauchs. Das fortwährende Risiko der Entwirklichung des Beschriebenen bildet eine exakte Analogie mit der philosophischen Problematik einer selbsttransparenten phänomenologischen Wahrnehmung, womit im letzten, selbstreflexiven Gedichtabschnitt zugleich eine poetische Transformation der darin inhärenten philosophischen Reflexion aufscheint. Die deutlich manifestierte Sprachkritik erweist sich als untrennbar verbunden mit grundlegenden wahrnehmungstheoretischen Überlegungen zu einem gültigen Zugang zur

<sup>33)</sup> Ebenda, S. 24.

<sup>34)</sup> Ebenda.

Welt. Dass aber gerade der poetische Umgang mit der Sprache das nachgerade magische Potential dieser quasi autonomen Vermittlungsinstanz zu entfalten vermag, beweisen Handkes Wortschöpfung eines *Schamabstands* oder die chiasmatische Umkehrung des *Vertreters der Obrigkeit*, der einen *durch die Obrigkeit Vertretenen* verfolgt, welche die leeren Worthülsen mit ihren widersprüchlichen Inhalten füllt und so zur sprachlichen Selbstentlarvung führt. Diese Art sprachlicher Rückeroberung einer gültigen Wirklichkeit findet im Gedichtband ihre vielfältige und äußerst originelle Ausprägung und erweist die Reduktion des Handke'schen Frühwerks auf den kritisch-destruktiven Ansatz seiner Sprachbetrachtung als vor-schnelle Kategorisierung.

#### 4. Abschließende Betrachtung

Die Auseinandersetzung mit dem eröffnenden Gedicht der ›Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt‹ war bestrebt, die vielfältigen philosophisch-erkenntnistheoretischen Implikationen des Titels herauszuarbeiten. Darüber hinaus lässt sich für ›Die neuen Erfahrungen‹, vor allem nach der Beleuchtung des Reflexionsteils, eine existenzielle Relevanz des wahrnehmungskritischen Ansatzes geltend machen. Der Text erweist sich als poetische Reflexion auf die Realisierbarkeit einer staunend-wertschätzenden Welterschließung, welche in erkenntniskritischer Hinsicht einem Authentizitätsanspruch gerecht zu werden sucht.

Bereits für die Ausgangssituation des Textes lässt sich unter Bezugnahme auf die Schriften Edmund Husserls eine phänomenologische Prägung der Erfahrungsproblematik nachweisen, ein Zugang, der sich auch in der systematischen Ergündung der subjektiven Bewusstseinsvoraussetzungen manifestiert, als die uns der rückblickende Gedichtteil begegnet. Die Möglichkeit eines authentischen Weltzugangs wird darin über die Extreme einer objektivierenden Weltentfremdung gegenüber einer Überakzentuierung des Subjektpols problematisiert und schließlich zur existenziellen Frage nach dem Durchbruch zur *Eigentlichkeit* des Seins verdichtet. Dies ergibt sich aus der Parallelisierung der entsprechenden Gedichtpassagen mit der Existenzanalyse Martin Heideggers, dessen philosophisches Werk insbesondere durch die Todesthematik des Reflexionsteils evoziert wird. Die Analyse der Wahrnehmungsformen zeigte unter Berücksichtigung des titelgebenden Gedichtes die erfahrungskonstitutive Bedeutung einer Kongruenz von Innen- und Außenwelt und stellte damit die vorausgehenden Jean-Paul-Zitate in einen erhellenden Zusammenhang mit den ›neuen Erfahrungen‹. Dass jene harmonische Übereinstimmung von Ich und Welt durch das Medium der Sprache akut bedroht ist, suchte der Blick auf die frühen poetologischen Schriften Peter Handkes darzulegen, unter dem sich auch die interpretatorische Einordnung der scheinbar absurden Erfahrungen des zweiten Gedichtteils ergab. Die abschließende Verknüpfung von Handkes erfahrungstheoretischen Maximen mit der formalen Gestaltung des Gedichts stellte nicht nur die Untrennbarkeit von

existentiell-philosophischer und sprachkritischer Ebene heraus, sondern verwies zuletzt auch auf sprachmagische Tendenzen in der poetischen Erschließung eines authentischen Weltzugangs. Damit erscheinen Ansätze als verkürzend, die das Frühwerk auf einen sprachkritischen Ansatz reduzieren.

