



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Grenzen des biographischen Körpers. Zu Peter
Handkes *Wunschloses Unglück*“

Verfasser

Philipp Weiß

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuerin / Betreuer:

Doz. Dr. Wolfgang Müller-Funk

Inhalt

Wunschloses Unglück ist . . .	3
Wunschloses Unglück ist die Geschichte des stummen unterworfenen Körpers	5
Wunschloses Unglück ist ein realistischer Text	23
Wunschloses Unglück ist eine „Geschichte mit [...] chronologischem Handlungsverlauf“	36
„Wunschloses Unglück is marked by distance, even estrangement“	43
Wunschloses Unglück ist eine feministische „Frauenbiographie“	53
Wunschloses Unglück ist „nicht die Geschichte meiner Mutter“	60
Wunschloses Unglück also ist keine traditionelle Biographie	70
Literaturverzeichnis	73
Zusammenfassung und Lebenslauf	79

Wunschloses Unglück ist . . .

„Peter Handkes *Wunschloses Unglück*¹ ist ...“ – wenn man so zu kommentieren anfangen würde, wäre alles wie erfunden, es wäre nichts als eine Aneinanderreihung unhaltbarer Sätze, man würde sich der „grausigen offenen Wunde“² dieses Textes dadurch nicht nähern, man müsste den Text vielmehr abschreiben, das heißt, schließen und dadurch verfehlen. Das Abschreiben in einem anderen Sinn wiederum ist es, dem sich der Großteil der Sekundärliteratur zu Handkes Text verschrieben hat. Es wirkt beinahe so, als bliebe der Literaturwissenschaft nichts anderes zu tun bei einem Text, der womöglich seinen eigenen literaturtheoretischen Kommentar bereits in sich selbst trägt, als die mehr oder weniger geglückte Wiederholung, Zusammenfassung und Kontextualisierung des bereits Geschriebenen. Mehr geglückt, wenn vorsichtig und nicht abschließend argumentiert wird, weniger geglückt, wenn nur der Text selbst wiederholt wird, ohne jedoch die fragile Balance und Offenheit desselben zu bewahren. Nun ist aber die Figur der Wiederholung nicht nur wesentlich für *Wunschloses Unglück*, sondern vielleicht auch genau das konstitutive Moment des Kommentars. Folgt man Foucault, so hat dieser

nur die Aufgabe, das *schließlich* zu sagen, was *dort* schon verschwiegen artikuliert war. Er muß (einem Paradox gehorchend, das er immer verschiebt, aber dem er niemals entrinnt) zum ersten Mal das sagen, was doch schon gesagt worden ist, und muß unablässig das wiederholen, was eigentlich niemals gesagt worden ist. Das unendliche Gewimmel der Kommentare ist vom Traum einer maskierten Wiederholung durchdrungen. [...] Er erlaubt zwar, etwas anderes als den Text selbst zu sagen, aber unter der Voraussetzung, daß der Text selbst gesagt und in gewisser Weise vollendet werde. [...] Das Neue ist nicht in dem, was gesagt wird, sondern im Ereignis seiner Wiederkehr.³

Es bleibt also in Bezug auf Handkes Text nur die aporetische Aufgabe, das mit sich selbst zu (un)vollenden, was unvollendet ist. Dies soll hier anhand einer spezifischen Behauptung geschehen. Sie lautet: Peter Handkes *Wunschloses Unglück* also ist ein biographischer Text.

¹ Peter Handke: *Wunschloses Unglück. Erzählung*. Frankfurt 2001 (Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe).

² Helmut Scheffel: Rezension aus der Frankfurter Allgemeine Zeitung. Zitiert nach: Handke: *Wunschloses Unglück*, Buchumschlag Rückseite.

³ Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Mit einem Essay von Ralf Konersmann*. Frankfurt 2003, S. 21.

In der vorliegenden Arbeit soll und muss darum ein von herkömmlichen Magisterarbeiten abweichender Modus des Schreibens zur Anwendung kommen. Ziel des Kommentierens kann weder ein hermeneutisches Verstehen noch eine strukturelle Analyse sein. Ich möchte vielmehr versuchen, sowohl *Wunschloses Unglück* als auch die dazu vorhandene Sekundärliteratur einer Lektüre zu unterziehen, die einer sich wiederholenden dekonstruktiven Geste folgt. In sieben für sich stehenden, jedoch auf einander bezogenen Essays möchte ich jeweils von einer These der Sekundärliteratur ausgehend diese anhand des Textes nachvollziehen, sie jedoch in einer argumentativen Bewegung schließlich verkehren, ohne zuletzt in eine nicht-kontradiktorische Synthese überzuführen. Die Balance und Offenheit von *Wunschloses Unglück* soll auf diese Art ebenso nachvollzogen wie bewahrt werden. Der Text wird in widersprüchlichen Variationen wiederholt, sodass die ihm inhärenten Aporien herausgelöst und fassbar, nicht jedoch dialektisch aufgelöst werden. Der wiederholende Kommentar muss sich dabei ebenso wie der Text einer eindeutigen Bestimmbarkeit entziehen.

In den sieben Kapiteln der Arbeit sollen so die für *Wunschloses Unglück* konstitutiven widerstrebenden Bewegungen zwischen Unterwerfung und Konstituierung des Subjekts, Sprachlosigkeit und Sprache, Mimesis und Performanz, Fiktion und Faktizität, Kohärenz und Fragmentierung, Chronologie und Wiederholung, narrativer Fassbarkeit und Undarstellbarkeit, Feminismus und männlichem Herrschaftsdiskurs sowie zwischen Biographie und Autobiographie eröffnet und expliziert werden.

***Wunschloses Unglück* ist die Geschichte des stummen unterworfenen Körpers**

Eine der Geschichten, die *Wunschloses Unglück* zu erzählen scheint, ist die des unterworfenen und stummen biographischen Körpers. Die Mutter und Hauptfigur des Textes – so kann man lesen – „ist der Inbegriff einer stummen Person“, sie ist „das schlechthin nicht zu sich selbst gekommene Subjekt.“⁴ Oder in einem anderen Kommentar und in etwas anderen Worten: Handkes Erzählung ist eine „Parabel der Sprachlosen, [...] Entfremdeten, [...] Determinierten“ die zwar „zur Befreiung drängt“,⁵ diese jedoch nicht erreicht. Dieser Geschichte möchte ich hier nachgehen.

Der Mutterkörper wird als „domestizierte Frauenleiche in den Text eingeführt.“⁶ In einem kurzen Zitat aus der regionalen Sonntagszeitung wird über den Selbstmord einer „Hausfrau“ berichtet. Das Ende des Körpers und dessen Geschichte ist damit vorweggenommen: „In der Nacht zum Samstag verübte eine 51jährige Hausfrau aus A. (Gemeinde G.) Selbstmord durch Einnehmen einer Überdosis Schlaftabletten.“ (S. 9) Durch die Identifizierung der Mutter über den Tod eröffnet der Text ein Feld der Negativität: „Als Frau in diese Umstände geboren zu werden, ist von vornherein schon tödlich gewesen.“ (S. 17) Das Tödliche weiblicher Existenz wird im weiteren Verlauf der Erzählung als Determination durch die „Kontinuität geschlechtsspezifischer regionaler wie sozialer Umstände“⁷ fassbar. In einem narrativ bereits präfigurierten Leben ist die mit dem Tod endende Unterwerfung des weiblichen Körpers bereits von Geburt an vor-geschrieben:

Keine Möglichkeit, alles schon vorgesehen: kleine Schäkereien, ein Kichern, eine kurze Fassungslosigkeit, dann zum ersten Mal die fremde, gefasste Mine, mit der man schon wieder abzuhausen begann, die ersten Kinder, ein bißchen noch Dabeisein nach dem Hantieren in der Küche, von Anfang an Überhörtwerden, selber immer mehr Weghören, Selbstgespräche, dann schlecht auf den Beinen, Krampfadern, nur noch ein Murmeln im Schlaf, Unterleibskrebs, und mit dem Tod ist die Vorsehung schließlich erfüllt. (S. 17f.)

⁴ Tilmann Moser: *Romane als Krankengeschichten. Über Handke, Meckel und Martin Walser*. Frankfurt 1985, S. 156.

⁵ Walter Weiss: „Peter Handkes ‚Wunschloses Unglück‘ oder Formalismus und Realismus in der Literatur der Gegenwart.“ In: ders.: *Annäherungen an die Literatur(wissenschaft). II. Österreichische Literatur*. Stuttgart 1995, S. 215-230, hier S. 220f.

⁶ Stephan K. Schindler: „Frauengeschichte als Provokation. Peter Handkes ‚Wunschloses Unglück‘.“ In: Gerald Chapple (Hg.): *Towards the millennium: interpreting the Austrian novel 1971 – 1996. Zur Interpretation des österreichischen Romans 1971*. Tübingen 2000, S. 47-68, hier S. 54.

⁷ Ebd.

Erst nach diesem Absatz setzt die eigentliche biographische Erzählung des Mutterlebens ein. Sie generiert sich als Wiederholung des hier bereits elliptisch Vorgeschriebenen. Die Geschichte des entfremdeten Körpers – „fremde, gefaßte Mine“; „schlecht auf den Beinen“; „Krampfadern“; „Unterleibskrebs“; „Tod“ – steht ebenso fest wie das Verstummen: „Überhörtwerden“; „selber immer mehr Weghören“; „Selbstgespräche“; „nur noch ein Murmeln im Schlaf“.

Als Angelpunkt dieser Geschichte der Unterwerfung scheint der „maternal body“⁸ zu fungieren. Anhand der Darstellung des biographischen Mutterkörpers lässt sich das auf diesen einwirkende Geflecht von Sprache und Macht nachvollziehen. An diesem wird der Prozess versuchter Individualisierung und vor allem deren Negation unmittelbar ablesbar. Die durch die Sprache auf das Subjekt zugreifende Macht – so legt die Erzählung nahe – formt, verändert, unterwirft den (textuellen) Körper.

Textuell ist das hier zu untersuchende Machtgefüge nicht bloß, weil es schließlich nur eine Erzählung ist, die Auskunft darüber gibt. Biographien, also Texte, haben auch selbst einen bedeutenden Anteil an diesem Prozess. Sie produzieren – wie Henry McKean Taylor konstatiert – Körper, die real und symbolisch sind⁹. Christian Klein sieht eine wesentliche Eigenschaft der Biographie darin, „eine nicht zu unterschätzende Bedeutung bei der Aneignung des Körpers als Repräsentanten der Individualität (oder eben gerade als Repräsentanten von etwas Nicht-Eigenem)“¹⁰ zu haben. Er schlägt vor, Biographien auf die von Foucault untersuchten Wirkungen der Machtstrukturen auf den Körper hin zu untersuchen und zu fragen, inwiefern der biographische Text diese abbildet, mitproduziert oder verändern kann.

Die Mutter des Erzählers wird in „Zustände“ geboren, die an die Zeit „vor 1848“ erinnern: „Praktisch herrschten noch die Zustände von vor 1848, gerade, daß die formale Leibeigenschaft aufgehoben war.“ (S. 13f.) Verdeckt wird hier bereits formuliert, dass der Leib zwar nicht mehr formal, jedoch durch gesellschaftliche Praktiken weiterhin ein enteigneter bleibt. „Vor 1848“ – das bedeutet jedoch nicht nur eine Enteignung des Körpers, sondern auch mit dieser und durch diese eine Verunmöglichung von Subjektivität und „Freiheit.“

⁸ Chloe Paver: „Die verkörperte Scham. The Body in Handke's 'Wunschloses Unglück'." In: *Modern Language Review* 94 Part 2 (1999), S. 460-475, hier S. 461.

⁹ vgl. Christian Klein (Hg.): *Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens*. Stuttgart 2002, S. 15.

¹⁰ Ebd.

„Das Individuum als individuelles Subjekt, das eigene Meinungen äußert, Verantwortung trägt, Dissens anmeldet und autonom handelt, hat es nicht immer gegeben.“¹¹ Im Feudalismus, so Peter V. Zima, denkt, spricht und handelt der Einzelne „im kollektiven Kontext der religiösen Gemeinschaft, der Gilde, der Sippe. Erst die moderne Marktgesellschaft setzt ihn frei.“¹² Auch für den Großvater des Erzählers wirkt die „VERDINGLICHTE FREIHEIT“ (S. 14), also „das Bewußtsein, etwas zu besitzen,“ so befreiend, „daß nach generationenlanger Willenlosigkeit sich plötzlich ein Wille bilden konnte.“ (S. 15) Die „allmähliche Herauslösung des Einzelnen aus der christlich-feudalen Gemeinschaft und seine Freisetzung“¹³ als Arbeitskraft oder Besitzender verkehrt sich jedoch nicht nur dahingehend, dass Simmel zufolge der Marktmechanismus dessen Einzigartigkeit und Freiheit wieder in Frage stellt, indem das Individuum durch den Marktwert als Tauschwert gerade der Einzigartigkeit wieder beraubt wird.¹⁴ In *Wunschloses Unglück* zeigt sich, dass dieser Prozess auch dadurch untergraben wird, dass er in eine „gespenstische Bedürfnislosigkeit“ mündet: „das Sparen“ (ebd.). Die verdinglichte Freiheit wird so zur innerlichen Unfreiheit.¹⁵ Die „Frau, als Frau“ gilt zudem „wie naturgemäß“ (ebd.) als bedürfnislos. Es wird hier eine Ökonomie „repressiver Analität“¹⁶ etabliert, die für Körper und Leben der Mutter grundlegend und zerstörend wird. Es bleibt nur Zurückhaltung: „Selten wunschlos und irgendwie glücklich, meistens wunschlos und ein bißchen unglücklich.“ (S. 19)

Der Alltag ist geprägt durch „Häuslichkeit“ und äußerlich geordnet durch die Zyklen der Natur. Die „weiblichen Gefühle“ sind „wetterabhängig“ (S. 19). Der Körper und dessen Innenleben erscheinen tierhaft, naturnah: „Keine Angst, außer die kreatürliche im Dunkeln und im Gewitter; nur Wechsel zwischen Wärme und Kälte, Nässe und Trockenheit, Behaglichkeit und Unbehagen.“ (S. 18) Darüber legt sich jedoch eine „zweite Natur“¹⁷, die des religiösen und sozialen Umfelds: „Die Zeit verging zwischen kirchlichen Festen.“ Im hermetisch abgeschlossenen Raum und in einer immergleichen zyklischen Zeit vollzieht sich

¹¹ Peter V. Zima: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen 2007, S. 4.

¹² Ebd., S. 4f.

¹³ Ebd., S. 5.

¹⁴ Vgl. Georg Simmel: *Das Individuum und die Freiheit. Essays*. Berlin 1984, S. 194.

¹⁵ Vgl. Regina Kreyenberg u. Gudrun Lipjes-Türr: „Peter Handke: Wunschloses Unglück.“ In: Herbert Kaiser u. Gerhard Köpf: *Erzählen, Erinnern. Deutsche Prosa der Gegenwart. Interpretationen*. Frankfurt 1992, S. 125-148, hier S. 131.

¹⁶ Schindler: „Frauengeschichte als Provokation“. In: *Towards the millennium*. Hg. v. Chapple. In: *Towards the millennium*. Hg. v. Chapple, S. 56.

¹⁷ Vgl. Kreyenberg u. Lipjes-Türr: „Peter Handke“. In: *Erzählen, Erinnern*. Hg. v. Kaiser u. Köpf, S. 131.

so „die starre, über Brauchtum, Religion und Dorfklatz kollektiv aufrecht gehaltene Organisation familiärer Überlebensbedingungen.“¹⁸

Körper und Bewusstsein der Mutter werden in diesem Rahmen durchdrungen, produziert und abgesteckt von der Sprache des Umfelds. Wahrnehmen, Denken und Handeln vollziehen sich in vorgefertigten sprachlichen Schablonen, Phrasen, die sich ebenso immergleich wiederholen wie Wetter und Tagesverlauf: „Regen – Sonne, draußen – drinnen.“ (S. 19) „Heute war gestern, gestern war alles beim alten. Wieder ein Tag geschafft, schon wieder eine Woche vorbei, ein schönes neues Jahr. Was gibt es morgen zum Essen? Ist der Briefträger schon gekommen? Was hast du den ganzen Tag zu Hause gemacht?“ (S. 57) Die zur Verfügung stehende Formel verdeckt dabei die tatsächliche Lage und verunmöglicht Veränderung. Patriarchalische Gewalt wird verharmlost: „Wenn er betrunken war, wurde er FRECH, und sie mußte STRENG zu ihm werden. Dann schlug er sie, weil sie ihm nichts zu sagen hatte und er es doch war, der das Geld heimbrachte.“ (S. 32) Elend wird sublimiert: „arm, aber sauber.“ (S. 52) Die entfremdete Arbeit wird personifiziert: „die BEHÄBIGE Waschrumpel, der GEMÜTLICHE Feuerherd, die an allen Ecken geflickten LUSTIGEN Kochtöpfe, [...] der KECKE Leiterwagen, die TATENDURSTIGE Unkrautsichel, [...] der NECKISCHE Fingerhut.“ (S. 55f.) Das Gesellschaftssystem wird zur Stufenleiter: „Kaiser – König – Edelmann / Bürger – Bauer – Leinenweber / Tischler – Bettler – Totengräber.“ (S. 24) Der Name wird austauschbar und einsetzbar: „Fräulein . . . hat sich . . . als anständig erwiesen.“ (S. 21) Alles Unglück wird zur Notwendigkeit: „Alles hat nun einmal Vor- und Nachteile“, und schon wird das Unzumutbare zumutbar – als Nachteil, der wiederum nichts als eine notwendige Eigenheit jedes Vorteils ist.“ (S. 56) Die Sätze überschreiben das Innenleben, lassen einen sich selbst übergehen: „Heute will ich an nichts denken, heute will ich nur lustig sein.“ (S. 38) „Uns geht es immer noch besser als anderen.“ (S. 39) Man wiederholt und kopiert: „nicht nur den anderen Dialekt, sondern auch die fremden Redensarten.“ (S. 36) Man ist sprachlich entäußert: „nur Stichworte des Katechismus hingemurmelt, in denen das Ich einem wahrhaft fremder als ein Stück vom Mond erschien.“ (S. 45) Man ist allgemein entäußert: „Das Fenster ist die Visitenkarte des Bewohners.“ (S. 52) Man verstummt: „der Vernunft-Reflex – ‚Ich bin ja schon still!‘“ (S. 33)

Selbst der eventuelle Ausbruch aus der vorgefertigten Sprache vollzieht sich in dieser selbst. Die Mutter war zwar „imstande, sich ein Leben vorzustellen, das nicht nur lebenslängliches Haushalten war.“ (S. 54) Der Gedanke gewinnt aber nur Form in der repressiven Phrase: „Sie

¹⁸ Schindler: „Frauengeschichte als Provokation“. In: *Towards the millennium*. Hg. v. Chapple, S. 57.

gehörte nicht mehr zu den EINGEBORENEN, DIE NOCH NIE EINEN WEISSEN GESEHEN HATTEN.” (S. 54)

Was sich hier vollzieht, kann man mit Peter V. Zima als „gesellschaftliche und sprachliche Überdeterminierung“¹⁹ des Subjekts fassen: „Kollektive und individuelle Subjekte entstehen in sozio-linguistischen Situationen, die als Zusammenwirken von Gruppensprachen oder Soziolekten und deren Diskursen darstellbar sind. Das Subjekt konstituiert sich im Diskurs.“²⁰ Der Begriff „Soziolekt“ meint eben jenen gemeinsamen Sprachfundus, der die Relevanzkriterien, Taxonomien und Definitionen vorgibt, die für das Leben der Mutter bestimmend sind. Sie kann dem Diskurs nicht entinnen. Sie gerät sich in einer gesellschaftlichen und sprachlichen Situation, die sie nicht global ändern kann. Es bleibt zunächst nichts, als sich anhand des Vokabulars und der Semantik des ländlichen Soziolekts der Dorfgemeinschaft zu orientieren und zu definieren. Diese wird zum übermächtigen Kollektivsubjekt, das den Einzelnen vereinnahmt und dessen Sprache usurpiert.

Doch nicht nur Sprache und Denken, ebenso der Körper ist dem Gesetz des Diskurses unterworfen:

Meine Mutter stand bei allen Ereignissen wie mit offenem Mund daneben. Sie wurde nicht schreckhaft, lachte höchstens, vom allgemeinen Schrecken angesteckt, einmal kurz auf, weil sie sich gleichzeitig schämte, daß der Körper sich plötzlich so ungeniert selbstständig machte. ‚Schämst du dich nicht?’ oder ‚Du sollst dich schämen!’ war schon für das kleine und vor allem für das heranwachsende Mädchen der von den anderen ständig vorgehaltene Leitfaden gewesen. Eine Äußerung von weiblichem Eigenleben in diesem ländlich-katholischen Sinnzusammenhang war überhaupt vorlaut und unbeherrscht; schiefe Blicke, so lange, bis die Beschämung nicht mehr nur possierlich gemimt wurde, sondern schon ganz innen die elementarsten Empfindungen abschreckte. ‚Weibliches Erröten’ sogar in der Freude, weil man sich dieser Freude gehörigst schämen mußte; in der Traurigkeit wurde man nicht blaß, sondern rot im Gesicht, und brach statt in Tränen in Schweiß aus. (S. 29f.)

Die der Mutter „als Leitfaden“ vorgehaltenen Sätze scheinen weder vorgehalten, das heißt äußerlich, noch Leitfäden zu bleiben. Zusammen mit dem Blick des Anderen entfalten sie eine weit tiefer gehende Wirkung. Ihr Imperativ setzt sich „ganz innen“ fest, er schreibt sich in den Mutterkörper ein. Als Medium der Vermittlung zwischen Sprache und Körper fungiert dabei die Scham: „Shame begins as a set of moral and social norms imposed from the outside, but eventually works its way into the body and lodges itself ‘ganz innen’. From there it works

¹⁹ Zima: *Theorie des Subjekts*, S. 15.

²⁰ Ebd.

as a censor, regulating behavior and, in particular, repressing any expression of individuality.”²¹ Die Scham wird zu einer „verkörperten Scham.” (S. 34)

Chloe Paver, die in Ihrem Aufsatz zu *Wunschloses Unglück* dem Verhältnis von Körper und emotionaler Unterdrückung nachgeht, argumentiert mit Freud, dass Verdrängung immer nur teilweise erfolgreich sein kann. Emotionen entkommen durch den Körper, wie in der eben zitierten Passage anhand des Errötens oder des Schwitzens ersichtlich wird. Auch das Lachen deutet Paver als Symptom der Unterdrückung: „the fear she cannot express openly finds a vent in a seemingly inappropriate physical form (laughter).“²² Die schamlose Reaktion des Körpers durch das aus dem Inneren kommende Lachen erzeugt wiederum mehr Scham im Körper selbst. Das Äußere in Form von Sätzen wird verinnerlicht und in einem weiteren Schritt wieder entäußert, wie auch eine andere Passage verdeutlicht, in der von der „Umwelt“ die Rede ist, die „im lebenslangen Umgang aus den Kinderalpträumen nach außen geschwitzt“ wird. (S. 29)

Sind die Kategorien von Innen und Außen hier noch gültig? Gibt es eine äußere auf das Innere eines Körpers einwirkende Macht? Foucault geht in *Überwachen und Strafen* diesem Verhältnis nach:

[D]er Körper steht [...] unmittelbar im Feld des Politischen; die Machtverhältnisse legen ihre Hand auf ihn; sie umkleiden ihn, markieren ihn, dressieren ihn, martern ihn, zwingen ihn zum Arbeiten, verpflichten ihn zu Zeremonien, verlangen von ihm Zeichen.²³

In der Tradition Nietzsches wird der Körper von Foucault offenbar als etwas gedacht, in das sich das Gesetz gewaltsam einschreibt. Nietzsche spricht von der „Züchtigung des Menschen zum Mitmenschen“.²⁴ „Man brennt etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt: nur was nicht aufhört, wehzutun, bleibt im Gedächtnis.’ [...] Es ging nie ohne Blut, Martern, Opfer ab, wenn der Mensch es nötig hielt, sich ein Gedächtnis zu machen.“²⁵ Der Körper ist nach Nietzsche der älteste und ursprünglichste Träger des Gesetzes und der Norm. Die Unterwerfung des Körpers unter die Werte der Kultur wiederum wird möglich durch den (für Nietzsche banalen) Wunsch, dazuzugehören, eine soziale Identität auszubilden. Der Mensch, so Nietzsche, ist ein

²¹ Paver: „Die verkörperte Scham“. In: *Modern Language Review* 94, S. 463.

²² Ebd.

²³ Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt 1977, S. 37.

²⁴ Jan Assmann: „Körper und Schrift als Gedächtnisspeicher. Vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis.“ In: Moritz Csáky u. Peter Stachel (Hgg.): *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken. Museen, Archive*. Bd.1. Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit – Kompensation von Geschichtsverlust. Wien 2000, S. 199-213, hier S. 202.

²⁵ Friedrich Nietzsche: *Werke in 3 Bänden*. Bd. 2. Hg. v. Karl Schlechta. München 1960, S. 802.

„zoon politikon“, das sich durch Gewalt, Grausamkeit, Züchtigung und Erziehung normieren lässt.²⁶

Macht wird von Foucault jedoch nicht als ein Privileg gedacht, das man besitzen oder sich aneignen und das somit von außen auf den Körper einwirken könnte. Vielmehr versteht Foucault diese als ein „Netz von ständig gespannten und tätigen Beziehungen“²⁷, in denen das Subjekt zurück bleibt. Der Körper hingegen wird zum „Schauplatz“, zum „Knotenpunkt“²⁸ der Machtstrukturen. Er ist „etwas Geformtes,“ auch „etwas im Dienst einer gewissen Selbstformung Stehendes“.²⁹ Was das für den Mutterkörper bedeutet, wird noch zu fragen sein.

Zunächst lässt sich von der oben erläuterten Passage ausgehend die eingangs zitierte vorgeschriebene Geschichte der Unterwerfung des Körpers als eine Geschichte des Verstummens und der Fragmentierung beschreiben.

Der erste Auftritt des Mutterkörpers geschieht anhand einer Bildbeschreibung. Wenn im davor stehenden Satz auch bereits von einer resignierenden Körper- und Lebenshaltung die Rede ist: vom „demütigen Dabeihocken der Frauen“, so hebt sich die Beschreibung der Mutter auf dem „Foto der Familie“ noch deutlich davon ab, zeigt das einzig intakte, lebendige Körperbild in *Wunschloses Unglück*: „Meine Mutter hatte ein übermütiges Wesen, stützte auf den Fotos die Hände in die Hüften oder legte einen Arm um die Schultern des kleineren Bruders. Sie lachte immer und schien gar nicht anders zu können.“ (S. 18)

Das Lachen ist hier noch ein positiv konnotiertes. Nachdem die Mutter aber kurz nach der Entbindung ihres ersten Sohnes aus „Pflichtbewußtsein“ einen Unteroffizier der Deutschen Wehrmacht heiratet – und es ist wiederum eine Phrase, die das bewerkstelligt: „dem Kind einen Vater geben“ – schreibt sich die repressive Ordnung zunehmend auf den Körper ein: „zum ersten Mal ließ sie sich einschüchtern, das Lachen verging ihr ein bißchen.“ (S. 28) Kurz darauf findet sich die bereits zitierte Passage: „Meine Mutter stand bei allen Ereignissen wie mit offenem Mund daneben. Sie wurde nicht schreckhaft, lachte höchstens, vom allgemeinen Schrecken angesteckt, einmal kurz auf.“ (S. 29) Doch schon bald schließt sich der Mund der Mutter: „Der Mund, bis jetzt immer noch wenigstens ab und zu offengeblieben [...] wurde [...] übertrieben fest geschlossen, als Zeichen der Anpassung an eine allgemeine Entschlossenheit, die, weil es kaum etwas gab, zu dem man sich *persönlich* entschließen

²⁶ Vgl. Assmann: „Körper und Schrift als Gedächtnisspeicher“, S. 203.

²⁷ Foucault: *Überwachen und Strafen*, S. 38.

²⁸ Judith Butler: „Noch einmal: Körper und Macht.“ In: Axel Honneth u. Martin Saar: *Michel Foucault: Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz*. Frankfurt 2003, S. 52-67, hier S. 56.

²⁹ Ebd., S. 60.

konnte, doch nur eine Schau sein konnte.“ (S. 35f.) Und daraus folgt: „Es gab nichts von einem selber zu erzählen.“ (S. 45)

Zunächst verliert sie die „ländlichen Pausbacken“, trägt den „Kopf hoch“ und wird eine „elegante Frau“ (S. 31): „Aus Hilflosigkeit nahm sie Haltung an und wurde sich dabei selbst über.“ (S. 33) Ist das Gesicht zunächst noch ein „wehrloses“ (S. 34), so wird es bald ein „maskenhaftes“ (S. 36), schließlich, durch die „tägliche Anstrengung, sein Gesicht zu behalten,“ ein „seelenloses.“ (S. 54) Was in *Wunschloses Unglück* beschrieben wird, ist – so der Erzähler – „ein Naturschauspiel mit einem menschlichen Requisit, das dabei systematisch entmenschte wurde.“ (ebd.) Die Scham setzt ihre Wirkung im Körper fort: „Die frühere Lebenslust des ganzen Körpers zeigte sich nur noch manchmal, wenn an der stillen, schweren Hand verstohlen und schamhaft ein Finger zuckte, worauf diese Hand auch sofort von der anderen zugedeckt wurde.“ (S. 58) Der Körper versucht sich hier bereits in einer paradoxen Wendung selbst zu überdecken. Während eine Hand schamlos zuckt, ist die andere zur Hand, um den Verstoß zu verhüllen. Die Sätze haben sich schließlich der Mutter bereits so eingebrannt, dass sie diese auch selbst reproduziert. Den trinkenden jüngeren Bruder des Erzählers kann sie nur in der sie selbst quälenden Sprache ansprechen: „Ihr fehlte der Wortschatz, der auf ihn einwirken konnte. ‚Schämst du dich nicht?‘“ (S. 64) Die Mutter ist „von Anfang an erpreßt, bei allem nur ja die Form zu bewahren.“ (S. 53) Doch gerade diese gerät zunehmend außer Kontrolle, verläuft sich, fragmentiert: „Sie saß schief da, ließ den Kopf hängen“ (S. 63); „die Hände rutschten ihr vom Körper herunter“ (S. 66); sie „verlor jedes Körpergefühl“ (ebd.); schließlich findet sie der Erzähler „schamlos [...] nach außen gestülpt [...]“; alles an ihr war verrenkt, zersplittert, offen, entzündet, eine Gedärmeverschlingung.“ (S. 67) Sie kann nicht mehr reden (S. 70) oder spricht mit sich selbst, „weil ich sonst keinem Menschen mehr etwas sagen kann.“ (S. 76)

Dem intakten Körperbild der ersten Fotobeschreibung steht zuletzt ein gesichtsloses, verrutschtes Bild gegenüber: „Beim Fotografieren konnte sie kein Gesicht mehr machen. Sie runzelte die Stirn und hob die Wangen zu einem Lächeln, aber die Augen schauten mit aus der Mitte der Iris verrutschten Pupillen, in einer unheilbaren Traurigkeit.“ (S. 77) Kurz vor dem Selbstmord sagt sie – und das ist der Endpunkt der sie beherrschenden analen Logik: „Ich will mich nicht mehr zusammennehmen.“ (S. 78)

Der Mutterkörper ist also ein völlig unterworfenen und verstummender. Er nimmt jenen Platz in der symbolischen Ordnung ein, der ihm als weiblicher zugeschrieben zu sein scheint. Aber ist es tatsächlich so, dass es keinerlei Handlungsspielraum gibt? Keine Möglichkeit zum

Widerstand? Ist die Mutter tatsächlich „der Inbegriff einer stummen Person,“ „das schlechthin nicht zu sich selbst gekommene Subjekt“? Es lässt sich – wie ich zeigen möchte – von der oben zitierten Passage ausgehend nicht nur die Geschichte der Unterwerfung und des Verstummens des Mutterkörpers erschließen, sondern auch jene des Widerstands. Der Körper, der sich „selbständig“ macht, das Lachen des Mutterkörpers, darin liegt bereits der Keim eines Widerstands. Man kann es nicht bloß, wie Paver das tut, als ein Symptom der Unterdrückung, sondern auch als eine unvorhergesehene Verkehrung der auf den Körper wirkenden Machtwirkung begreifen.

Foucault versteht unter Macht, wie bereits ausgeführt, ein „Netz von ständig gespannten und tätigen Beziehungen,“ in denen das Subjekt zurück bleibt, in welchem aber der Körper zum „Schauplatz“, zum „Knotenpunkt“ wird. Das Spiel der Macht ist eine immerwährende Schlacht: „Die Beziehungen sind keine eindeutigen Relationen, vielmehr definieren sie zahllose Konfrontationspunkte und Unruheherde, in denen Konflikte, Kämpfe und zumindest vorübergehende Umkehrung der Machtverhältnisse drohen.“³⁰

Die Macht ist eine „Bewirkung ohne Ursprung und Ziel“.³¹ Wenn auch das Subjekt als Handlungsträger zurückbleibt, so übernimmt der Körper die Handlungsfähigkeit, die zuvor dem Subjekt zugeschrieben war.³² „Die Macht geschieht diesem Körper, aber es bietet auch die Möglichkeit dafür, daß der Macht etwas Unvorhersehbares (und damit Undialektisches) geschieht; er ist einer der Orte ihrer Umlenkung, ihres Überfließens und ihrer Umwertung.“³³ Das Lachen des Mutterkörpers kann als ebensolche unvorhersehbare Verkehrung verstanden werden:

Jetzt lachte sie die anderen einfach aus. Sie konnte jeden so auslachen, daß er ziemlich still wurde. Vor allem der Ehemann wurde, so oft er von seinen vielen Vorhaben erzählte, jedesmal so scharf ausgelacht, daß er bald stockte und nur noch stumpf zum Fenster hinausschaute. (S. 44)

Die in der Familie herrschenden patriarchalischen Machtverhältnisse werden in der körperlichen Geste des Auslachens „zumindest vorübergehend“ verkehrt. Wenngleich es sich wiederum um die verinnerlichte Bedürfnisunterdrückung handelt, die die Mutter durch ihre Geste kommuniziert und schließlich sogar auf den Körper des Ehemanns überträgt, so wird darin dennoch das bestehende Machtgefälle verkehrt. Man kann dem Mutterkörper keine

³⁰ Foucault: *Überwachen und Strafen*, S. 39.

³¹ Butler: „Noch einmal: Körper und Macht“. In: *Michel Foucault*. Hg. v. Honneth u. Saar, S. 55.

³² Vgl. ebd.

³³ Ebd., S. 58.

reine Passivität mehr zuschreiben. Sie wird vom Gesetz umkleidet, markiert, sie wird aber auch selbst Trägerin des Gesetzes. Sie wird durch das Gesetz ein sich selbst verhaftetes, handlungsfähiges Subjekt.

Die Macht, dieses im Körper wirksame und diesen umschlingende Netz von Beziehungen, – so Foucault – konstituiert schließlich auch als eines ihrer Effekte das Subjekt, indem es die Möglichkeiten, wie dieses sich auf sich selbst beziehen und repräsentieren kann, begrenzt. Dieser begrenzende wie konstituierende Zugriff wird „im unmittelbaren Alltagsleben spürbar, welches das Individuum in Kategorien einteilt, ihm seine Individualität aufprägt, es an seine Identität fesselt, ihm ein Gesetz der Wahrheit auferlegt, das es anerkennen muß und das andere in ihm anerkennen müssen.“³⁴ Subjekte sind dabei ihrer „Selbstverhaftung“ unterworfen, die verstanden werden kann als derjenige Prozess, durch den man über vermittelte gesellschaftliche Normen an seine eigene Subjektivität gebunden wird. Sie geben den Sinn für das, was man ist.³⁵ Das Subjekt schließlich muss diese Normen begehren, da es Anerkennung sucht, die wiederum die soziale Existenz gewährleistet. Denn was aus den Normen herausfällt, ist nicht anerkennbar.³⁶

Bereits in Handkes frühem Theaterstück *Kaspar* wird der Zugriff von Sprache und Macht auf den Körper und in Hinblick auf die Subjektwerdung modellhaft vorgeführt und reflektiert. Der Prozess konzentriert sich im zunächst einzigen Satz der Hauptfigur: „Ich möcht’ ein solcher werden, wie einmal ein anderer gewesen ist.“ Das auf Konformität gerichtete Begehren ermöglicht eine Subjektwerdung bei gleichzeitiger Unterwerfung des Begehrenden. Foucault fasst mit dem Begriff „Subjektivation“ (*Assujettissement*) eben jene doppelte paradoxe Bewegung der Macht: Sie unterwirft und produziert das Subjekt.³⁷

Zunächst lässt sich sagen, dass diese ambivalente Bewegung auch im Leben der Mutter zu beobachten ist. Durch ihr den ländlichen Gefühlsvorschriften und Normen konformes Verhalten wird sie nicht bloß unterworfen, sondern ebenso als Subjekt und Körper intelligibel, also anerkennbar. Die Mutter ist eben darum Subjekt, da die Macht sie als ein solches konstituiert (und sie nicht bloß unterwirft). In *Wunschloses Unglück* zeigt sich

³⁴ Michel Foucault: „Warum ich Macht untersuche: Die Frage des Subjekts.“ In: Hubert L. Dreyfus u. Paul Rabinow (Hgg.): *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Weinheim 1994, S. 243-250, hier S. 246.

³⁵ Vgl. Butler: „Noch einmal: Körper und Macht“. In: *Michel Foucault*. Hgg. v. Honneth u. Saar, S. 62.

³⁶ Vgl. ebd., S. 63.

³⁷ Vgl. ebd., S. 59.

Subjektivation als ein komplexes Geflecht von Machtwirkungen. Determinierungen, Verkörperungen, Unterwerfungen, aber auch Widerstände werden im Mutterleben beschrieben. „Um zu sein, können wir sagen, müssen wir anerkennbar sein“³⁸, so Judith Butler im Sinne Foucaults. In dieser Normbefolgung und ihrer Beschränkung jedoch liegt auch die Möglichkeit des Widerstandes.

Nach Jacques Lacan strebt das beschriebene Anerkennung suchende Begehren nach narzisstischer Befriedigung. Dabei ist es jedoch ein trügerischer Glaube, dass derjenige, den man durch die Normen eingerahmt sieht, identisch sei mit dem, der sieht. Selbstidentifikation ist – so Lacan – immer fiktiv beziehungsweise imaginär.³⁹ Eine letzte Annäherung an das Spiegelbild ist unmöglich. Der Narzissmus muss notwendig scheitern. In der Normbefolgung nämlich liegt zwar ein Moment der Befriedigung, jedoch erfährt man in der Konformität selbst das Zeichen eigener Beschränkung. Genau hier liegt der Moment des Widerstands, den Foucault ausmacht.⁴⁰ Er ist dann möglich, wenn das Subjekt sich in seiner Beschränkung verhaftet findet. Es geht Foucault zufolge also darum, nach Möglichkeiten des Begehrens zu suchen, die die Bedingungen der anerkennbaren Identität überschreiten.

Die Möglichkeit des Widerstands macht sich im Leben der Mutter zunächst an den Stellen bemerkbar, an denen ein solches die Anerkennung transzendierendes Begehren gerade *nicht* gelebt wird, wenngleich es nahe liegen würde. Dies zeigt sich etwa im Gefühl der Sicherheit und Geborgenheit, das die „Typenlehre“ (S. 37) für die Mutter bereit hält. Sie trägt ein „maskenhaftes Gesicht“, ihr Begehren richtet sich nicht darauf „ein anderer Mensch“, sondern „ein TYP“ zu werden. Sie wird somit zum „Großstadtgeschöpf“, bei dem als Beschreibung genügt: „GROSS, SCHLANK, DUNKELHAARIG“. (S. 36). Diese Selbstwahrnehmung ist offensichtlich eine imaginäre. Man sieht sich selbst durch den begehrenden Blick des großen Anderen (Lacan): „In einer solchen Beschreibung als Typ fühlte man sich auch von seiner eigenen Geschichte befreit, weil man auch sich selber nur noch erlebte wie unter dem ersten Blick eines erotisch taxierenden Fremden.“ (ebd.) Die Mutter findet sich dadurch „angenehm objektiviert“. Dieses Typ-Werden nun folgt eben jener Logik der Selbstverhaftung, der eine eigene Entscheidung zugrunde liegt: Man möchte anerkennbar und kategorisierbar sein. Man möchte Subjekt sein. Nun liegt genau im Körperlichen ein Moment der Bedrohung. Ein Überschreiten der Selbstverhaftung wird wahrgenommen als „schuppige, schweißfüßige Individualität“ (S. 37). Der autarke, normierte Körper ist demnach ein eigentlich körperloser,

³⁸ Ebd., S. 64.

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ Vgl. ebd.

ein glatter, ausdrucksloser, ein geschlossener Körper. Er ist weder schuppig, das heißt, er besitzt keine durchlässige Oberfläche, noch schwitzend, das heißt, es tritt nichts aus ihm aus. Der typisierte körperlose Körper, der wie sich bereits deutlich gezeigt hat, nicht realisierbar ist, birgt in sich aber die Möglichkeit der Subjektwerdung: „Als Typ trat ein Menschlein aus seiner beschämenden Einsamkeit und Beziehungslosigkeit hervor, verlor sich und wurde doch einmal wer, wenn auch nur im Vorübergehen.“ (ebd.)

Man muss also, wie auch Paver zurecht feststellt, sagen, „that the restrictions on self-expression, that blight the lives of poor Austrian women of the mother's generation are not entirely the result of external social pressures, but are partly the result of self-imposed restrictions“⁴¹.

Eine zweite Passage, die das Begehren der Mutter als nicht gänzlich durch äußere Repression determiniertes zeigt, ist die Rückkehr zum Ehemann nach Kriegsende: „Bald nach Kriegsende fiel meiner Mutter der Ehemann ein, und obwohl niemand nach ihr verlangt hatte, fuhr sie wieder nach Berlin. [...] lustlos befolgten beide das Pflichtprinzip.“ (S. 31) Es heißt hier einerseits: „obwohl niemand nach ihr verlangt hatte“, andererseits ist von einem „Pflichtprinzip“ die Rede. In dieser Ambivalenz kann man einen von der Mutter nicht wahrgenommenen Handlungsspielraum vermuten. Wiederum richtet sich ihr Begehren jedoch auf die normierte Handlungsweise: das „Pflichtprinzip“.

Selbst noch im Zustand des Verfalls, der gegen Ende des beschriebenen Mutterlebens eintritt, also im Zustand „schuppiger, schweißfüßiger“ Körperlichkeit, der sich eben gegen die geschlossene sprachliche und soziale Ordnung stellt, bietet ebendiese sprachliche Ordnung Schutz. Sie nimmt an dieser Stelle paradoxe Formen an, wenn sie sich sogar dazu in der Lage erweist, das ihr Entgleitende einzuordnen: Mit dem Begriff „Nervenzusammenbruch“ wird das randständige Subjekt markiert. Dass diese Markierung die Mutter jedoch „in ein System einordnete, beruhigte sie.“ (S. 71) Wiederum zeigt sich der subjektivierende Schutz des auf den gesicherten Ort in der symbolischen Ordnung gerichteten Begehrens.

Jedoch wäre es auch vorschnell zu behaupten, im Leben der Mutter gäbe es ein die Ordnung transzendierendes Begehren nicht. Ich möchte diesem im Folgenden nachspüren und entgegen der eingangs aufgestellten These vom unterworfenen, stummen Körper eine neue entwerfen: dass nämlich *Wunschloses Unglück* die Geschichte eben dieses Begehrens ist. Sie beginnt auf Seite 19 und zwar wie folgt: „Es fing damit an, daß meine Mutter plötzlich Lust zu etwas bekam: sie wollte lernen; denn beim Lernen damals als Kind hatte sie etwas von sich selber

⁴¹ Paver: „Die verkörperte Scham“. In: *Modern Language Review* 94, S. 472.

gefühlt. Es war gewesen, wie wenn man sagt; ‚Ich fühle mich.‘ Zum ersten Mal ein Wunsch und er wurde ausgesprochen, immer wieder, wurde endlich zur fixen Idee.“ (S. 19f.) Die Reaktion des Großvaters ist eine sprachlose Verneinung: „Handbewegungen genügten, das abzutun; man winkte ab, es war undenkbar.“ (S. 20) Doch die Mutter geht „einfach von zu Hause weg“ und beginnt eine Lehre als Köchin, sie widersetzt sich und setzt sich damit durch: Der Großvater lässt „ihr den Willen, weil sie nun schon einmal weggegangen war; außerdem war beim Kochen nicht viel zu lernen.“ (ebd.) Der Bruch mit der bestehenden Ordnung hat also eine Veränderung derselben zur Folge, die jedoch sogleich wieder durch Phrasen vereinnahmt werden muss. Die Ordnung behauptet sich schließlich gegenüber der widerständigen Mutter: „Aber es gab schon keine andere Möglichkeit mehr: Abwaschhilfe, Stubenmädchen, Beiköchin, Hauptköchin.“ (ebd.)

Doch damit ist es keineswegs vorbei. Es folgt im Text Handkes die Beschreibung der Zeit des Nationalsozialismus, die – wie sich zeigen wird – für die Mutter neue Brüche und Subjektivations-Möglichkeiten eröffnet. Stephan K. Schindler fühlt sich provoziert durch eine „inhaltliche These“, die er in *Wunschloses Unglück* vorfindet: „daß die nicht enden wollende Chronologie weiblicher, auf den Tod vorprogrammierter Leibeigenschaft lediglich von einer vorübergehenden Befreiung unterbrochen wird, in der weibliche Unabhängigkeit und Selbstfindung mit einem historisch-politischen Ereignis koinzidieren: dem nationalsozialistischen ‚Anschluß‘ Österreichs.“⁴²

Wie kommt Schindler zu diesem Urteil? Der Erzähler stellt tatsächlich fest: „Diese Zeit half meiner Mutter, aus sich herauszugehen und selbständig zu werden.“ (S. 24) Es kommt zu „Gemeinschaftserlebnissen“, die Mutter ist „aufgeregt“, es entsteht mit einem Mal ein „großer Zusammenhang: es ordnete sich in einer Beziehung zueinander“ und „die werktägliche Langeweile wurde festtätlich stimmungsvoll“ (S. 22), der Raum öffnet sich, man ist „überall zu Hause“, die Mutter wird „stolz, nicht auf etwas Bestimmtes, sondern allgemein stolz, als Haltung, und als Ausdruck eines endlich erreichten Lebensgefühls.“ (S. 23)

Es zeigt sich also, dass sich die zyklische und häusliche Enge der „zweiten Natur“, die die Dorfgemeinschaft und deren sprachliche und soziale Ordnung darstellt, aufgebrochen wird: räumlich – „Ein neues Gefühl für Entfernungen“ (S. 25) – wie auch sprachlich – „Gemeinnutz geht vor Eigennutz, Gemeinnutz geht vor Eigensinn.“ (S. 23) Ein anderes – gewiss noch repressiveres – Kollektivsubjekt etabliert damit eine neue Ordnung. Sie ruft das Subjekt in ihrem ideologischen und totalitären Soziolekt an und integriert es in sich selbst, im „großen

⁴² Schindler: „Frauengeschichte als Provokation“. In: *Towards the millennium*. Hg. v. Chapple, S. 48.

Zusammenhang.” Dieser bietet neue Möglichkeiten der Subjektivation. Erstens, da die nationalsozialistische Ideologie gerade auf die narzisstische Befriedigung des Einzelnen durch das Aufgehen im Kollektiv setzt und zweitens – und das scheint mir der wichtigere Aspekt –, da es zu einem Bruch mit der dörflichen Ordnung kommt und dadurch auch zu einer Infragestellung derselben. Ich möchte zeigen, dass auch im weiteren Verlauf der Lebens- und Körpergeschichte der Mutter Subjektivation genau dann stattfindet, wenn alternative oder konkurrierende Normen und Gesetze aufeinander treffen. Ein völliges Unterworfenensein unter die sprachliche und soziale Ordnung der Dorfgemeinschaft ist schließlich nur möglich, so lange diese die einzige Norm gebende Instanz bleibt, so lange sie also die Mutter isoliert und in der zyklischen und häuslichen „zweiten Natur“ derselben abschließt: „Keine Vergleichsmöglichkeiten zu einer anderen Lebensform: auch keine Bedürftigkeit mehr?“ (S. 19) Schindlers Eingrenzung der „weiblichen Unabhängigkeit und Selbstfindung“ auf die Zeit des Nationalsozialismus ist in jedem Fall ungenau und fragwürdig.

In dieser Zeit ist jedoch noch die „erste Liebe“ der Mutter verortet. (S. 25) Sie ist nicht nur die erste, sondern bleibt auch die einzige: „es gab keinen ANDEREN mehr: die Lebensumstände hatten sie zu einer Liebe erzogen.“ (S. 27) Die Beziehung zu „einem deutschen Parteigenossen“ und „Sparkassenangestellten“ (S. 25) bedeutet aber, selbst wenn sie dem Gesetz der Einmaligkeit unterworfen bleibt, auch einen Bruch mit den gesellschaftlichen Verhaltensnormen und Sexualcodes. Denn der Geliebte der Mutter und Vater des Erzählers ist bereits verheiratet. Die Mutter kommt dennoch bald „in andere Umstände“ und gebiert ein uneheliches Kind. Das sexuelle Begehren scheint also dasjenige zu übertreffen, das auf die Normbefolgung ausgerichtet ist. Doch erneut wird der Bruch und Widerstand der Mutter gesellschaftlich vereinnahmt. Sie wird an den ihr vorgeschriebenen Ort in der patriarchalischen symbolischen Ordnung verwiesen: „dem Kind einen Vater geben“. (S. 28) Sie heiratet aus „Pflichtbewußtsein“ einen „Unteroffizier der deutschen Wehrmacht“. (ebd.)

Auch das Leben in der Großstadt Berlin eröffnet der Mutter einen neuen Kontext, neue Ordnungen und Gesetze und führt zu einem weiteren Bruch mit dem primär determinierenden dörflichen Kontext. Gerade die Differenz zu den Menschen der neuen Umgebung ermöglicht der Mutter die Herausbildung von (wenn auch stereotyp nationaler) Identität. Sie ist im Blick der anderen „ein österreichisch geselliges, sangesfreudiges Wesen, ein GERADER Mensch, nicht kokett und geziert wie die Großstadtmenschen“. (S. 34) Auch der neue sprachliche Kontext setzt einen Prozess der Individuation frei. Sie spricht mit den dort stationierten Russen slowenisch: „Sie redete dann viel, einfach alles, was sie an gemeinsamen Worten wußte, das befreite sie.“ (ebd.) Doch wiederum vereinnahmt sie die neue Ordnung. Sie wird

zum Typ, „von einer Vorkriegserscheinung zu einer Nachkriegserscheinung, von einer Landpomeranze zu einem Großstadtgeschöpf.“ (S. 36) Es entwickelt sich jedoch – und das ist wesentlich – ein deutliches Bewusstsein für die eigene Beschränkung, die gerade in der Normierung liegt: „Versuche, sich doch noch zu behaupten, kläglich, weil man gerade dadurch verwechselbar und austauschbar mit den Umstehenden wurde: etwas Stoßendes Gestoßenes, Schiebendes Geschobenes, Schimpfendes Beschimpftes.“ (S. 35)

Schließlich treibt sie sich in dieser Zeit auch das erste (von drei) Mal mit einer Nadel heimlich ein Kind ab. Diese Art des Widerstands ist nicht bloß ein Bruch mit dem moralischen, sondern auch mit dem juristischen Gesetz. Bis in die 70er-Jahre waren derartige Abtreibungen in Österreich strafbar.⁴³ Der Akt richtet sich gegen die patriarchalische Festschreibung der Frau als Hausfrau und Mutter, als „Gebärmaschine, Ernährerin und Komplementierung des männlichen Mangels“⁴⁴, auch gegen die Verfügbarmachung als unterworfenen Sexualobjekt, die dem Ehemann zu „verlegenem Geschlechtsverkehr“ (S. 38) dienen muss und ihren „sexuellen Ekel“ nur in Träume verdrängen kann. (S. 62) Er richtet sich aber auch gegen den eigenen Körper. Die widerständige Praxis gefährdet, verletzt den Körper. Die dritte Abtreibung führt schließlich auch zu einem „schweren Blutsturz.“ (S. 51) Es zeigt sich hier, dass sich die repressive Ordnung auch in einem widerständigen Akt fortsetzen kann.

Nach dem Krieg wieder zurück im Kärntner Dorf steht die Mutter bereits außerhalb der Ordnung. Die Frauen der Umgebung werden „bis auf Traumreste entpersönlicht und ausgezehrt in den Riten der Religion, des Brauchtums und der guten Sitten,“ (S. 45) die lediglich eine „Trostfunktion“ erfüllen (S. 46), um die Bedeutungslosigkeit der Existenzen zu beschwichtigen. „Die täglichen Nöte versüßende Todessehnsucht,“ die religiösen Gegenstände: „Trostfetische“ und die „süße“ Arbeit prägen das Leben. Es wird nichts mehr erwartet. Neugier ist bloß eine „weibische Unart.“ (S. 47) Die Mutter aber, die bereits durch ihr Stadtleben eine Existenz abseits der religiösen Riten kennen gelernt hat, ist in der Lage, sich der Ordnung zu entziehen. Mit einem „aber“ setzt der Erzähler an und er setzt – mit Ausnahme des Schlussteils – seine „möglicherweise einmalige Hauptperson“ nirgendwo in der „vielleicht einzigartigen Geschichte“ (S. 39) so deutlich von ihrem Umfeld ab wie an dieser Stelle: „Aber meine Mutter hatte ein neugieriges Wesen und kannte keine Trostfetische. Sie versenkte sich nicht in die Arbeit, verrichtete sie nur nebenbei und wurde so unzufrieden. Der Weltschmerz der katholischen Religion war ihr fremd [...]. Immerhin, und das war in ihrer Umgebung schon viel, gewöhnte sie sich das Rauchen an und rauchte sogar in der Öffentlichkeit.“ (S. 47)

⁴³ Vgl. ebd., S. 66.

⁴⁴ Ebd., S. 64.

Das vielleicht wichtigste Feld von Vergleichsmöglichkeiten, die eine Transzendierung der die Mutter unterwerfenden wie erzeugenden Ordnung eröffnen können, tritt durch die Literatur in ihr Leben. Die Bücher, die sie zusammen mit dem Sohn (und Erzähler) liest („Fallada, Knut Hamsun, Dostojewski, Maxim Gorki, Thomas Wolfe, Willem Faulkner“), geben ihr die Möglichkeit, „die Geschichten mit dem eigenen Lebenslauf [zu] vergleichen.“ (S. 58) Sie bieten einen Fundus an alternativen biographischen Lebensmodellen: „Sie las jedes Buch als Beschreibung des eigenen Lebens, lebte dabei auf; rückte mit dem Lesen zum ersten Mal mit sich selbst heraus; lernte, von *sich* zu reden.“ (S. 58f.) Durch die Rezeption narrativ konfigurierter Lebensläufe in einer dem dörflichen Soziolekt fernen Sprache beginnt auch sie ihr Leben rückblickend in eine biographische Form zu bringen: „So erfuhr ich allmählich etwas von ihr,“ (ebd.) schreibt der Erzähler und es ist anzunehmen, dass das so erzählend Hervorgebrachte wiederum in die narrative Form der Erzählung des Sohnes übergeht. Der für das Erzählen charakteristische Blick auf eine Geschichte aus der Perspektive des Endes setzt sich jedenfalls im Blick der Mutter auf ihr Leben fort: „Sie fand darin nur alles Versäumte, das sie nie mehr nachholen würde.“ (S. 59) Die Literatur unterscheidet sich von den bisher beschriebenen die Mutter befreienden Einflüssen in einem wesentlichen Punkt. Sie ist zwar wie kaum ein anderes Medium in der Lage, Kontexte und Möglichkeiten aufzuzeigen, zu reflektieren und kann demnach Anlass und Auslöser sein, ein Begehren an den Grenzen des Anerkennbaren zu entwickeln, sie kann jedoch selbst nicht als anerkennende und dadurch subjektivierende Machtinstanz fungieren.

Das Lesen führt die Mutter nicht nur zum Sprechen, sondern auch zum Schreiben. In den Briefen, die sie in dieser Phase an den Sohn richtet, scheint sie „sich selber dabei in das Papier zu ritzen.“ (S. 70) Die Sprache, die sich zuvor in ihren Körper geritzt hat, kann diesem auf diese Weise wieder entweichen, sie ritzt sich in das Schreibmaterial. Dieser Vorgang scheint jedenfalls auch ein körperlicher zu sein: „In dieser Periode war das Schreiben für sie keine Fremdarbeit mehr wie sonst für Leute in ihren Lebensumständen, sondern ein vom Willen unabhängiger Atmungsvorgang.“ (ebd.) Das Schreiben bekommt so eine lebensnotwendige Funktion, in der die Sprache wie Luft in den Körper ein- und ausströmt, ihn durchdringt. Es zeigt sich spätestens hier, dass Zuschreibungen, die die Mutter als stumm oder sprachlos bezeichnen, in keiner Weise zutreffen. Es handelt sich um keinen stummen Körper, es handelt sich hier um einen von Sprache durchdrungenen Körper, dem Sprache nichts „Fremdes“ mehr ist, der es vielmehr geschafft hat, sie sich zu Eigen zu machen.

Der Umstand, dass das Schreiben selbst zu einer widerständigen Praxis des Körpers wird, die Literatur jedoch keine Instanz ist, die Anerkennung und damit einen Subjektstatus

gewährleisten kann, wird für die Mutter zum Verhängnis. „Indem wir uns gegen autoritative Formen der Macht wehren,“ so Butler im Sinne Foucaults, „vergessen wir, wer wir sind.“⁴⁵ In jenem Bereich „den wir ohne Anerkennung leben, in dem wir durch Verleugnung beharren, für den wir kein Vokabular haben,“ der eine „Distanz zu Regulierungsnormen“ ermöglicht, der auch „Schauplatz neuer Möglichkeiten“ ist, kann eine „Quelle für Leiden liegen“.⁴⁶ Doch das ist noch nicht alles. Kritik nämlich bedeutet, „den eigenen ontologischen Status zu riskieren“.⁴⁷ Auf der Suche nach Möglichkeit des Begehrens, das die Bedingungen der anerkannten Identität überschreitet, kann es geschehen, dass sich diese gänzlich verliert, dass dem auf diese Weise suchenden Subjekt der Subjektstatus aberkannt wird, dass es aus dem System fällt. Genau das geschieht nun der Mutter in *Wunschloses Unglück*. Gerade das Bewusstsein für die Beschränktheit der eigenen Situation, das auf ein außerhalb der Ordnung stehendes Leben gerichtete Begehren, die zahlreichen Auflehnungen und Widerstände gegen das sprachlich und sozial determinierende Umfeld bei gleichzeitiger Nichtanerkenntlichkeit der widerständischen Lebensart der Mutter, all das führt dazu, dass sie nach und nach ihren ontologischen Status verliert. Zunächst ist es nur ihre Rolle als Hausfrau, die nicht mehr lebbar ist: „Sie konnte nicht mehr die Hausfrau spielen.“ (S. 68) Bald darauf wird ihr auch die Mutterrolle abgesprochen, indem der Antrag auf ein „Fürsorgekind“ aufgrund der Erkrankung ihres Mannes abgelehnt wird. (S. 74) Die Mutter bleibt allein „mit ihrem Schmerzenskörper“.⁴⁸ Es ist jedoch nicht so, wie Stephan K. Schindler schreibt, dass sich die Mutter „nach der Entledigung ihrer Frauenrollen selbst ab[schafft]“.⁴⁹ Vielmehr fällt sie durch das Netz der symbolischen Ordnung. Sie verliert ihre Seinsberechtigung. Sie ist „gar kein Mensch mehr.“ Sie nimmt sich selbst wahr als „eine Maschine“ (S. 76), sie wird wahrgenommen als „fleischgewordene, animalische Verlassenheit.“ (S. 67) Ihr Menschsein degeneriert durch dessen äußere Aberkennung zu einem mechanischen Maschinen- oder bewussten Tiersein. Die bewusste Negierung der zugeschriebenen Rolle führt zu einer Unmöglichkeit des Fortlebens in der gleich bleibenden Ordnung, in der sie keinen Platz mehr hat. Der Erzähler kommentiert den Selbstmord der Mutter: „Sie wußte nicht nur, was sie tat, sondern auch, warum sie nichts anderes mehr tun konnte.“ Sie selbst schreibt im Abschiedsbrief: „an ein Weiterleben ist nicht zu denken.“ (S. 78) *Wunschloses Unglück* erzählt nicht die Geschichte des unterworfenen und stummen (biographischen) Körpers.

⁴⁵ Butler: „Noch einmal: Körper und Macht“. In: *Michel Foucault*. Hgg. v. Honneth u. Saar, S. 60.

⁴⁶ Ebd., S. 64.

⁴⁷ Ebd., S. 65.

⁴⁸ Schindler: „Frauengeschichte als Provokation“. In: *Towards the millennium*. Hg. v. Chapple, S. 67.

⁴⁹ Ebd.

Erzählt wird die Geschichte des von Sprache durchdrungenen verstummenden Körpers, der unterworfen wird in der absoluten Negierung der Unterwerfung.

Erst durch das Literatur gewordene Leben ist die Anerkennung wieder gewährleistet und der Subjektstatus posthum wieder hergestellt. Doch das Erzählen kommt zu spät.

***Wunschloses Unglück* ist ein realistischer Text**

Die Bemerkung Sigrid Löfflers, dass zeitgenössische Biographien mehrheitlich den „narrativen Konventionen des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts“⁵⁰ verpflichtet bleiben, scheint in mancher Hinsicht auch auf *Wunschloses Unglück* zuzutreffen. Die Aufzählung hierarchisierender Verfahren mit dem Zweck der Konstruktion geschlossener Welten, die Roland Barthes in seinem Buch „Am Nullpunkt der Literatur“ als für das 19. Jahrhundert charakteristisch beschreibt, lässt sich problemlos auf den biographischen Mittelteil des Textes beziehen: Erzählvergangenheit, auktoriale Erzählhaltung, Chronologie, Vollständigkeit, Kausalität und teleologisches Prinzip.⁵¹ Handkes Erzählung, so Gudrun Lipjes-Türr und Regina Kreyenberg, ist eine „abgeschlossene Geschichte mit einer Hauptperson und nahezu chronologischem Handlungsverlauf in einer überschaubaren Welt.“⁵² Tatsächlich konstituiert sich die Erzählung des Mutterlebens als linear strukturierter Rückblick mit dem Ziel, das Leben und vor allem auch den Tod der Mutter nach seinen Determinanten und Ursachen zu befragen. Es wird also ein fassbares Kausalverhältnis vorausgesetzt, das der Erzähler, der nicht nur über das Leben der Mutter, sondern offensichtlich auch über jenes unzähliger anderer Frauen Auskunft geben kann, in der Lage ist, narrativ darzulegen. „Die Biographie als die literarische Form des Verstehens von fremden Leben“⁵³, wie das biographische Paradigma des 19. Jahrhunderts – insbesondere bei Dilthey – es vorsieht, scheint auch in *Wunschloses Unglück* gattungsbestimmend wirksam zu sein. Ein Leben wird hier als erklärbarer Zusammenhang vorgeführt, indem eine klare – wenn auch negative – Entwicklung stattfindet, die auch (nachträgliche) Vorausdeutungen und sich über das Leben erstreckende Zusammenhänge und Kontinuitäten fassbar macht. Etwa die sich bereits an früher Stelle des Textes findende Deutung des Erzählers: „Als Frau in diese Umstände geboren zu werden, ist von vornherein schon tödlich gewesen“ konstituiert sich im Verlauf des Textes zum zentralen Telos des Mutterlebens. Alle Ereignisse werden vom Endpunkt eines kausal notwendig eintretenden Todes aus betrachtet und erklärt. Die Erzählung des Mutterlebens kann auch als geschlossene betrachtet werden. Angefangen bei

⁵⁰ Sigrid Löffler: „Biografie. Ein Spiel. Warum die Engländer Weltmeister in einem so populären wie verrufenen Genre sind.“ In: *Literaturen* Heft 7/8 (2001), S. 14-17, hier S. 15.

⁵¹ Vgl. Anne-Kathrin Reulecke: „Die Nase der Lady Hester“. Überlegungen zum Verhältnis von Biographie und Geschlechterdifferenz.“ In: Hedwig Röckelein (Hg.): *Biographie als Geschichte*. Tübingen 1993, S. 117-142, hier S. 123.

⁵² Kreyenberg u. Lipjes-Türr: „Peter Handke“. In: *Erzählen, Erinnern*. Hg. v. Kaiser u. Köpf, S. 125.

⁵³ Sigrid Weigel: *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*. München 2006, S. 167.

den Umständen der Geburt bis zum Begräbnis wird ihr Leben als ein Ganzes in geschlossener Form dargelegt.

Wunschloses Unglück erzählt nun aber nicht nur vom Leben der Mutter, sondern auch von den Zuständen des Erzählers unmittelbar nach deren Tod und während der Zeit des Schreibens. Der Text setzt ein mit der Nachricht vom Tod und einer darauf folgenden Phase der „stumpfsinnige[n] Sprachlosigkeit“ (S. 9) im Leben des Erzählers. Unmittelbare Antwort auf den Sprach- und Kohärenzverlust sind zwei eng miteinander verknüpfte Verfahren, die eben das Verlorene wieder herzustellen versprechen: die Erinnerung und das Erzählen. „Indem ich sie beschreibe, fange ich schon an mich an sie zu erinnern, als an eine abgeschlossene Periode meines Lebens.“ (S. 11) Der Erzähler wird zur „Erinnerungs- und Formuliermaschine.“ (S. 12) Bereits beim Begräbnis der Mutter fühlt der Erzähler, da er die „unbarmherzig[e]“ Natur betrachtet, eine „ohnmächtige Wut“ und „das Bedürfnis, etwas über [s]eine Mutter zu schreiben.“ (S. 84) Er fasst den Plan, „der so wahrgenommenen Schöpfung seine geistige Gegenschöpfung entgegenzustellen.“⁵⁴

Diese Gegenschöpfung muss nun als ein „eminent sozial[er]“⁵⁵ konstruktiver Akt begriffen werden, ein Akt der Erinnerung, der eine Ordnung in die zuvor unfasslichen Ereignisse des Mutterlebens bringen kann. „Indem wir uns erinnern“, so Jan Assmann, „steigen wir nicht nur in die Tiefen unseres ureigensten Innenlebens herab, sondern bringen eine Ordnung und eine Struktur in dieses Innenleben, die gesellschaftlich bedingt sind und uns mit der sozialen Welt verbinden.“⁵⁶ So bedarf es auch einer „Arbeitsanstrengung“ des Erzählers, um nicht nur bloß den immer gleichen Buchstaben auf das Papier zu klopfen, sondern eine zusammenhängende Geschichte zu konstruieren: „Die Arbeitsanstrengung erst skandiert die leere, mechanische Anschlagbewegung, hemmt sie, arrangiert sie, kurz: bringt artikulierten Text hervor, dessen sinnige Fügungen aber immer bedroht bleiben von der Sinnlosigkeit des Drängens des stotternden Buchstabens.“⁵⁷

Erst der synthetisierende Akt des Erzählens ist imstande, so Paul Ricoeur, aus dem Sinnlosen, Chaotischen eine vermittelbare Erfahrung zu machen. Mit Rekurs auf den aristotelischen Mythos stellt er die These auf, dass die Erzählung „das bevorzugte Mittel [ist], durch das wir unsere wirre, formlose, a limine stumme Erfahrung neu konfigurieren“⁵⁸. Denn „Aristoteles erkennt im dichterischen Akt schlechthin – der Komposition des tragischen Gedichts – den

⁵⁴ Kreyenberg u. Lipjes-Türr: „Peter Handke“. In: *Erzählen, Erinnern*. Hg. v. Kaiser u. Köpf, S. 143.

⁵⁵ Assmann: „Körper und Schrift als Gedächtnisspeicher“. In: *Speicher des Gedächtnisses*. Hg. v. Csáky u. Stachel, S. 200.

⁵⁶ Ebd., S. 199.

⁵⁷ Rainer Nägele: „Peter Handkes ‚Wunschloses Unglück‘.“ In: Paul Michael Lützeler (Hg.): *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen*. Königstein 1983, S. 388-402, hier S. 394.

⁵⁸ Ricoeur: *Zeit und Erzählung*, S. 10.

Triumph der Konsonanz über die Dissonanz“⁵⁹. Die Zusammensetzung des Heterogenen in der Erzählung überwindet die Dissonanz von Zeit und Erfahrung, bewerkstelligt somit deren Konfiguration.⁶⁰ Das Zerstreute wird zusammengefasst, in eine Ordnung gebracht und in die Totalität einer abgeschlossenen Form gestellt, die Sinn verleiht beziehungsweise überhaupt erst ermöglicht. Zugleich werden die auseinandergerissenen zeitlichen Dimensionen in einer Synthesis zusammengeführt. Die Erzählung garantiert aber nicht nur eine Harmonisierung der dissonanten Erfahrung, sie bewerkstelligt vielmehr die grundsätzliche sinnvolle Erfahrbarkeit von Zeitlichkeit und Zusammenhang. Ricœur spricht von „narrativem Verstehen“: „Das ganze Problem des narrativen Verstehens ist hier im Keime angelegt. Die Fabelkomposition ist bereits ein Hervortreiben des Intelligiblen aus dem Akzidentellen, des Universellen aus dem Vereinzelten, des Notwendigen oder Wahrscheinlichen aus dem Episodischen.“⁶¹

Auch *Wunschloses Unglück* verfolgt den Zweck eines solchen narrativen Verstehens. Einerseits für den Erzähler, andererseits auch für den nicht mit diesem gleichzusetzenden Autor Peter Handke:

Ich wollte ja nicht einfach meinen Schmerz deklamieren und irgendwie zu Papier bringen, sondern ich wollte nach den Gründen fragen, warum mich das wirklich so betroffen hat, nach den, und da muß man so ein Klischee verwenden, nach den gesellschaftlichen Gründen, die eine Frau dazu bringen, einen Selbstmord zu begehen, und warum es gerade eine Frau ist und gerade diese Frau in dieser Gegend, in diesem Staat mit dieser Erziehung, also daß dieser Selbstmord gar keine Krankheit war, sondern eine logische Konsequenz aus all der fürchterlichen Logik rundherum und daß diese Frau das bei ganz klarem Verstand, bei überklarem Verstand vollbracht [hat].⁶²

Ricoeur verweist nun darauf, dass aus der Konstruktion solch eines Zusammenhangs nicht nur ein narratives Verstehen erfolgt sondern auch die diesem eigentlich vorgelagerte Identität, die selbst eine narrative ist. Die Biographie als Ganzes und Kontinuität eines nachvollziehbaren Lebens ist erst durch die konfigurative Form der Erzählung gegeben. Die Identität eines Individuums oder einer Gemeinschaft anzugeben, so Ricœur, heißt auf die Frage antworten: Wer ist der Handelnde, der Urheber? Die Antwort darauf ist gewöhnlich ein Eigenname. Worauf aber stützt sich die Dauerhaftigkeit des Eigennamens? Was berechtigt dazu, dass man das mit einem Namen bezeichnete Subjekt der Handlung ein ganzes Leben lang für ein und dasselbe hält? Ricœur dazu: „Die Antwort kann nur narrativ ausfallen. Auf die Frage ‚wer?‘

⁵⁹ Ricœur: *Zeit und Erzählung*, S. 54.

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Ricœur: *Zeit und Erzählung*, S. 71.

⁶² Zitiert nach: Günter Heintz: *Peter Handke*. München 1974, S. 61f.

antworten, heißt, wie Hannah Arendt nachdrücklich betont hat, die Geschichte eines Lebens erzählen. Die erzählte Geschichte gibt das *wer* der Handlung an. *Die Identität des wer ist also selber bloß eine narrative Identität.*⁶³ Die narrative Identität ist jedoch keineswegs stabil und bruchlos. Es sind immer auch gegensätzliche und stets neue Fabeln für ein Leben denkbar. Die narrative Identität wird so zum Wechselspiel zwischen der historischen Komponente, die wie die Geschichtsschreibung dokumentarischen Beweisverfahren unterworfen ist, und der fiktionalen Komponente, die aus „Phantasievariationen“ schöpft.

Auf drei Ebenen, die er „mit spielerischem Ernst“⁶⁴ *mimesis* I, *mimesis* II und *mimesis* III nennt, siedelt Ricoeur die postulierten kausalen und universellen Zusammenhänge zwischen Zeit und Erzählung an, wobei die Ebene der *mimesis* II, jene der Konfiguration der Erzählung, den Angelpunkt darstellt, der den gesamten Vorgang in ein Vorher und Nachher unterteilt beziehungsweise zwischen diesen vermittelt. Das Vorher ist der Hintergrund des Lebens, Handelns und Leidens, das Nachher das Rezipieren durch den Leser und die darauffolgende Wirkung auf dessen Leben. Die *mimesis* II wird von Ricoeur hierbei nicht nach platonischer Auffassung als Nachahmung oder Kopie verstanden, sondern mit Aristoteles als ein schöpferischer Prozess.⁶⁵ Dieser Bezug ist insofern nicht im Sinne einer Kopie zu verstehen, als die Handlungen in der poetischen Aktivität neu komponiert werden. Eben dieser Konstruktions- und Kompositionscharakter der *mimesis* wird durch den *mythos* bewerkstelligt, der von Aristoteles als Zusammensetzung der Handlungen definiert wird. Der Prozess der Zusammensetzung, der Konfiguration ist das wesentlich Neue und Innovative der *mimesis*. Statt sich einem Vorgegebenen anzugleichen, produziert sie zuallererst, was sie abbildet. Das Resultat ist eine Intensivierung der Bedeutung, eine Erhöhung des Sinns.⁶⁶ Dabei muss die *mimesis* als Bruch zur Wirklichkeit verstanden werden, der den fiktionalen Raum eröffnet, da sie nicht darstellt, wie Handlungen zufällig geschehen sind, sondern wie sie logisch und notwendigerweise geschehen könnten. Dennoch bleibt die Welt der Handlungen, der Praxis, Bezugspunkt der poetischen Umsetzung durch den *mythos* – im Vorher als Referenz und im Nachher als schöpferisches Mehr.⁶⁷

Der Prozess von der prä-narrativen Zeiterfahrung über die literarische zurück zur Alltagspraxis verläuft dabei in „einer endlosen Spirale [...], bei der die Vermittlung mehrmals durch den gleichen Punkt führt, jedoch jeweils in anderer Höhenlage.“⁶⁸ Es ergibt sich also ein

⁶³ Ricoeur: *Zeit und Erzählung*, S. 395.

⁶⁴ Ebd., S. 88.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 122.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 123. ff.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 124 f.

⁶⁸ Ebd., S. 115.

unabschließbarer Verstehensprozess, in dem die narrativ konfigurierte Erfahrung durch den Rezipienten refiguriert wird bis sie wieder durch einen Erzählakt konfiguriert wird.

Auch in *Wunschloses Unglück* wird die Zirkularität von Leben und Erzählung implizit vorgeführt. Das Leben der Mutter konstituiert sich zunächst auf einem bereits narrativ vorgeschriebenem Muster: „Keine Möglichkeit, alles schon vorgesehen“. (S. 17). Der Lebenslauf der Mutter folgt zwar weitgehend diesem bereits präfigurierten Modell. „Aus den Übereinstimmungen und Widersprüchlichkeiten“ (S. 40) entsteht jedoch ein abgewandeltes Modell, das nun wieder erzählt und – als *Wunschloses Unglück* – gelesen werden kann, was sich schließlich erneut auf weitere gelebte Lebensmodelle auswirkt. Auch dieser Prozess wird in der Erzählung Handkes vorgeführt. Die Begegnung der Mutter mit der Literatur durch das Lesen führt schließlich zu einer Erzählbarkeit des eigenen Lebens und hinterlässt darin deutliche Spuren.

Auch Hayden Whites Konzept einer Tropologie geht dem Verhältnis von narrativer Konstruktion und historischer Referenz nach. Historische Wahrheit, so die Grundthese, ist immer über sprachliche Verfahren, über Tropen vermittelt. Der historische und der fiktionale Diskurs, so White, sind in Bezug auf ihre Verfahren und Strategien und insbesondere „als sprachliche Kunstwerke“ nicht voneinander unterscheidbar. Beide versuchen „ein sprachliches Abbild (image) der ‚Wirklichkeit‘ zu geben“⁶⁹. Sie bedürfen gleichermaßen „der Wahrheit der Korrespondenz einerseits und der Wahrheit der Kohärenz andererseits“⁷⁰. Eine bloße Liste wäre noch keine Darstellung von Wirklichkeit, würde nicht eine gewisse logische oder ästhetische Kohärenz, die die Elemente verbindet, und die anhand tropologischer Strategien erzeugt wird, hinzukommen. „Und das gilt auch für den spielerischsten und scheinbar expressionistischsten Diskurs“⁷¹. Die Geschichtsschreibung ist somit eine Form der Fiktion, wie die Erzählung eine Form der Geschichtsschreibung ist, so White.

Bis zur Französischen Revolution wird die Historiographie ohnedies als literarische Kunst betrachtet. Erst das 19. Jahrhundert etabliert den Gegensatz von Wahrheit und Fiktion auf Kosten einer Tilgung des vermeintlich Fiktiven aus dem historischem Diskurs. Es kommt zu einem „Zurückversetzen des dichterischen Moments der Geschichtsschreibung in das Innere des Diskurses (wo es als uneingestandener – und daher nicht kritisierbarer – Inhalt der historischen Erzählung fungiert).“⁷²

⁶⁹ Hayden White: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Stuttgart 1991, S. 145.

⁷⁰ Ebd., S. 146.

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd., S. 151.

Beide – Paul Ricoeur und Hayden White – so lässt sich in etwas anderer Terminologie sagen, betonen also entgegen der Auffassung rein mimetischer Konzepte, die immer bereits eine präfigurierte, außertextuelle Realität voraussetzen, die es zu repräsentieren gilt, den Vollzugs- und Ereignischarakter der Erzählung. Vereinfacht gesagt: Ein Text vollführt und erzeugt dasjenige erst performativ, wovon er handelt.

Wie gestalten sich nun die genannten konfigurativen narrativen Akte in *Wunschloses Unglück*? Wie wird Kohärenz im Text hergestellt?

Zunächst wird anhand der Erzählung das Mutterleben in Anlehnung an das Bildungsromanschema als Entwicklung konstruiert. Durch sprachliche Verfahren der Zeitstrukturierung und der kausalen Verknüpfung wird es als Chronologie prägender Einflüsse und Ereignisse lesbar. Ein erster und wesentlicher konfigurativer Akt besteht also in der Organisation der Lebenszeit.

Das Schema des Bildungsromans, das auch für traditionelle Biographien konstitutiv ist, geht vereinfacht gesagt von einer Dreiteilung⁷³ aus: a) Kinder- und Jugendzeit (erste Bildung), b) Lösung von Familie und engerer Heimat, allmähliche Herausbildung der Persönlichkeit und Selbstfindung, Bildungsreisen und Kontakt zur Welt, c) Fülle des Lebens, die Erfahrungen gehen ein in das Werk.

Auch in *Wunschloses Unglück* lässt sich ein vergleichbares Muster feststellen. Es gibt in der Erzählung des Mutterlebens, so Kreyenberg und Lipjes-Türr „drei durch Reflexion eingeleitete und voneinander abgegrenzte Lebensphasen“, die „immer längere Zeiträume komprimieren“⁷⁴. Die erste Phase – „Kindheit und Jugend“⁷⁵ – fasst die Zeit zwischen der Geburt der Mutter und dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich⁷⁶, die zweite jene zwischen Kriegsausbruch und Nachkriegszeit bis 1948 – „Diese Zeit half meiner Mutter, aus sich herauszugehen und selbstständig zu werden.“ (S. 24) – und die dritte – die Zeit zwischen der Rückkehr nach Österreich und dem Tod der Mutter⁷⁷.

Wenngleich das Modell des Bildungsromans zweifellos als Negativschablone dem Text zugrunde liegt, so bleibt dennoch zu fragen, ob diese explizite Parallelisierung und Einteilung in „Entwicklungsphasen“⁷⁸ nicht eher eine nachträgliche Konstruktion der Rezeption ist als eine tatsächlich sich in dieser Form im Text befindliche Struktur. Die von Kreyenberg/Lipjes-

⁷³ vgl. Reulecke: „Die Nase der Lady Hester“. In: Röcklein: *Biographie als Geschichte*, S. 124.

⁷⁴ Kreyenberg u. Lipjes-Türr: „Peter Handke“. In: *Erzählen, Erinnern*. Hg. v. Kaiser u. Köpf, S. 126.

⁷⁵ Ebd., S. 130.

⁷⁶ Vgl. ebd., 126.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 127.

⁷⁸ Ebd., S. 134.

Türr postulierte Zensur durch den Anschluss Österreichs etwa gibt es im Text als solche markiert jedenfalls nicht, während jene zwischen zweiter und dritter Phase sehr wohl im Text durch eine lange parenthetische Passage mit Reflexionen des Erzählers markiert ist.

In jedem Fall vollzieht der Text die in Form einer nachvollziehbaren Entwicklung verlaufende Konstruktion einer narrativen Identität, in der ein Subjekt sich durch sozioökonomische, familiäre, patriarchalische, sprachliche und andere Einflüsse geprägt und bestimmt findet. Das Mutterleben wird dadurch im Sinne narrativen Verstehens erklärbar. Die Erzählung bietet mittels einer umfassenden Argumentation eine schlüssige Interpretation eines Lebens, deren zentrale Figur die Kontinuität und Wiederholung des Tödlichen ist. Der Endpunkt dieser möglichen, aber aus narratologischer Perspektive keineswegs apodiktischen Interpretation der Entwicklung ist die Deutung des Selbstmords als „FREITOD“ und somit als Akt letztendlich erreichter Selbstbestimmung. Pointiert formuliert: Es wären ebenso andere Konstruktionen und damit einhergehende Interpretationen des Mutterlebens denkbar und realisierbar. Nicht zuletzt deswegen, weil – wie Hayden White schreibt – „Ereignisse innerhalb der gleichen Ereignisfolge verschiedene Funktionen haben können, um verschiedene *Bedeutungen* – moralische, kognitive oder ästhetische – innerhalb verschiedener fiktionaler Matrices darzustellen.“⁷⁹

Der beschriebene Konstruktionscharakter der Erzählung bleibt in *Wunschloses Unglück* jedoch keineswegs – wie White es für die Historiographie des 19. Jahrhunderts formuliert – „uneingestandener – und daher nicht kritisierbarer – Inhalt“⁸⁰ im Inneren des Diskurses. Handkes Text ist vielmehr als „quasi-fictional narrative of his mother’s life and suicide“⁸¹ zu bezeichnen, als Erzählung, die ihre eigenen Konstruktionen und Beschränkungen ebenso bloßlegt wie reflektiert. Oder wie Jerry A. Varsava schreibt: „A Sorrow Beyond Dreams, as metahistory, as metafiction, discards the traditional fact-fiction dichotomy.“⁸² *Wunschloses Unglück* bildet das Mutterleben und deren Identitätsproblematik nicht mimetisch ab, sondern erschafft bewusst eine textuelle Präsenz, erzeugt eine performative Identität und gibt gleichzeitig autoreferentiell darüber Auskunft. Der fiktive Charakter jedes biographischen Erzählens wird als solcher kenntlich gemacht:

⁷⁹ Hayden White: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Stuttgart 1991, S. 151.

⁸⁰ Ebd., S. 151.

⁸¹ Thomas F. Barry: „Nazi Signs: Peter Handke’s Reception of Austrian Fascism.“ In: Donald G. Daviau: *Austrian Writers and the Anschluss: Understanding the Past – Overcoming the Past*. Riverside 1990. S. 298-312, hier S. 300.

⁸² Jerry. A. Varsava: „Auto-Bio-Graphy as Metafiction: Peter Handke’s A Sorrow beyond Dreams.“ In: *Clio* (1985), S. 122.

[A]ber ist nicht ohnehin jedes Formulieren, auch von tatsächlich Passiertem, mehr oder weniger fiktiv? *Weniger*, wenn man sich begnügt, bloß Bericht zu erstatten; *mehr*, je genauer man zu formulieren versucht? Und je mehr man fingiert, desto eher wird vielleicht die Geschichte auch für jemand andern interessant werden, weil man sich eher mit Formulierungen identifizieren kann als mit bloßen Tatsachen? (S. 24f.)

Bereits der Beginn der Erzählung des Mutterlebens steht im Zeichen der Skepsis gegenüber einem etwaigen biographischen Wahrheitsanspruch:

„es begann mit . . .“: wenn man so zu erzählen anfangen würde, wäre alles wie erfunden, man würde den Zuhörer oder den Leser nicht zu einer privaten Teilnahme erpressen, sondern ihm eben nur eine recht phantastische Geschichte vortragen. Es begann also damit, daß [...] (S. 13)

Die Reflexionen des Erzählers über den fiktiven oder „phantastischen“ Status des Erzählten werden – wie sich in den zitierten Passagen zeigt – begleitet von Argumenten, die das fragwürdig gewordene Erzählen entgegen der Bedenken zu rechtfertigen suchen. Die Argumentation geht zunächst von der Rezeption aus: Die Fiktion ist dem Erzähler zufolge interessanter als der „bloße Bericht“ und entlastet zudem auch die Rezipienten von einer „privaten Teilnahme“.

Auch der Bezug zur weiter oben geschilderten Erzähltradition des 19. Jahrhunderts wird offen thematisiert. Diese „Schilderungsform wirkt wie abgeschrieben, übernommen aus anderen Schilderungen; austauschbar; ein altes Lied; ohne Beziehung zur Zeit, in der sie spielt; kurz: ‚19. Jahrhundert‘“ (WU 51), konstatiert der Erzähler selbst. Das für diese Erzähltradition charakteristische Moment der Abgeschlossenheit wird ebenso benannt. Das Beschreiben führt den Erzähler zur Erinnerung „an eine abgeschlossene Periode meines Lebens“ (S. 11). Und erneut wird der Vorgang legitimiert, jedoch nicht mit dem Blick auf die Rezeption, sondern mit Blick auf die eigene Notlage: Wenn ich schreibe, schreibe ich notwendig von früher, von etwas Ausgestandenem, zumindest für die Zeit des Schreibens.“ (S. 12)

Durch die von Beginn an in den Text eingeflochtenen Reflexionen des Erzählers wird der Erzählakt gleichermaßen gerechtfertigt, befragt und verfremdet. „Wir haben es nicht mit einer Imitation bestimmter Stilmerkmale des traditionellen Realismus zu tun, sondern mit seiner Problematisierung“⁸³.

⁸³ vgl. Ursula Love: „Als sei ich ... ihr GESCHUNDENES HERZ': Identifizierung und negative Kreativität in Peter Handkes Erzählung ‚Wunschloses Unglück‘“. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 17/2 1981, S. 138.

Kritische Reflexion und der Wunsch nach Konstruktion bleiben hierbei gegenläufige Bewegungen des Textes:

[A]ber das sind gerade die schon erwähnten Momente, wo das äußerste Mitteilungsbedürfnis mit der äußersten Sprachlosigkeit zusammentrifft. Deswegen fingiert man die Ordentlichkeit eines üblichen Lebenslaufschemas, indem man schreibt: „Damals – später“, „Weil – obwohl“, „war – wurde – wurde nichts“ und hofft, dadurch der Schreckensseligkeit Herr zu werden. Das ist dann vielleicht das Komische an der Geschichte. (S. 43)

Es ist eine Passage aus Musils *Mann ohne Eigenschaften*, die hier als Vorlage gedient haben könnte und die jedenfalls nun auch für sich stehend als Kommentar zu Handkes Text gelesen werden kann:

Und als einer jener scheinbar abseitigen und abstrakten Gedanken [...] fiel ihm ein, daß das Gesetz dieses Lebens, nach dem man sich, überlastet und von Einfalt träumend, sehnt, kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung! Jener einfachen Ordnung, die darin besteht, daß man sagen kann: „Als das geschehen war, hat sich jenes ereignet!“ Es ist die einfache Reihenfolge, [...] was uns beruhigt; die Aufreihung alles dessen, was in Raum und Zeit geschehen ist, auf einen Faden, eben jenen berühmten „Faden der Erzählung“, aus dem nun also auch der Lebensfaden besteht. Wohl dem, der sagen kann „als“, „ehe“, „nachdem“! Es mag ihm Schlechtes widerfahren sein, oder er mag sich in Schmerzen gewunden haben: sobald er imstande ist, die Ereignisse in der Reihenfolge ihres zeitlichen Ablaufes wiederzugeben, wird ihm so wohl, als schiene ihm die Sonne auf den Magen.⁸⁴

Der konfigurative Akt des Erzählens trägt den Ansatz zur Bewältigung der schmerzhaften Erfahrung in sich. Wer das Erlebte in eine zeitliche Reihenfolge bringen kann, der kann „dadurch der Schreckensseligkeit Herr“ werden, er verfügt über den „Faden der Erzählung“ wie auch über den „Lebensfaden“, kann die chaotischen Ereignisse ordnen und erklären. Dass dies anhand einer „phantastischen Geschichte“ geschehen muss, nimmt der Erzähler von *Wunschloses Unglück* scheinbar gerne in Kauf. Dennoch scheint er sich dem „tatsächlich Passierten“ gegenüber verpflichtet zu fühlen. Den Musil’schen Möglichkeitssinn – „Hätte, wäre, würde. Was wirklich geschah:“ (S. 54) – muss sich der Erzähler wohl verbieten:

Manchmal bin ich freilich während der Arbeit an der Geschichte all der Offenheit und Ehrlichkeit überdrüssig gewesen und habe mich danach gesehnt, bald wieder etwas zu schreiben, wobei ich auch ein bißchen lügen und mich verstellen könnte, zum Beispiel ein Theaterstück. (S. 85)

⁸⁴ Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Bd. 1. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek 2002, S. 650.

Monika Schmitz-Emans vertritt in einem biographietheoretischen Aufsatz die These, dass zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion „noch unterscheiden zu wollen [...] ebenso naiv“ sei „wie das unreflektierte Sich-Identifizieren mit Romanfiguren.“⁸⁵ Beides seien nur unterschiedliche Sprachspiele mit fließenden Übergängen. Die Frage sei darum nicht: „Ist eine Biographie [...] ‚historisch‘ oder ‚fiktiv‘? Stattdessen wäre allenfalls zu fragen, ob der fragliche Text als Bericht über ‚Historisch-Faktisches‘ *gelesen* werden will oder ob er seine ‚Fiktionalität‘ hervorkehrt.“⁸⁶ In Bezug auf *Wunschloses Unglück* muss man zu dem paradoxen Schluss kommen, dass beides der Fall ist. Historischer Referenzpunkt ist der Tod der Mutter, der durch den Erzähler geformt und bestimmt ist und es verbietet, den Text als reine Fiktion zu lesen. Das tatsächlich gelebte Leben der Mutter ist dennoch nur formulier- und vermittelbar mit den symbolischen Mitteln der Sprache. Die Realität des Mutterlebens ist nur im und mit dem Text produzierbar, es ist textuelles Konstrukt. Vielleicht ist das dem Umstand zuzuschreiben, dass es nur eines gibt, das nicht erfunden zu werden braucht, da es faktisch ist: den Tod. „Der Tod als (wohl einziges) schlechthin Faktisches bleibt jenseits der Texte, jenseits der Bio-Graphien.“⁸⁷

Nun bleibt aber der Text nicht an dieser Stelle stehen. Es gibt noch eine weitere Bewegung, die sich nicht bloß über den synthetisierenden Erzählakt legt, die ihn vielmehr durchdringt und auflöst. Es ist womöglich der stotternde Buchstabe, der bereits auf der ersten Seite des Buches genannt wird.

In *Wunschloses Unglück* wird Sprache allgemein und nicht bloß die Form der Erzählung als beschränktes und auch beschränkendes Medium des Denkens und Agierens begriffen. Die Sprache führt ein verhängnisvolles Eigenleben, sie drängt den Sprachbenutzern ihre Vorstellungen auf, sie vermittelt nicht zwischen Ich und Welt, sondern entfremdet von den Dingen, verhüllt. Die Literatur nun ist davon unmittelbar betroffen. Sie baut selbst auf das suggestive Potential der Wörter und möchte sich gleichzeitig den Suggestionen des alltäglichen Sprachgebrauchs entwinden und diese entlarven. „Was kann die Dichtung nun, sprachgebunden wie sie ist, mit dem Formel- und Bildreservoir der geläufigen Sprache tun?“⁸⁸ fragt Monika Schmitz-Emans. Es bleibt ihr die explizite Klage, die Bloßstellung der Sprache durch die Überzeichnung des scheinbar Selbstverständlichen, die Verweigerung

⁸⁵ Monika Schmitz-Emans: „Das Leben als literarisches Projekt. Über biographisches Schreiben aus poetischer und literaturtheoretischer Perspektive.“ In: *BIOS. Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen* 8 (1995) H. 1, S. 1-27, hier S. 25.

⁸⁶ Ebd., S. 26.

⁸⁷ Ebd., S. 17.

⁸⁸ Monika Schmitz-Emans: *Die Sprache der modernen Dichtung*. München 1997, S. 43.

gegenüber dem Verständlichen durch absichtsvolle Rätselhaftigkeit des Ausdrucks und die Zerstörung sprachlicher Zusammenhänge. Als letzter Weg bleibt, sich „dem Nicht-Bekannten, dem Rätselhaften und Unbegriffenen [zu] öffnen“⁸⁹.

Wenngleich die meisten der genannten Strategien in *Wunschloses Unglück* auch Anwendung finden, so möchte ich mich nun vor allem den letzten beiden zuwenden.

Die beiden bereits kurz erwähnten Konzepte – jenes von Paul Ricœur und jenes von Hayden White – beschreiben zwar die Künstlichkeit und Konstruktion jedes Erzählens, sie beharren aber letztlich auf einem Repräsentationsmodell und der Möglichkeit der Darstellung und Sinnpräsenz durch Konfiguration und Synthese. Was geschieht aber, wenn man nicht an diesen festhält, wenn man sich die Unmöglichkeit der sprachlichen Fassbarkeit eines Menschenlebens eingesteht?

Der erste Ansatz des Erzählers ist ein mimetischer, der eine außersprachliche Realität voraussetzt und diese durch Sprache zu fassen sucht. Er schreibt: „Das gilt ja für jede literarische Beschäftigung, besonders aber in diesem Fall, wo die Tatsachen so übermächtig sind, daß es kaum etwas zum Ausdenken gibt. Anfangs ging ich deswegen von den Tatsachen aus und suchte nach Formulierungen für sie.“ (S. 40) Dieser Ansatz scheitert. Es ist die Erfahrung der Distanz, die sich zwischen Signifikant und Signifikat eröffnet: „Dann merkte ich, daß ich mich auf der Suche nach Formulierungen schon von den Tatsachen entfernte.“ Es folgt schließlich ein Abrücken von der Idee eines erreichbaren Außersprachlichen, somit ein Zirkulieren in der Sprache selbst, die Bezugspunkt ist und mit der geschriebenen Biographie auch Ergebnis sein soll: „Nun ging ich von den bereits verfügbaren Formulierungen, dem gesamtgesellschaftlichen Sprachfundus aus statt von den Tatsachen und sortierte dazu aus dem Leben meiner Mutter die Vorkommnisse, die in diesen Formeln schon vorgesehen waren.“ (S. 40) Doch auch dieses Vorhaben misslingt. Ein tatsächliches In-Präsenz-Rufen der Mutter ist unmöglich: „[I]ch [...] versuche mich mit gleichbleibendem starren Ernst an jemanden heranzuschreiben, den ich doch mit keinem Satz ganz fassen kann, so daß ich immer wieder neu anfangen muß.“ (S. 41) „Sie läßt sich nicht einkapseln, bleibt unfäßlich, die Sätze stürzen in etwas Dunklem ab und liegen durcheinander auf dem Papier.“ (S. 42)

In seinen „Mémoires für Paul de Man“ legt Jacques Derrida dar, dass Erinnerung nur als Substitut, als Differenz zu dem Vergangenen beziehungsweise Verstorbenen möglich ist, und nicht als Verinnerlichung, als Aufheben der Distanz zur Vergangenheit. Der Tote hinterlässt

⁸⁹ Ebd.

eine Spur, die jedoch nur Supplement des Vergangenen und Verlorenen ist und nicht dieses selbst: „es ist der andere als anderer, die *nicht-totalisierbare* [Hervorhebung P.W.], die nicht mit sich selbst und dem Selben übereinstimmende Spur.“⁹⁰

Mit dem Begriff der Spur fasst Derrida nun etwas, das genau jene Unmöglichkeit, eine Sinnpräsenz herzustellen, bezeichnet. Der Sinn und der Ursprung sind wie das Tier, das eine Spur hinterlässt und immer schon nicht mehr da ist, wenn wir diese Spur wahrnehmen. „Die Unmotiviertheit der Spur muß von nun an als eine Tätigkeit und nicht als ein Zustand begriffen werden, als eine aktive Bewegung.“⁹¹ Diese niemals zum Stillstand kommende Bewegung der Signifikanten, die den Sinn immer aufschieben und eine Präsenz unmöglich macht, bezeichnet Derrida bekanntermaßen mit dem Begriff „différance.“ Die *différance* wiederum hat eine Logik der Supplementarität zur Folge. Es wird versucht, den ständigen Aufschub ungeschehen zu machen, indem die fehlende Präsenz in der Hoffnung ergänzt wird, die Lücke, die der Aufschub hinterlassen hat, zu schließen. Diese Ersetzungsbewegung muss immer wieder durchgeführt werden. „Durch diese Abfolge von Supplementen hindurch wird die Notwendigkeit einer unendlichen Verknüpfung sichtbar, die unaufhaltsam die supplementären Vermittlungen vervielfältigt, die gerade den Sinn dessen stiften, was sie verschieben.“⁹² Die *différance* als Figur der Abwesenheit und der Wiederholung fasst recht genau die epistemologische Problematik von *Wunschloses Unglück*. Diese führt letztlich zu einer Ästhetik des Undarstellbaren, zum „Unvermögen zur Synthese“⁹³, die an später Stelle noch zu erläutern sein wird.

„Das Schreiben war nicht, wie ich am Anfang noch glaubte, eine Erinnerung an eine abgeschlossene Periode meines Lebens, sondern nur ein ständiges Gehabe von Erinnerung in der Form von Sätzen,“ (S. 84) so der Erzähler im Schlussteil des Textes. „Natürlich ist das Beschreiben ein bloßer Erinnerungsvorgang; aber es bannt andererseits auch nichts für das nächste Mal.“ (S. 85) Genau dieses nächste Mal, das immer wieder kommen muss, in der Bewegung der Verlagerung, da die Mutter mit der totalisierenden Form der Erzählung nicht fassbar wird, erscheint als der einzige Ausweg aus dem epistemologischen Dilemma jeder Biographie. Schreiben für den Erzähler von *Wunschloses Unglück* ist Mangel, erinnert ständig an die Ausweglosigkeit dieses Mangels, Schreiben ist der immer aufs Neue enttäuschte und

⁹⁰ Jacques Derrida: *Mémoires für Paul de Man*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien 1988, S. 64.

⁹¹ Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt 1983, S. 88.

⁹² Ebd., S. 272.

⁹³ Jean-Francois Lyotard: „Das Undarstellbare – wider das Vergessen. Ein Gespräch zwischen Jean-Francois Lyotard und Christine Pries.“ In: Christine Pries (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim 1989, S. 319-347, hier S. 322.

neu begonnene Versuch, diesen Mangel auszugleichen, den Verlust abzuwenden. Es ist ein Kompensationsversuch im Bewusstsein seiner Zwecklosigkeit. Es bleibt nur das Weitererzählen, wie sich im Schlusssatz von *Wunschloses Unglück* zeigt: „Später werde ich über das alles Genaueres schreiben.“ (S. 89) In diesem „später“ liegt der einzige Weg, im „Genauere[n]“ liegt bereits wieder das Verhängnis. Schreibt doch der Erzähler an früherer Stelle, dass jedes Formulieren fiktiv ist, also das Beschriebene verfehlen muss, und umso „mehr, je genauer man zu formulieren versucht.“ (S. 24) Und doch verhindert nur die Nichtabschließbarkeit eine Monumentalisierung der Erinnerung, wie sie die abschließende, totalisierende Konfiguration einer Erzählung im Sinne Ricœurs bedeuten würde, die „von etwas Ausgestandenem“ und somit von etwas Abgeschriebenem, Vergessenen handelt. Das Schreiben wird damit nicht zum Weg, das Wohlfühlen der Musil'sche Sonne auf dem Magen zu fühlen, das durch die Kohärenz der Erzählung entsteht, sondern die Wunde erzählend offen zu halten.

Wunschloses Unglück verfolgt also mehrere Strategien. Die synthetisierende Figur der narrativen Identität, die auch immer ein mimetisches Verhältnis des Textes zur Wirklichkeit annimmt, und die wiederholende und verlagernde Bewegung der *différance* stehen einander gegenüber. Der Text argumentiert nicht rein (de)konstruktivistisch, sondern fordert eine Referenz ein zu den „übermächtigen Tatsachen.“ (S. 40) Die epistemologisch-sprachtheoretische Argumentation und Einsicht in die Unmöglichkeit der Fassbarkeit des Mutterlebens muss also durch die Einforderung der ethischen Verantwortung gegenüber dem Subjekt der Biographie ergänzt werden. Die Problematik mündet letztlich wiederum in die für den Text konstitutive Ästhetik des Undarstellbaren.

(Es muss kaum angemerkt werden, dass auch der Kommentar den gleichen beschränkenden Gesetzmäßigkeiten unterliegt. Auch hier braucht es die Kohärenz eines erzählerischen Akts, es braucht ein Gehabe in der Form von Sätzen, das sich zu schreiben traut: „weil“, „damit“, „also“, „schließlich.“ Daraus ergibt sich dann eine Aneinanderreihung von Sätzen, die sich letztlich ebenso eingestehen müssen, dass sie das Beschriebene immer verfehlen. Darum also mein Versuch, um den Text Handkes zu kreisen, einen Satz durch einen anderen zu widerlegen und schließlich beide zu einem Punkt zu führen, wo es unentscheidbar wird, ob nun der eine oder der andere gültig ist.)

Wunschloses Unglück ist eine „Geschichte mit [...] chronologischem Handlungsverlauf“⁹⁴

Versucht man die Ereignisse der Erzählung auf eine chronologische Zeitachse zu übertragen, so scheint das zunächst sehr einfach und schlüssig zu funktionieren. Man könnte – in sehr groben Zügen formuliert – mit dem in der Erzählung in wenigen Worten wiedergegebenen Leben der Urgroßeltern beginnen, zur großen Spanne des Mutterlebens kommen, die sich dem Modell eines Bildungsromans folgend in drei „chronologisch-lineare [...] voneinander abgegrenzte Lebensphasen“⁹⁵ unterteilt, zum Tod und Begräbnis der Mutter kommen und schließlich mit der Zeit des Schreibens enden. Der Ablauf der biographischen Lebensdarstellung lässt sich auch kalendarisch ziemlich genau erfassen. Die Mutter, geboren im Jahr 1920, stirbt in der Nacht vom 19. auf den 20. November 1971 (vgl. S. 78f.). Es folgen „fast sieben Wochen“ (S. 9) der Sprachlosigkeit, in denen auch die Totenwache und das Begräbnis stattfinden, bis die „Zeit des Schreibens“ (S. 12) beginnt, die, wie die letzte Seite Auskunft gibt, sich über „Januar/Februar 1972“ (S. 90) erstreckt. Der letzte Satz der Erzählung weist schließlich in eine ungewisse Zukunft. *Wunschloses Unglück* scheint – mit Ausnahme einiger Analepsen und Prolepsen – kontinuierlich dem dargestellten Verlauf zu folgen.

Die Erzählung Handkes aber weicht von der Form einer traditionell-chronologisch erzählenden Biographie allein dadurch ab, dass sie selbstreferentiell über eben die Gegenwart des Schreibens spricht, diese selbst zum Inhalt hat. Die primäre Ebene der Erzählung ist nämlich die des Erzählaktes selbst. Nun ist aber auch die Zeit des Schreibens eine Zeitspanne. Eine Zeitachse dieser Ebene würde sich zwischen Beginn und Ende des Schreibens erstrecken und dessen Phasen differenzieren. Das Leben der Mutter ist schließlich erst die Erzählung in der Erzählung, die von der Rahmenerzählung – der des Schreibaktes – überlagert, umschlossen und durchdrungen wird. Man muss also zunächst zu dem Schluss kommen, dass das bedenkenlose Eintragen der Lebensdaten des Mutterlebens vor die Daten der Schreibzeit zwar möglich ist, aber der Zeitstruktur der Erzählung nicht gerecht wird. Die Erzählung gibt schließlich nur Zeugnis ab von der Erinnerung des Erzählers während indifferenter Jetzt-Punkte, nämlich jener während der Zeit des Schreibens. Das Schreiben schließlich ist „ein bloßer Erinnerungsvorgang“ (S. 85), ein „ständiges Gehabe von Erinnerung in der Form von Sätzen“ (S. 84).

⁹⁴ Kreyenberg u. Lipjes-Türr: „Peter Handke“. In: *Erzählen, Erinnern*. Hg. v. Kaiser u. Köpf, S. 125

⁹⁵ Ebd., S. 126.

Auch einer anderen Eigenheit des Textes sollte man, wenn man sich der Zeitstruktur des Textes nähern will, Beachtung schenken. Die Erzählung nämlich beginnt nicht nur einmal. Zunächst einmal beginnt sie nicht mit dem Anfang, sondern mit dem Ende der Geschichte: mit dem Selbstmord der Mutter. Der Erzähler zitiert eine Anzeige aus der Kärntner „Volkszeitung“, die in einem lapidaren Satz vom Selbstmord einer Hausfrau berichtet. (S. 9) Einige Seiten weiter beginnt der Text erneut, schließt sich aber sogleich wieder in einer Kreisbewegung: „Es begann also damit, daß meine Mutter vor über fünfzig Jahren im gleichen Ort geboren wurde, in dem sie dann auch gestorben ist.“ (S. 13) Und ein drittes Mal und wiederum, wie die beiden Male davor, in einer Berührung von Anfang und Ende: „Als Frau in diese Umstände geboren zu werden, ist von vornherein schon tödlich gewesen.“ (S. 17) Und die Geschichte beginnt ein viertes Mal – nun scheinbar tatsächlich: „Meine Mutter war das vorletzte von fünf Kindern.“ (S. 18) Doch noch einmal setzt der Text an: „Es fing damit an, daß [...]“ (S. 19). Die Erzählung stottert, in immer neuen Anläufen beginnt sie, versucht, setzt immer wieder an und schließt sich in der selben Bewegung wieder. Diese Wiederholung des Ansetzens wird später im Text kommentiert: „ich [...] versuche mich mit gleichbleibendem starren Ernst an jemanden heranzuschreiben, den ich doch mit keinem Satz ganz fassen kann, so daß ich immer wieder neu anfangen muß.“ (S. 41) Es kommt somit zu einer permanenten Wiederkehr des Erzählrituals, das in einer suppletären Logik nur der Bewegung der *différance* folgen kann. Die Chronologie des Textes scheint also durch eine poetologisch bedingte Wiederholungsstruktur unterlaufen.

Diese wiederholende Bewegung des Erzählens zeigt sich auch in einer anderen Eigenheit des Textes. Die Zeitstruktur der Geschichte des Mutterlebens wird von immer wieder in den Text eingeflochtenen Miniaturerzählungen aufgebrochen, die in elliptischen Kreisbewegungen die Geschichte der Mutter noch einmal und in abstrahierter Form erzählen. Bereits das Eingangszitat: „eine 51jährige Hausfrau [verübte] Selbstmord“ (S. 9) nimmt die Erzählung in geraffter Form vorweg. Etwa der Kindervers „Müde/Matt/Krank/Schwerkrank/Tot.“ (S. 18), der Einschub „Heute war gestern, gestern war alles beim alten.“ (S. 57) oder die lapidare Zusammenfassung des Mutterlebens „Sie war; sie wurde; sie wurde nichts.“ (S. 39) sind charakteristische Beispiele solch elliptischer Erzählungen, die als zeitliche Kurzschlüsse erscheinen, welche die postulierte chronologische Zeitstruktur durch ihre abstrakte Kreisförmigkeit und Wiederholbarkeit unterlaufen. Ein besonderer Fall solch einer Miniaturerzählung, der unmittelbar auf die Todesnachricht folgt und als erster Versuch einer Konfiguration verstanden werden kann, ist der Gedanke des Erzählers während seines Fluges

zur eben verstorbenen Mutter: „DAS WAR ES. DAS WAR ES. DAS WAR ES.“ (S. 80) Diese Miniaturerzählung fasst schließlich das gesamte Leben der Mutter und macht es zu der Totalität einer Erinnerung, zu einer alles umfassenden Rückschau, die nur in solch einer Abstrahierung und Verkürzung zu gelingen scheint.

Es zeigt sich, dass die repetitive Struktur des Textes nicht nur erzähltheoretisch bedingt ist, sondern auch auf eine ebensolche im Mutterleben rekurriert: „Bei einem beträchtlichen Teil dessen, was der Erzähler schildert, handelt es sich nicht um singulär dastehende Ereignisse, sondern um solche, die sich permanent wiederholen,“⁹⁶ so Helmut Schmiedt. „Auftischen, abräumen; ‚Sind jetzt alle versorgt?‘; Vorhänge auf, Vorhänge zu; Licht an, Licht aus; ‚Ihr sollt nicht immer im Bad das Licht brennen lassen!‘; zusammenfalten, auseinanderfalten; ausleeren, füllen; Stecker rein, Stecker raus. ‚So, das war’s für heute.‘“ (S. 57) Auch in Einzelheiten konstituiert sich das Mutterleben als eine immerwährende Wiederholung: „Die Zeit verging zwischen kirchlichen Festen“ (S. 18); „sie sagte ja immer das gleiche“; der jüngere Sohn „doppelte [...] den Ehemann“; „die immergleichen Gegenstände, die in den immergleichen Winkeln zu ihr standen!“ (S. 64) Das Leben ist nur „das sklavenhafte Nachäffen einer unerreichbaren Lebensart“ (S. 49); „das Fach, das den Lehrern bei Mädchen das allerwichtigste war, ‚Äußere Form der schriftlichen Arbeiten‘; später fortgesetzt in der Aufgabe der Frau, die Familie nach außenhin zusammenzuhalten“ (S. 54f); „Das ist ein unendlicher Teufelskreis.“ (S. 76) Schließlich, so wieder Helmut Schmiedt, „fügt sich [...] sogar noch die Abfolge von Auflehnung und Anpassung in das deprimierende Wiederholungsschema ein.“⁹⁷

Nun wiederholen sich aber nicht nur die Ereignisse innerhalb des Mutterlebens. Einer der weiteren Punkte, der gegen die postulierte Chronologie spricht, ist die Transzendierung des Mutterlebens hin zu einem allgemeinen Frauenschicksal, das sich auf einer linearen Zeitachse unmöglich fassen lässt. Diese Transzendierung erfolgt wesentlich über die Zeitstruktur, nämlich über das permanente Changieren zwischen singulativem und iterativem Verständnis der Ereignisse im Leben der Mutter. Alles was ihr einmal geschieht, ist gleichzeitig bereits unermesslich viele Male geschehen, in vergleichbaren Frauenleben, die miterzählt werden. Die Geschichte der Mutter erscheint als „ein altes Lied; ohne Beziehung zur Zeit, in der sie spielt“ und somit „verwechselbar, aus der Zeit, ewig einerlei, kurz, 19. Jahrhundert“ (S. 51). „19. Jahrhundert“ – das Stichwort besitzt im Text eine doppelte Referenz – es ist Zitat einer Erzähltradition ebenso wie Zitat jenes sprachlichen Umfelds, also jenes Formelvorrats, der

⁹⁶ Helmut Schmiedt: Analytiker und Prophet. Die Wiederholung in Peter Handkes Prosatexten *Wunschloses Unglück* und *Die Wiederholung*. In: Text und Kritik 24 (1989). S. 82.

⁹⁷ Ebd., S. 84.

Leben, Denken und Körper der Mutter geprägt hat: „Ich vergleiche also den allgemeinen Formelvorrat für die Biographie eines Frauenlebens satzweise mit dem besonderen Leben meiner Mutter.“ (S. 40) Es gibt zunächst also den scheinbar mimetischen Anspruch, das sprachliche Umfeld der Mutter getreu abzubilden, bewusst im eigenen Schreiben die Begriffe und Bestimmungen, mit welchen die Mutter ihr Leben gesehen hat, aufzugreifen – da „derselbe Formelvorrat die Lebensnot der Mutter war“⁹⁸ –, jedoch sich diesen nicht ebenso auszuliefern, sondern sie in einem über die Mimesis hinausgehenden Schritt im neuen Kontext des literarischen Werkes kritisch zu befragen und für eine Revision hin zu öffnen. Denn nicht nur das bereits vergangene Leben der Mutter „als einer möglicherweise einmaligen Hauptperson in einer vielleicht einmaligen Geschichte“ (S. 39) wird in *Wunschloses Unglück* erzählt, sondern eine „Allerweltsgeschichte“, in der der Name der Mutter (der im Übrigen in der Erzählung nie vorkommt) nur „eingesetzt zu werden [braucht]“ (S. 83).

Über den mimetischen Anspruch hinausgehend erfährt der in der traditionellen Biographie bestehende Anspruch im Singulären auch das Allgemeine zu veranschaulichen, hier eine bedeutsame Verschiebung (wenngleich das Modell aufgerufen wird): Es ist die Sprache (und Erzählung des Lebens) als dem Subjekt Vorgeordnetes, die die Abstraktion nötig macht. Das Individuelle ist durch die über und vor dem einzelnen Subjekt stehende Sprache immer schon transzendiert hin zum Allgemeinen. Die „Autonomie im Sprechen ist, soweit sie existiert, durch eine radikale und ursprüngliche Abhängigkeit von der Sprache bedingt, deren Geschichte die Geschichtlichkeit des sprechenden Subjekts in alle Richtungen übersteigt“⁹⁹. Es zeigt sich, dass „die Erfahrungen und die Wörter, der individuelle Lebensentwurf und der Formelvorrat einander wechselseitig derart voraussetzen, daß sie auch nur wechselseitig aufeinander abzubilden sind.“¹⁰⁰

Was für die Sprache allgemein gilt, gilt auch für die narrative Form. Beschreibbar wird ein Leben aus dem Grund, da es selbst Übersetzung literarischer Muster ist, etwa durch Imitation des Bildungsromanschemas¹⁰¹, das sich für die Mutter allerdings, wie auch an anderer Stelle erläutert, als unrealisierbar erweist und nicht eine Individuation, sondern deren Negation veranschaulicht. Das Schreiben wird dann zu einer Rückübersetzung in die Literatur. Das Leben der Mutter wird nun genau darum erzählbar, genau darum aber auch immer verfehlt.

⁹⁸ Volker Bohn: „Später werde ich über das alles Genaueres schreiben. Peter Handkes Erzählung *Wunschloses Unglück* aus literaturtheoretischer Sicht.“ In: *GRM* 57 (1976), S. 373.

⁹⁹ Judith Butler: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*. Aus dem Englischen von Kathrina Menke und Markus Krist. Berlin 1998, S. 217.

¹⁰⁰ Bohn: „Später werde ich über das alles Genaueres schreiben.“ In: *GRM* 57, S. 368.

¹⁰¹ vgl. Schmitz-Emans: „Das Leben als literarisches Projekt.“ In: *BIOS*, S.19.

Denn die Wiederholung ist jeder Darstellung bereits wesentlich inhärent. Fragwürdig wird die Einmaligkeit eines Ichs gerade dann, wenn sie in einen Text übersetzt werden soll, was schließlich immer bereits eine Verdoppelung bedeutet. Das Individuelle kann gerade nicht wiederholbar sein.¹⁰² Der Erzähler meint nun „zwei Gefahren“ (S. 40) des biographischen Erzählens ausmachen zu können: einerseits ein zu exzessives Wiederholen, ein zu starkes Rekurren auf die bestehende sprachliche Form, ein Abstrahieren vom Individuellen, was eine „Kettenreaktion von Wendungen“ (S. 39) und ein „verschwinden einer Person in poetischen Sätzen“ (S. 40) nach sich ziehen würde, oder ein „bloßes Nacherzählen“ (ebd.) eines individuellen Lebens, was niemanden außer den Erzähler selbst „betreffen“ könnte (S. 39). Dass aber das Wort „Nach-Erzählen“ auch bereits die gleiche Vorstellung eines präfigurierten Textes, einer vorausgehenden Erzählung beinhaltet und dass ohne diesen Rückgriff auf die allgemeine Sprache eine Vermittlung unmöglich ist, scheint der Erzähler nicht zu bedenken.

Wie Roland Barthes in „Die Lust am Text“ beschreibt, ist das Erzählen jedoch immer nur in einem Dazwischen, in einer Balance zwischen Wiederholung und Bruch möglich:

Zwei Seiten werden abgegrenzt: die brave, konforme, plagiatorische Seite (es geht darum, die Sprache in ihrem kanonischen Zustand zu kopieren, so wie sie durch Schule, guten Gebrauch, Literatur und Kultur fixiert wurde) und *eine andere Seite*, die mobil, leer ist (fähig, beliebige Konturen anzunehmen), immer nur der Ort ihrer Wirkung: da, wo der Tod der Sprache erkennbar wird. Diese beiden Seiten, *der Kompromiß, den sie in Szene setzen*, sind notwendig. Weder die Kultur noch ihre Zerstörung sind erotisch; erst die Kluft zwischen beiden wird es.

Und tatsächlich schreibt der Erzähler an späterer Stelle von einer „kleinen Lust“, die ihm der Vorgang des Erzählens bereitet.

Eine weitere Funktion, die die Wiederholung des „Formelvorrats“ für den Erzähler innehat, ist die Distanznahme durch die Verallgemeinerung. Wenn auch die Distanz nicht zu groß werden darf, was zur Folge hätte, dass die Abstraktionen „dann die Person [vergessen]“ (S. 39) lassen, so bleibt es das Ziel, die Mutter zu einer „mehr und mehr heiteren“, das heißt unbedrohlichen „Kunstfigur“ (S. 42) zu machen. Doch das „Distanznehmen“ gelingt nicht (S. 41).

Die beiden primären die Chronologie des Textes unterlaufenden Wiederholungsstrukturen, also einerseits das zuerst beschriebene immer sich wiederholende Fassen-Wollen, Neu-Ansetzen, andererseits das Nichtzulassen eines Erfassens durch die Verallgemeinerung, stehen sich somit diametral gegenüber. Einerseits steht die Wiederholung also im Zeichen

¹⁰² Vgl. ebd., S. 7.

einer narrativen Suche nach Nähe, andererseits im Zeichen einer über die Sprache erfolgenden Suche nach Distanz. Es kommt zu einem paradoxalen Kreisen um die Mutter. Derrida schreibt zu dieser Figur des Kreisens: „Um etwas zu kreisen bedeutet, davon besessen zu sein, aber auch, ihm auszuweichen; gerade, als könne man sich nicht von dem lösen, was einen verfolgt, und zugleich, als man es vermeide, ihm zu nahe zu kommen.“¹⁰³

Letztlich streben beide – der Erzähler und die Mutter – danach, den Zwang der Wiederholung zu überwinden. Sowohl der Erzähler, der an die Tradition der Gattung Biographie anzuschließen und diese gleichermaßen zu überschreiten sucht, der sich zudem als Erzähler der gegebenen Sprache bis zu einem gewissen Grad wiederholend unterwerfen muss, als auch die Mutter, die sich dem Soziolekt der Dorfgemeinschaft ausgesetzt findet und etwa durch den Kontakt mit der Literatur beginnt sprachliche Muster zu reflektieren, sind im Sprechen und Schreiben gefesselt in Kodes, Konventionen und Ritualen. Beide suchen Balance zwischen einer unkommunizierbaren privaten Sprache und der bloßen Wiederholung, die den individuellen Ausdruck verschwinden ließe¹⁰⁴. Der Erzähler versucht der Schmerzlichkeit der Erfahrung, dass man nur durch Wiederholung existent ist und dadurch auch völlig überflüssig, affirmativ entgegenzuwirken:

[D]ie Sätze, auch wenn sie wie zitiert aussehen, dürfen in keinem Moment vergessen lassen, daß sie von jemand, zumindest für mich, Besonderem handeln – und nur dann, mit dem persönlichen, meinetwegen privaten Anlaß ganz fest und behutsam im Mittelpunkt, kämen sie mir auch brauchbar vor. (S. 41)

Während nun der „unendliche Teufelskreis“ im Mutterleben nur durch die größtmögliche Negation unterbrochen werden kann, wird die Notwendigkeit der Wiederholung vom Erzähler genutzt und gewendet. Dies geschieht durch eine bewusste Kontextverschiebung und somit eine Produktivmachung der Sprache in der Bewegung der Verlagerung. „Es gibt keine Möglichkeit, nicht zu wiederholen“¹⁰⁵, so Judith Butler. Die Frage ist also nicht: „ob, sondern wie wiederholen“¹⁰⁶. Reproduktion und Kritik gehen ineinander über: „das Zitat wird als demonstratives Zitat zum Mittel der Verfremdung.“¹⁰⁷

¹⁰³ Jacques Derrida: „Zeugnis, Gabe.“ In: Elisabeth Weber: *Jüdisches Denken in Frankreich. Gespräche*. Frankfurt 1994, S. 63f.

¹⁰⁴ vgl. Cecile Zorach: „Freedom and Remembrances. The Language and Biography in Peter Handke’s ‘Wunschloses Unglück’“. In: *German Quarterly* 53 (1979), S. 486.

¹⁰⁵ Butler: *Hass spricht*, S. 147.

¹⁰⁶ Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt 1991, S. 217.

¹⁰⁷ Love: „Als sei ich ... ihr GESCHUNDENES HERZ“. In: *Seminar*, S. 136.

Es ist gerade die Leistung des Textes, „das Alltägliche plötzlich als das Unvertraute, das Nicht-mehr-Selbstverständliche, das Verfremdete und Verfremdbare begreiflich zu machen.“¹⁰⁸

Der Text sieht dann im letzten Drittel der Geschichte – zumindest gibt er das vor – zunehmend von der Abstrahierung und Verallgemeinerung ab und versucht zuletzt, die Mutter als eine individuell agierende Person darzustellen: „Allmählich kein ‚man‘ mehr: nur noch ‚sie‘.“ Abgesehen davon aber, dass auf die Verallgemeinerungen durch das unpersönliche Personalpronomen ‚man‘ (etwa „Man lebte also nach dieser Typenlehre“ (S. 37)) ab der zitierten Stelle tatsächlich verzichtet wird, gibt es dennoch eine Kontinuität der Wiederholungen im Leben der Mutter. Auch muss der Erzähler selbstverständlich weiterhin mit einer bereits bestehenden Sprache agieren und die Unmöglichkeit sich der Mutter abschließend erzählerisch zu nähern bleibt bestehen. Dies wird nicht nur in den am Ende der Textes stehenden fragmentarischen Erinnerungen, Gedanken und Assoziationen deutlich, die eine chronologische Erzählweise gänzlich auflösen, sondern vor allem auch im Satzsatz der Erzählung: „Später werde ich über das alles Genaueres schreiben.“ (S. 89)

¹⁰⁸ Wendelin Schmidt-Dengler: „Peter Handke: Wunschloses Unglück.“ In: ders.: *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. Salzburg/Wien 1995, S. 257.

„Wunschloses Unglück is marked by distance, even estrangement“

„Keiner versteht es, zu schreiben,“ schreibt Lyotard im Vorwort zu seinem Buch „Kindheitslektüren.“ Es heißt weiter: „Jeder, selbst und vor allem der ‚Größte‘ schreibt, um durch den Text und im Text etwas einzufangen, das er nicht schreiben kann. Das sich nicht schreiben läßt, wie er weiß.“¹⁰⁹ Es geht Lyotard – im genannten Buch ebenso wie in vielen seiner Schriften seit den achtziger Jahren – darum, eine Ästhetik zu beschreiben, die das Moment der Undarstellbarkeit hervorhebt. Im Folgenden möchte ich eben diesem Undarstellbaren in *Wunschloses Unglück* im Kontext biographietheoretischer Überlegungen nachgehen. Es sollen jene Momente befragt werden, in denen die Sprache aussetzt, in denen der Kohärenz stiftende, konstruktive Akt des Erzählens stockt, in denen ein Leben mit einem Mal unerzählbar wird.

Dieser Zustand des Stockens bildet zunächst den Ausgangspunkt der Erzählung. Der Erzähler reagiert auf die Todesnachricht mit „stumpfsinnige[r] Sprachlosigkeit“ (S. 9). Doch nicht bloß sprachliche Leerstellen scheinen einander am Beginn des Textes ab- und auszulösen.¹¹⁰ Die „Sprachlosigkeit“, zunächst scheinbar überwunden, geht in „kopflose[s] Dösen“ über, das wiederum unterbrochen wird von Momenten, in denen der Erzähler „fühllos“ ist, einen „widerstandslose[n]“ Körper besitzt, in denen „schmerzlos“ Zeit vergeht, Zustände, die jedoch nicht kommunizierbar sind, da dadurch alles augenblicklich „gegenstandslos“, „sinnlos“ (S. 10) werde, so heißt es etwa bereits auf den ersten beiden Seiten. Die Zustände der Sprachlosigkeit, die als „Schreckensmomente“, „Unwirklichkeitsgefühle“ (S. 11) bezeichnet werden, werden vom Erzähler dabei selbst als Leerstellen wahrgenommen: „Das Bewußtsein schmerzte, so leer war es darin auf einmal geworden.“ (ebd.) Sie sind in einer paradoxen Bewegung das Movers, das den Erzähler zur Schreibtätigkeit bewegt, die wiederum die genannten Momente im Kohärenz, Geschlossenheit, Ordnung und auch Distanz stiftenden Akt des Erzählens zu überwinden sucht: „Wenn ich schreibe, schreibe ich notwendig von früher, von etwas Ausgestandenem.“ (S. 12)

Die Distanznahme durch die Sprache scheint zunächst auch zu gelingen. Gretchen E. Wiesehan dazu: „Wunschloses Unglück is marked by distance, even estrangement“.¹¹¹ Der unpersönliche journalistische Ton der Erzählung „contrasts with the sensational nature of the

¹⁰⁹ Jean-François Lyotard: *Kindheitslektüren*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien 1995, S. 11.

¹¹⁰ Vgl. Nägele: „Peter Handkes ‚Wunschloses Unglück‘“. In: *Deutsche Romane*. Hg. v. Lützel, S. 395.

¹¹¹ Gretchen E. Wiesehan: „A Sorrow Too Deep for words. Peter Handke’s *Wunschloses Unglück*.“ In: dies: *A Dubious Heritage. Questioning Identity in German Autobiographical Novels of the Postwar Generation*. New York 1997, S. 39-50, hier S. 39.

event described.”¹¹² Der Autor erzählt aus einer Position ferner Allwissenheit, „he affects the tone of a social scientist to describe with authority aspects of his mother’s life and family background of which he could have no direct knowledge.”¹¹³ Der Erzähler möchte das Leben seiner Mutter „zu einem Fall machen.“ (S. 12) Er bezeichnet sich selbst als „Erinnerungs- und Formuliermaschine.“ (edb.). Über das Verhältnis des Erzählers zur Mutter gibt der Text indes kaum Auskunft. Nur in den reflektierenden Passagen wird darüber näher berichtet, jedoch, so Wiesehan, graphisch vom Rest abgesetzt, sodass „these moments [...] appear rather to reinforce the readers impression of distance“.¹¹⁴ Die Position des Schreibenden liegt also, so kann man zunächst mit dem Text selbst sagen, „weit weg hinter der Schreibmaschine.“ (S. 88) Es gibt in *Wunschloses Unglück* jedoch auch eine Nähe zwischen Erzähler und Mutter, die gerade über die Sprache hergestellt wird. Das Buch gibt, wie bereits erwähnt, nur sehr spärlichen Einblick in das alltägliche Verhältnis des Erzählers zu seiner Mutter. Die wenigen beschriebenen Szenen sind aber gerade jene des gemeinsamen Lesens (S. 58f.) und des Briefeschreibens. (S. 74-76) „[T]hey interact chiefly via the written word, a medium the narrator regards elsewhere as limited and limiting.“¹¹⁵

Auch die sprachliche Verallgemeinerung, die Transzendierung des Mutterlebens hin zur allgemeinen Frauenbiographie, zieht die Erzählung vom unmittelbaren Bezug auf das Mutterleben ab und führt zu einer Distanz, die über sprachliche Abstraktion erreicht wird. Dies geschieht, wie bereits erläutert, wesentlich über die dem Text inhärente Wiederholungsstruktur, der jene zweite Form der Wiederholung entgegensteht, die sich im ständigen Neu-Ansetzen und Wiederbeginnen zeigt. Es kommt zu dem paradoxalen Kreisen um die unerreichbare Leerstelle des Mutterlebens.

Beide Prozesse – die auch beide sprachliche sind – scheitern. Das Schreiben ist, wie sich der Erzähler eingestehen muss, „nur ein ständiges Gehabe von Erinnerungen in der Form von Sätzen, die ein Abstandnehmen bloß behaupteten“ (S. 84), das Distanznehmen gelingt nicht. Und auch das Fassen-Wollen, das in sich bereits eine paradoxe Bewegung ist, in der sich der Erzähler versucht an jemanden „heranzuschreiben“, um „zu einer abgeklärten Vogelperspektive“ zu kommen (S. 41), misslingt. Die Mutter „bleibt unfasslich“ (S. 42). Der Erzähler sieht sich den sprachlosen „Schreckzuständen“ ausgesetzt.

„Etwas Unnennbares“, heißt es oft in Geschichten, oder: „Etwas Unbeschreibliches“, und ich halte das meistens für faule Ausreden; doch diese Geschichte hat es nun

¹¹² Ebd.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 40.

¹¹⁵ Ebd., S. 47f.

wirklich mit Namenlosem zu tun, mit sprachlosen Schrecksekunden. Sie handeln von Momenten, in denen das Bewußtsein einen Ruck macht; von Schreckzuständen, so kurz, daß die Sprache für sie immer zu spät kommt; von Traumvorgängen, so gräßlich, daß man sie leibhaftig als Würmer im Bewußtsein erlebt. [...] nur eben Zustände, keine runde Geschichte mit einem zu erwartenden, so oder so tröstlichen Ende. (ebd.)

Wie ist dieses „Namenlose“ nun zu fassen? Warum steht es einer „runden Geschichte“ entgegen? Was lässt die Sprache hier aussetzen? Es ist vielleicht eine andere Passage aus *Wunschloses Unglück*, die hier zunächst weiterhelfen kann. Auch in dieser spricht der Erzähler über jene Zustände, die „sprachlosen Schrecksekunden.“ Dort heißt es: „und anders als im interesselosen Wohlgefallen, wo alle Gefühle frei miteinander spielen, bestürmt einen dann zwanghaft das interesselose, objektive Entsetzen.“ (S. 85) Worauf Handke hier zunächst – in einer ästhetischen Perspektive – rekurriert, ist Kants Kritik der Urteilskraft, in der „das Schöne“ definiert wird als das, was „ohne alles Interesse gefällt.“ Auch der erste und schließlich verworfene Titel der Erzählung stellt diesen Bezug her: „Interesselooser Überdruß“. ¹¹⁶ Kant nun setzt seine Ästhetik des Schönen von einer Ästhetik des Erhabenen ab. Erhaben ist, so Kant, „was schlechthin groß ist,“ oder „was über alle Vergleichung groß ist“. ¹¹⁷ Das Erhabene bei Kant ist die Unform, das Unbegrenzte, etwas inkommensurabel Großes, das heißt letztlich, etwas Undarstellbares. Eine Ästhetik des Erhabenen kommt dabei zustande aus der „Dialektik von Unlust und Lust angesichts des Undarstellbaren. Bei Kant ist es die Vernunftidee, die die Lust garantiert: Die Einbildungskraft scheitert am natürlichen Chaos, woraus Unlust entsteht. Die Vernunft greift ein und ordnet dieses Chaos gewissermaßen. Erst dadurch entsteht Lust.“ ¹¹⁸ Es kommt also gerade anlässlich dieser Unordnung zugleich zu einer „absolut große[n] oder mächtige[n] Vernunftidee [...]. Diese erlaubt zwar nicht, das Loch zu überwinden, aber sie kommt sozusagen aus der Lichtung dieses Lochs hervor.“ ¹¹⁹ Was der Erzähler von *Wunschloses Unglück* im zweiten Halbsatz nun der Idee des Interesselosen Wohlgefallens entgegensetzt – das zwanghafte „interesselose, objektive Entsetzen“ – scheint eben jener Dialektik des Erhabenen zu folgen.

Das Undarstellbare im Sinne Lyotards ist zunächst als eine ästhetische Forderung oder als ästhetisches Phänomen zu verstehen, das er in seinen Analysen als das charakteristische Moment der Kunst und Literatur der Moderne ausmacht. Es basiert auf einem philosophisch Nicht-Erklärbaren, auf der Unmöglichkeit der Sinnpräsenz, wie ich sie mit Bezug auf Derrida

¹¹⁶ Vgl. Hans Höller: „Wort- und Sacherläuterungen.“ In: Handke, Peter: *Wunschloses Unglück. Erzählung. Mit einem Kommentar von Hans Höller unter Mitarbeit von Franz Stadler*. Frankfurt 2003, S. 108-130, hier S. 129.

¹¹⁷ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe*. Bd. X. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt 1975, S. 169.

¹¹⁸ Lyotard: „Das Undarstellbare – wider das Vergessen“. In: *Das Erhabene*. Hg. v. Pries, S. 320.

¹¹⁹ Ebd., S. 321.

bereits erläutert habe. Oder mit Bezug auf Kants Ästhetik des Erhabenen gesprochen: Es ist das „Unvermögen zur Synthese“.¹²⁰ In seiner Abhandlung „Heidegger und die Juden“, in der Lyotard an seine Überlegungen zu einer Ästhetik des Erhabenen anschließend über die Möglichkeit der Darstellbarkeit der Shoa nachdenkt, weist er die Forderung nach der Undarstellbarkeit auch als eine ethische aus. Eine umfassende Darstellung berge die Gefahr, das Geschehen in einer Repräsentation aufzuheben und zu erklären und diese durch eine vollständige Erinnerung dem Vergessen zu überantworten. Eine Darstellung – gleich ob sie sich auf die Shoa bezieht oder nicht – muss darum immer das Undarstellbare, Unsagbare in sich einschreiben, die eigenen Grenzen aufzeigen und reflektieren.

Auch in *Wunschloses Unglück* zeigt sich diese Dimension, die neben das Nicht-Fassen-Können durch die mangelhaften Mittel der Sprache auch ein Nicht-Fassbar-Machen-Wollen stellt: „denn man braucht das Gefühl, daß das, was man gerade erlebt, unverständlich und nicht mitteilbar ist: nur so kommt einem das Entsetzen *sinnvoll* und *wirklich* vor.“ (S. 10) Ein verständliches Mitteilbar-Machen würde gleichzeitig die dargestellte Mutter ein für alle Mal abschließen, es würde bedeuten, sie als „Ausgestandenes“ zu vergessen.

Die Literatur müsse nun versuchen, so Lyotard, „in der Schrift den Rest, das unvergesslich Vergessene zu bergen“.¹²¹ Denn der Sinn des erhabenen Ereignisses ist nicht ermittelbar, alle Erklärungen begründen nichts, sie ereignen sich vielmehr

„mit der ganzen Ungeheuerlichkeit dessen, was ohne Grund eintrifft. Etwas, das da ist, und dem es doch nicht gelingt, anzukommen, da zu sein [...], weil es nicht in ein Netz von Motiven und Argumenten integrierbar ist; etwas, das nicht diskutiert werden kann und keinen Anlaß zur Diskussion bietet.“¹²²

Kunst und Literatur vermögen jedoch weniger vom Erhabenen Zeugnis abzulegen „als von dieser Aporie, an der sie sich abarbeitet, und dem Schmerz, den sie ihr bereitet. Sie sagt nicht das Unsagbare, sie sagt vielmehr, daß sie es nicht sagen kann.“¹²³ Lyotard fordert „ein Schreiben, das das Unmögliche exponiert und ihm sich aussetzt.“¹²⁴ Im Schreiben geht es um die „Entfaltung eines Satzes, der eben gerade durch seine Entfaltung zu verstehen gibt, daß er beim Entfalten verfehlt, was er ver-sucht.“¹²⁵

Diese Ästhetik des Undarstellbaren wird an anderer Stelle auch unmittelbar – wie bei Handke, dessen Erzähler die Zustände „leibhaftig“ erlebt – mit dem Körper in Verbindung gebracht:

¹²⁰ Ebd., S. 322.

¹²¹ Jean-Francois Lyotard: *Heidegger und ‚die Juden‘*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien 1988, S. 38.

¹²² Jean-Francois Lyotard: „Vor dem Gesetz, nach dem Gesetz.“ In: Elisabeth Weber: *Jüdisches Denken in Frankreich. Gespräche*. Frankfurt 1994, S. 157-182, hier S. 175.

¹²³ Lyotard: *Heidegger und ‚die Juden‘*, S. 59.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Lyotard: „Das Undarstellbare – wider das Vergessen“. In: *Das Erhabene*. Hg. v. Pries, S. 324.

Ästhetisch sein (im Sinne der ersten Kant'schen Kritik) bedeutet, da zu sein, hier und jetzt, im Zeitraum und dem Zeitraum irgendeiner Sache ausgesetzt zu sein, die einen vor jedem Begriff und selbst vor jeder Vorstellung berührt. Dieses *vor* entzieht sich offensichtlich der Erkenntnis, da es da ist, bevor man selbst da ist. Es ist wie Geburt und Kindheit, die da sind, bevor man da ist. Dieses zur Frage stehende da heißt Körper.¹²⁶

Eine Ästhetik des Undarstellbaren basiert also auf einer epistemologischen Notwendigkeit ebenso wie auf einer ästhetischen und ethischen Forderung und nimmt letztlich seinen Ursprung im Körper, der jedoch nicht als ein zeitliches Davor zu denken ist, sondern „für mein ganzes Leben ein für alle Mal da [bleibt].“¹²⁷

Ziel des Biographen ist es also, das sprach- und formlose Undarstellbare im Sinne Lyotards zu beschreiben: „Da waren eben kurze Momente der Sprachlosigkeit und das Bedürfnis, sie zu formulieren – die gleichen Anlässe zum Schreiben wie seit jeher.“ (S. 12) Damit gesteht sich der Erzähler einerseits das Scheitern narrativen Verstehens ein, welches das Mutterleben „mit einer religiösen, individualpsychologischen oder soziologischen Traumdeutungstabelle wahrscheinlich mühelos auflösen könnte.“ (S. 12) Er gesteht sich aber auch eine ethische Verantwortung gegenüber der Mutter zu, der er dadurch gerecht wird, dass die Erzählung des Mutterlebens letztlich „unverständlich und nicht mittelbar“ bleibt. Und er gibt sich auch dem ästhetischen Reiz des Undarstellbaren hin, indem das Beschreiben „aus den Angstzuständen [...] eine kleine Lust“ produziert und „aus der Schreckens- eine Erinnerungsseligkeit.“ (S. 85)

Das Undarstellbare steht auch in Verbindung mit dem Körper, entspringt ihm, es ist dieses körperliche, doch unfassliche Da, das immer schon hier ist, bevor man selbst ist. Die beschriebenen Momente der Sprachlosigkeit sind nun auch jene, in denen einerseits eine fragmentierte Körperwahrnehmung stattfindet, andererseits auch eine unmittelbare Nähe des Erzählers zur Mutter und zum Mutterkörper geschieht. Die namenlosen Momente werden in der oben zitierten Passage „leibhaftig“ und „als Würmer“ erlebt. Die Sprachlosigkeit scheint bereits hier mit einer fragmentierten Wahrnehmung des eigenen Körpers zu korrespondieren. Diese findet ihre deutlichste Ausformung in folgender Passage, in der der Erzähler an das Bett der kranken Mutter tritt:

¹²⁶ Lyotard: *Kindheitslektüren*, S. 50f.

¹²⁷ Ebd.

Wie in einem Zoo lag da die fleischgewordene animalische Verlassenheit. Es war eine Pein zu sehen, wie schamlos sie sich nach außen gestülpt hatte; alles an ihr war verrenkt, zersplittert, offen, entzündet, eine Gedärmeverschlingung. [...] Jetzt drängte sie sich mir leibhaftig auf, sie wurde fleischlich und lebendig. (S. 67)

Wieder ist die Erfahrung des Erzählers „leibhaftig“, wieder drängt sich ihm das Fragmentierte in körperlicher Form auf. Es zeigt sich die Nähe zwischen Mutter und Erzähler, die in den Momenten der leiblichen Zerstückelung auftritt. Um diese besser fassen zu können, möchte ich mich dem Phänomen zunächst von einer anderen Seite her nähern: Über die Theorie des grotesken Körpers, die Michail Bachtin mit Bezug auf das Werk von François Rabelais entwickelt hat. Der groteske Darstellungsmodus von Körper und körperlichem Leben ist jedoch nicht nur in Rabelais' Werk zu finden, sondern war „mehrere Jahrtausende lang maßgebend für Kunst und Literatur.“¹²⁸ Erst in den letzten 400 Jahren hat sich, so Bachtin, die kleine Insel des „Körperkanon[s] von Kunst, Literatur und ‚zivilisierter‘ Rede der Neuzeit“¹²⁹ entwickelt. Bachtin kontrastiert einen „neuen Körperkanon“, in welchem der „fertige, streng begrenzte, nach außen verschlossene, von außen gezeigte, unvermischte und individuelle ausdrucksvolle Körper“¹³⁰ konstituiert wird, mit dem grotesken Körper, der „ein werdender“ ist. „Er ist nie fertig und abgeschlossen, er ist immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst stets einen weiteren Körper.“¹³¹ Bachtin weiter: „So ignoriert die künstlerische Logik des grotesken Motivs die geschlossene, gleichmäßige und glatte (Ober)Fläche des Körpers und fixiert nur seine Auswölbungen und Öffnungen, das was über die Grenzen des Körpers hinaus-, und das, was in sein Inneres führt.“¹³²

In grotesken Motiven gibt es demnach den geschlossenen Körper des biographischen Subjekts nicht. Nur im neueren Konzept sind „alle Handlungen und Ereignisse [...] eingeschlossen in den Zeitraum zwischen Geburt und Tod des individuellen Körpers.“¹³³

Ziel des Erzählers bei Handke ist es stets, die Schreckensmomente, in denen die Sprache aussetzt und in denen eine groteske Nähe und Entgrenzung hin zum Mutterkörper stattfindet, zu überwinden. Mit Bachtin lässt sich sagen, dass der Erzähler versucht, im konfigurativen Akt der Erinnerung und des Erzählens der Mutter einen individuellen Körper, der Träger aller Handlungen und Ereignisse zwischen Geburt und Tod sein kann, zu erschreiben, wie auch

¹²⁸ Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann. Frankfurt 1987, S. 360.

¹²⁹ Ebd., S. 361.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd., S. 358.

¹³² Ebd., S. 359.

¹³³ Ebd., S. 363.

sich selbst körperlich zu distanzieren und die eigene Abgeschlossenheit wieder durch einen eben solchen individuellen Körper zu gewährleisten: „Deswegen fingiert man die Ordentlichkeit eines üblichen Lebenslaufsschemas.“ (S. 43)

Es sind aber die immer wiederkehrenden Momente der grotesken Entgrenzung und Entäußerung des Mutterkörpers, die dieses Vorhaben verunmöglichen: „Jetzt drängte sie sich mir leibhaftig auf, sie wurde fleischlich und lebendig.“ Die Momente der äußersten Fragmentierung, des grotesken Zerfalls des Mutterkörpers sind also zugleich jene, in denen die Distanz, die der Erzähler über die Sprache aufrechtzuerhalten bemüht ist, aufbricht und in denen es zu einer grotesken Überschreitung und Nähe zwischen Mutter und Erzähler kommt, die sich in Bildern der Verdoppelung, der Verschmelzung und der Identität manifestieren: „Höchstens im Traumleben wird die Geschichte meiner Mutter kurzzeitig faßbar: weil dabei ihre Gefühle so körperlich werden, daß ich diese als Doppelgänger erlebe und mit ihnen identisch bin.“ (S. 42) Die Distanz der Erinnerung kann nicht aufrechterhalten werden, es kommt zu einem „fremdkörperartigen Erinnern“, wie Sigrid Weigel es in Bezug auf die körperlichen Formen der Erinnerung traumatischer Erfahrung nennt. Dieses markiert die Lücke der Erinnerung und verdeckt den Zugang zur Erfahrung.¹³⁴ Eine Folge des Traumas ist wiederum das unablässige Wiederholen, das der Figur der Verlagerung folgt. In ihrem Buch *Erinnerungsräume* schreibt Aleida Assmann von der Struktur des Traumas, „das den Körper unmittelbar zur Prägefläche macht und die Erfahrung damit der sprachlichen und deutenden Bearbeitung entzieht. Trauma, das ist die Unmöglichkeit der Narration.“¹³⁵

Das Trauma verunmöglicht die Distanz, die typisch für Erinnerungen ist. Es kommt zu einer direkten unlösbaren Verbindung der Erfahrung mit der Person.

Trauma wird hier als eine körperliche Einschreibung verstanden, die der Überführung in Sprache und Reflexion unzugänglich ist und deshalb nicht den Status von Erinnerungen gewinnen kann. Das für Erinnerungen konstitutive Selbstverhältnis der Distanz [...] kommt beim Trauma nicht zustande, das eine Erfahrung kompakt, unlösbar und unlösbar mit einer Person verbindet.¹³⁶

Auch in *Wunschloses Unglück* zeigt sich diese „nicht-narrative“ Qualität traumatischen Erinnerns. Die Zustände des Erzählers bleiben für diesen ebenso unfassbar wie körperlich. Die Nähe fällt mit der Sprachlosigkeit unmittelbar zusammen: „aber das sind gerade die schon

¹³⁴ Vgl. Sigrid Weigel: „Téléscopage im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur.“ In: Elisabeth Bronfen, Birgit Erdle u. Sigrid Weigel: *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln 1999, S. 51-76, insbesondere S. 64-69.

¹³⁵ Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999, S. 264.

¹³⁶ Ebd., S. 278.

erwähnten Momente, wo das äußerste Mitteilungsbedürfnis mit der äußersten Sprachlosigkeit zusammentrifft.“ (S. 42f.)

In Handkes Text bilden (Körper-)Fragmentierung, Sprachlosigkeit und die Nähe zwischen Erzähler und Mutter also einen unauflösbaren Motivkomplex. Zugleich sind es diese Momente, die auch die Bedrohung der Identität beider Figuren verkörpern.

Das Undarstellbare, das nun genau in dieser sprachlosen Nähe zum fragmentierten Mutterkörper besteht, führt schließlich zu einem ebenso fragmentierten Text: „nur eben Zustände, keine runde Geschichte mit einem zu erwartenden, so oder so tröstlichen Ende.“ (S. 42)

Ausgangs- und Endpunkt des Schreibens ist somit der biographische Körper, der der Körper der Mutter ebenso ist wie der Textkörper.¹³⁷ Zu Beginn steht die Utopie der Kohärenz, der Einheit des Körpers wie des Textes im Modell einer traditionellen Biographie, am Ende steht der groteske Körper und das Undarstellbare, das genau im Körperlichen liegt.

Man kann es zwar auch mit Rainer Nägele wie folgt fassen: „Er [der Erzähler Anm. PW] schiebt den zerstückelten Körper auf den Text ab, der in fragmentarisch lose Notizen ausmündet.“¹³⁸ Ich möchte im Folgenden aber versuchen, es doch etwas anders zu fassen. Nägele selbst macht darauf aufmerksam, dass sich bereits in der oben zitierten Passage, in welcher der Erzähler die Mutter als „fleischgewordene, animalische Verlassenheit“, als „verrenkt, zersplittert, offen, entzündet“ wahrnimmt, „phantasmatische und buchstäbliche Lektüre zu einem fast unentwirrbaren Knoten verschlingen“¹³⁹. Oder wie Chloe Paver es formuliert: „the son reads the mother’s body like a text, interpreting the signs on her body in an intensely subjective manner.“¹⁴⁰ Der Erzähler findet die Mutter „mit einem so trostlosen Ausdruck“ am Bett liegen, dass er es nicht wagt näher zu treten. Hierzu wieder Nägele: „Der Körper wird sogleich als *Ausdruck*, als Sprechendes gelesen.“¹⁴¹ Die scheinbar rein körperliche groteske Verstrickung und Nähe zwischen Erzähler und Mutter scheint also auch immer bereits eine sprachliche zu sein. Dies verdeutlicht mehr noch der sich dieser Passage anschließende Satz: „Und sie schaute von weitem zu mir her, mit einem Blick, als sei ich, wie Karl Rossmann für den sonst von allen erniedrigten Heizer in Kafkas Geschichte, ihr GESCHUNDENES HERZ.“ (S. 67) Das nun eigentlich distanzierende, da in einen anderen,

¹³⁷ Die Metapher des Textkörpers entlehne ich aus Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Aus dem Französischen von Traugott König. Frankfurt 1974. S. 24f.

¹³⁸ Nägele: „Peter Handkes ‚Wunschloses Unglück‘“. In: *Deutsche Romane*. Hg. v. Lützelers, S. 399.

¹³⁹ Ebd., S. 398.

¹⁴⁰ Paver: „Die verkörperte Scham“. In: *Modern Language Review* 94, S. 466.

¹⁴¹ Nägele: „Peter Handkes ‚Wunschloses Unglück‘“. In: *Deutsche Romane*. Hg. v. Lützelers, S. 398.

rein literarischen Kontext führende Zitat Kafkas verdeutlicht nur erneut auf sprachlicher Ebene die imaginäre Verschmelzung zwischen Sohn und Mutter: Er ist ihr Herz, ihr Innerstes. Und dieses Innerste ist „nach außen gestülpt“, es ist eine „Gedärmeverschlingung“, die den Erzähler zu verschlingen droht.

Der Körper der Mutter scheint also selbst in seiner größtmöglichen Körperlichkeit – „sie wurde fleischlich und lebendig“ (ebd.) – ein textueller zu sein. Der zerstückelte Körper wird also nicht auf den Text abgeschoben, der zerstückelte Körper und der zerstückelte Textkörper sind immer bereits ident.

Vor dem Selbstmord der Mutter gibt es noch einen letzten Versuch, den „verrenkten, zersplitterten, offenen, entzündeten“ Körper der Mutter mit Gewalt zu einem individuellen, geschlossenen zu machen. Sie zieht sich eine Menstruationshose, Windeln, zwei weitere Hosen und darüber ein Nachthemd an und bindet sich mit einem Kopftuch das Kinn fest. (S. 79)

Der Mutterkörper lebt und stirbt im Körper und Text des Sohnes schließlich weiter. Ein Urmotiv des Grotesken: „wie ich bei angehaltenem Atem vor Grausen von einer Sekunde zur anderen leibhaftig verfaule.“ (S. 84) Die Geburt des textuellen Mutterkörpers und der Tod der Mutter schließen sich in einer grotesken Schleife, in der der Sohn die Mutter gebiert, so wie Tod und Geburt im Leben der Mutter auch bereits durch die zahlreichen Abtreibungen eng verknüpft waren.

In den vereinzelt Erinnerungen und Sätzen im Schlussteil von *Wunschloses Unglück* vereinigen sich die Motive des fragmentierten Körpers mit der fragmentierten Form des Textes endgültig. Die Stichworte: Schneiden, Stücke, Speichel, Nasenlöcher, Ohren, Notdurft, Krankenhaus, Hand, Rindenreste, Mund. (S. 86) Diese Schluss(ab)sätze lassen sich mit Roland Barthes schließlich als Biographeme bezeichnen – dem nach Sigrid Weigel „prägnantesten Gegenkonzept zur konventionellen Biographik (Einheit von Lebens- und Textkontinuum).“¹⁴² Sie verstreuen sich „wie Asche, die man nach dem Tode in alle Winde streut (der Urne und der Stele als handfeste Gegenstände und Schicksalsträger stehen die Splitter der Erinnerung gegenüber, die Erosion die vom vergangenen Leben nur ein paar Furchen übrig lässt).“¹⁴³

¹⁴² Weigel: *Genea-Logik*, S 163.

¹⁴³ Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*. Frankfurt 1974. S 13.

Es lässt sich also mit Barthes feststellen, dass die gegenläufigen Strategien des Erzählers sich auch als konventionell anmutende Biographie-als-Gefäß-Struktur und Biographem-Splitter-Struktur beschreiben lassen.

Der Biograph muss und will sich letztlich der Undarstellbarkeit, der unendlichen Sinnverschiebung ohne Präsenz, der Fragmentierung und der aufrechtzuerhaltenden schmerzlichen Nähe zur Mutter beugen.

***Wunschloses Unglück ist eine feministische „Frauenbiographie“*¹⁴⁴**

„What we know of history [...] has been largely shaped by careers of famous men“¹⁴⁵, schreibt Jean Strouse in einem biographietheoretischen Aufsatz Ende der 70er-Jahre. Der Umstand, dass Biographien lange Zeit Texte von Männern über Männer waren, da nach Ansicht vieler Biographen die Realität von Frauen keinen Stoff für Biographien hergebe,¹⁴⁶ veranlasste die feministische Biographik seit den 70er-Jahren dazu, sich zur Aufgabe zu machen, die „Lücken in der traditionellen Biographik zu schließen“.¹⁴⁷ Die Biographie als „männliches Genre“, das seine geschlechtliche Prägung „unter dem Mantel der Universalität“¹⁴⁸ verbirgt, muss als solches wahrnehmbar gemacht und schließlich revidiert werden.

Wunschloses Unglück – ein Text, der 1972 entstanden ist – erzählt nun das Leben einer Frau (und gleichzeitig vieler Frauen), ein Sujet das zur Zeit der Entstehung „nicht gerade zu den herausragenden Topoi zählt“.¹⁴⁹ Indem Handkes Text diesen Umstand reflektiert und unterläuft, nimmt er in der feministischen Biographik eine herausragende Stellung ein: „Damit leistet Handke einen Beitrag zur noch zu schreibenden (feministischen) Mentalitäts- und Alltagsgeschichte einer weder politisch noch kulturell repräsentierten, zugleich aber im deutschen Sprachraum relativ weit verbreiteten Frauenschicht.“¹⁵⁰ *Wunschloses Unglück* bietet „Ansätze einer überregionalen Typologie der kleinbürgerlichen katholischen Landfrau“.¹⁵¹ Dass das Erzählen eines Frauenlebens jedoch für den Erzähler einer Legitimation bedarf, macht sich etwa bemerkbar durch die Überschreitung des individuellen Mutterlebens – das für sich allein erzählt eine „Zumutung“ (S. 39) wäre – hin zu einer allgemeinen Frauenbiographie. Entlastet wird das Vorhaben auch dadurch, dass der Text weitgehend als (auto)biographischer Text eines „famous man“, nämlich Peter Handkes rezipiert wurde und wird. Solche „semiprivate lives“ von „wives, daughters, sisters, mothers, and lovers of people who did do things that made them famous“ – so die bereits erwähnte

¹⁴⁴ Weiss: „Peter Handkes ‘Wunschloses Unglück’“. In: ders.: *Annäherungen*, S. 217.

¹⁴⁵ Jean Strouse: „Semiprivate Lives.“ In: Daniel Aaron (Hg.): *Studies in Biography*. Cambridge 1978, S. 113-129, hier S. 113.

¹⁴⁶ Ebd., S. 117.

¹⁴⁷ Caitríona Ní Dhúill: „Am Beispiel der Brontës. Gender-Entwürfe im biographischen Kontext.“ In: Bernhard Fetz (Hg.): *Spiegel und Maske. Konstruktionen biographischer Wahrheit*. Wien 2006, S. 113-127, hier S. 113.

¹⁴⁸ Reulecke: „Die Nase der Lady Hester“. In: *Biographie als Geschichte*. Hg. v. Röckelein, S. 117.

¹⁴⁹ Schindler: „Frauengeschichte als Provokation“. In: *Towards the millennium*. Hg. v. Chapple, S. 51.

¹⁵⁰ Stephan K. Schindler: „Der Nationalsozialismus als Bruch mit dem alltäglichen Faschismus: Maria Handkes typisiertes Frauenleben in ‚Wunschloses Unglück‘.“ In: *German Studies Review* 1 (1996), S. 41-59, Zitat S. 42.

¹⁵¹ Ebd.

Jean Strouse – sind nicht selten Objekt biographischer Texte und geben Einblick in die „hidden dramas of ordinary private life“.¹⁵²

Handkes Text entspricht in vielerlei Hinsicht den Ansprüchen früher feministischer Biographik. Die Forderung, private Erfahrungen von Unterdrückung zu verobjektivieren und als allgemeine und politisch relevante kenntlich zu machen¹⁵³ sowie jene, eine Rekonstruktion der „realen“ Lebenssituation von Frauen, ihrer Funktion in der Reproduktion und ihrer Abwesenheit in der Kulturproduktion zu leisten¹⁵⁴, werden eingelöst.

Die Ansprüche der neueren gendertheoretischen Biographieforschung gehen jedoch darüber hinaus. Als solche wären mit Reulecke folgende zu nennen: die Arbeit an der sprachlichen Form; die Dekonstruktion der männlichen Markierung des Genres; eine der Realität des weiblichen Subjekts angemessene moderne Schreibweise anhand von Techniken wie Polyperspektivität, Diskontinuität, Auflösung von Fabel und Chronologie; eine Aneignung des mit der Konstitution des männlichen bürgerlichen Subjekts parallel gelaufenen und Frauen verweigerten Genres Biographie durch „Momente des Um-Baus und der Verwendung“.¹⁵⁵ Doch auch diesen avancierteren Ansprüchen scheint *Wunschloses Unglück* Genüge zu tun. „Handkes Beschreibung der Interdependenzen von Klasse, Geschlecht und Diskurs sowie seine Reflexion über die eigene Begrenztheit, die Subjektivität seiner Mutter darstellen zu können, kommt neueren feministischen Analysen des Begriffs ‚gender‘ erstaunlich nahe“¹⁵⁶, so Stephan K. Schindler. Die Erzählung des Mutterlebens verwehrt sich auch einer Reproduktion weiblicher Rollenklischees. Die Mutter „entzieht sich nämlich der Darstellung in tradierten literarischen Bildern von Weiblichkeit („Schöne Seele“, hysterische Tochter oder archetypische Mutter).“¹⁵⁷

Stattdessen zeigt *Wunschloses Unglück* eine idyllelose, in der Häuslichkeit verfangene Frauen- und Mutterrolle. Eine „Frau, als Frau,“ (S. 15) das heißt in der gesellschaftlich konstituierten Geschlechterrolle, ist nur in dieser wahrnehmbar und kann sich auch selbst nur in dieser Beschränkung begreifen. Auch indirekt, in durch den Kontext gebrochenen Phrasen, wird die Zuschreibung verdeutlicht: „weil man schließlich nur eine Frau war.“ (S. 56) Die „Frau, als Frau“ fungiert als Produktivkraft durch unentgeltliche Hausarbeit und Reproduktions- und Erziehungstätigkeit in der patriarchalischen Überlebenswirtschaft.¹⁵⁸ „VIER WÄNDE, und mit diesen allein.“ (S. 38) Sie gilt als „naturgemäß“ bedürfnislos, (S.

¹⁵² Strouse : „Semiprivate Lives“. In: *Studies in Biography*. Hg. v. Aaron, S. 114f.

¹⁵³ Reulecke: „Die Nase der Lady Hester“. In: *Biographie als Geschichte*. Hg. v. Röckelein, S. 132.

¹⁵⁴ Ebd., S.117.

¹⁵⁵ Ebd., S. 136.

¹⁵⁶ Schindler: „Frauengeschichte als Provokation“. In: *Towards the millennium*. Hg. v. Chapple, S. 53.

¹⁵⁷ Ebd., S. 51.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 55.

15) reduziert zur Dienstkraft für Kinder und Ehemann: „schon schleppte man sich durch das Zimmer, vom Mann zum Kind, vom Kind zum Mann, von einer Sache zur andern.“ (S. 38) Der Ehemann erscheint dabei als eine Union von „Säugling und Beherrscher (,Vater‘) der Frau: Ernährter und Despot.“¹⁵⁹ Das Leben der Mutter ist „ein unendlicher Teufelskreis.“ (S. 76) Und doch ist es nichts als eine „Allerweltsgeschichte.“ (S. 31)

In *Wunschloses Unglück* wird also die gesellschaftliche Konstituierung und Festschreibung des Geschlechts problematisiert, insbesondere in Bezug auf die zugrunde liegenden und resultierenden Schreib- und Sprechweisen. Der Text veranschaulicht, wie der weibliche Körper durch Sprache und soziale Ordnung unterworfen und geformt wird. Die Biographie selbst muss jedoch auch als eine der dafür wesentlichen kulturellen Praktiken verstanden werden. Biographien haben Modellfunktion, sie bilden nicht bloß ab, sondern wirken performativ auf Körper und Subjekt, da die „Darstellung von Gender mit dessen Konstruktion zusammenfällt.“¹⁶⁰ Denn Erzählhaltungen strukturieren „Wahrnehmungsmuster, deren Effekt Subjektpositionen sind.“¹⁶¹ Die Frage liegt also nahe, ob es auch als problematisch bewertet werden könnte, die bestehenden Strukturen der Geschlechterdifferenz schreibend zu wiederholen. Insbesondere die Frage, ob der Erzähler mit seinem Verfahren nicht jene Struktur – den „Formelvorrat für die Biographie eines Frauenlebens“ (S. 40) – erst (mit)erzeugt oder zumindest reproduziert, die er zu kritisieren vorgibt, soll nun gestellt werden.

Reulecke beschreibt im Anschluss an Adorno/Horkheimer die Konstitutionsmechanismen, die das (männliche) Subjekt als Effekt von Ausschlussmechanismen Ich-heterogener Momente erzeugen. Die ausgeschlossenen Momente wie Natur, Materie, Körper und Unbewusstes werden als „weiblich“ markiert und auf Frauen projiziert. Ergebnis ist der identische, zweckgerichtete männliche Charakter des Menschen, der unter anderem für das Bildungsromanschema wesentlich ist, welchem wiederum die traditionelle Biographie als „männliches Genre“ verhaftet bleibt. In dieser konstituiert sich das biographische Subjekt durch Abgrenzung von den genannten „weiblich“ konnotierten Bereichen.¹⁶² Die Folge davon ist eine bürgerliche und männliche Konzeption von Subjektivität, die genau durch die

¹⁵⁹ Schindler: „Der Nationalsozialismus als Bruch mit dem alltäglichen Faschismus“. In: *German Studies Review*, S. 50.

¹⁶⁰ Ní Dhúill: „Am Beispiel der Brontës“. In: *Spiegel und Maske*. Hg. v. Fetz, S. 113.

¹⁶¹ Reulecke: „Die Nase der Lady Hester“. In: *Biographie als Geschichte*. Hg. v. Röckelein, S. 123.

¹⁶² Ebd., S. 127.

„phantasmatische Sprache des nach Autonomie strebenden Selbst“¹⁶³ geprägt ist und die eben auf dem Ausschluss des weiblich Markierten basiert. Für die Mutter aus *Wunschloses Unglück*, die auch einem solchem Modell der Individuation zu folgen sucht, erweist sich dieses als verhängnisvoll und zerstörerisch. Denn jener Ort in der symbolischen Ordnung, dessen Überwindung Selbstbestimmung und Subjektivität verspricht, wird ihr selbst zugeschrieben. Auf den Punkt gebracht bedeutet das, dass die Mutter – zumindest nach dem tradierten Modell bürgerlicher Subjektivität – sich selbst als Anderes überwinden, also abschaffen müsste, um souveränes Subjekt zu sein. Durch den Widerstand und die Ablehnung der ihr in der symbolischen Ordnung zugeschriebenen Rolle begibt sie sich somit in ein ontologisches Vakuum. Subjektivität bedeutet damit Selbstüberwindung, was schließlich in einer logischen Konsequenz zum Selbstmord der Mutter führt.

Dieser Prozess wird dem Leser in *Wunschloses Unglück* facettenreich und klar vor Augen geführt. Dies geschieht nicht anhand der Geschichte der Unterwerfung der Mutter, sondern anhand jener des Tödlichen. Dieses ist hierbei erstens das völlig unterworfenen entindividualisierten Dasein, die körperliche Ausbeutung, zweitens aber die Unmöglichkeit, der Genderzuschreibung zu entkommen, da die scheinbare Autonomie genau das Weibliche als Anderes voraussetzt, um sich dieses überwindend zu konstituieren. Und dennoch bleibt der Erzähler – wie ich zeigen möchte – letztlich der Sprache und patriarchalischen Ideologie einer symbolischen Ordnung verhaftet, die ebenso das Weibliche als Anderes markiert. Dies trifft einen empfindlichen Punkt feministischer Biographik. Einerseits bemüht sich diese, die „Begrenzungen eines individualistischen, ereignis- und leistungsorientierten Modells erzählbarer Subjektivität“ zu befragen und stellt „die körperlichen, emotionalen, häuslichen oder alltäglichen Aspekte des Lebens ihrer biographischen Objekte in den Vordergrund“¹⁶⁴, andererseits kommt es gerade dadurch wieder zu einer Festschreibung dieser als weibliche. Die „häuslichen oder alltäglichen Aspekte“ werden in *Wunschloses Unglück* durchwegs kritisch befragt, „die körperlichen, emotionalen“ jedoch finden über Seitenwege wieder unreflektiert Eingang in den biographischen Diskurs des Erzählers. Die Mutter wird in der Wahrnehmung des Erzählers an zahlreichen Stellen direkt oder indirekt über das Animalische, das Naturhafte, das Bewusstlose, das Unfassbare, Dunkle, das Sprachlose und Körperliche identifiziert. Die frühe, jugendliche Wahrnehmung der Mutter wird als naturhafter, unbewusster Zustand beschrieben: „Keine Angst, außer die kreatürliche im Dunklen und im Gewitter; nur Wechsel zwischen Wärme und Kälte, Nässe und Trockenheit, Behaglichkeit und Unbehagen.“ (S. 18) Die Gefühle erscheinen „sehr wetterabhängig,“ (S. 19) die Mutter ist

¹⁶³ Schindler: „Frauengeschichte als Provokation“. In: *Towards the millennium*. Hg. v. Chapple, S. 52.

¹⁶⁴ Ní Dhúill: „Am Beispiel der Brontës“. In: *Spiegel und Maske*. Hg. v. Fetz, S. 115.

unmittelbar determiniert durch die Zyklen der Natur. Auch gegen Ende ihres Lebens etwa nach ihrem heilsamen Aufenthalt in Jugoslawien, in einer Zeit also, in der die Mutter wieder kurz auflebt, erscheint auch die Natur „nicht mehr so dunkel.“ „Das Wetter war sonnig und mild. Die Fichtenwälder an den Hügeln ringsherum standen den ganzen Tag über in Dunstschleiern, waren eine Zeitlang nicht mehr so dunkel.“ (S. 73) Im Gegenzug heißt es einige Seiten später, nach neuerlich einsetzenden körperlichen und psychischen Auflösungsprozessen: „Tag und Nacht blieb es neblig.“ (S. 77) Auch Tierhaftes haftet der Mutter in den Augen des Erzählers an. Nicht nur sieht er in ihr – im Zustand zunehmender körperlicher Fragmentierung – die „fleischgewordene animalische Verlassenheit,“ (S. 67) es ist auch der „Tierarzt“ und nicht etwa der „Seelenarzt“, der der Vertraute der Mutter ist. Die Mutter erscheint „fleischlich,“ (S. 67) ihr Körper steht meist im Zentrum des erzählerischen Blicks, sie erscheint sprachlos, sie bleibt letztlich „unfaßlich“, die sie zu erreichen suchenden Sätze „stürzen in etwas Dunklem ab,“ (S. 42) sie bleibt ein „lebenslanges“ (S. 64) und „einzigartiges Geheimnis.“ (S. 84)

Das Problematische hierbei ist nun, dass durch die Reproduktion der Formeln die Markierung und Ausgrenzung der Frau als Frau in stereotypen Bildern übernommen und dadurch wieder festgeschrieben wird. Der Erzähler reflektiert den Prozess im Leben der Mutter zwar, er reproduziert diesen jedoch auch, indem er auf eben jene Sprache rekurriert, die diese Situation erzeugt.

Die wesentliche Frage, die sich also stellt, ist, ob die Geschichte der Mutter auch ohne Rekurs auf die Formel und das gängige Schema erzählt werden könnte. Könnte der Erzähler das Leben seiner Mutter auch anders schreiben, ohne dieses zu reproduzieren?

In einer autoreferentiellen Geste bezeichnet sich der Text selbst als einer, der mimetisch auf die Sprache des Mutterlebens rekurriert: „Sicher: diese Schilderungsform wirkt wie abgeschrieben, übernommen aus anderen Schilderungen; austauschbar [...] aber das gerade scheint notwendig; denn so [...] waren auch noch immer [...] die zu schildernden Begebenheiten.“ (S. 51) Das Zitieren des Schemas scheint also legitimiert. Leistet der Erzähler somit nicht eine Fassbarmachung eines Dilemmas und wäre es nicht unangebracht versöhnlich, es anders darzustellen? Nun darf aber, wie bereits erwähnt, auch der performative Charakter eines biographischen Textes nicht außer Acht gelassen werden. Der Erzähler fühlt sich mit einer „übermächtigen Faktenlage“ konfrontiert und will diese durch den bestehenden „Formelvorrat für die Biographie eines Frauenlebens“ (S. 40) fassen. Das Argument des Erzählers, durch die „abgeschrieben[e], „übernommen[e]“ Sprache, „kurz: 19.

Jahrhundert“ die ewig gleichen „zu schildernden Begebenheiten“ (S. 51) am ehesten fassen zu können, verblüfft bei einem Autor, der im Sinne der Moderne konstatiert, dass „eine einmal gefundene Methode, Wirklichkeit zu zeigen, buchstäblich ‚mit der Zeit‘ ihre Wirkung verliert“¹⁶⁵ und zeigen will, dass es „noch eine Möglichkeit der Darstellung der Wirklichkeit gibt.“¹⁶⁶ Nun ist selbstverständlich Handkes Text keiner, der sprachliche Muster unreflektiert übernimmt und reproduziert. Das Neue liegt gerade in der Rekontextualisierung, im Bruch mit dem gängigen Kontext des Zitats, durch welche dieses im veränderten, collagierten, sprachlich verformten und mit Reflexionen versehenen Kontext eine neue Bedeutung erlangt. Und dennoch, so behaupte ich, wird mit einer Sprache und Geschichte versucht, ein Leben zu erklären, die den Pauschalisierungen und Typisierungen, kurz: dem „vor allem bei Frauen üblichen Taxiersystem“ (S. 37), die es kritisiert, verhaftet bleibt. Der Erzähler verfängt sich selbst in „der ideologischen Konstruktion von weiblicher Identität, denn er verfügt über keine Sprache, die sich außerhalb der diskursiven (Re-)Produktion von Geschlechtsidentitäten befindet; ganz zu schweigen von seiner imaginären Verstrickung in das Objekt seines Schreibens: die eigene Mutter.“¹⁶⁷

Nun kann man sogar noch einen Schritt weiter gehen und nicht bloß fragen, inwiefern der Erzähler den von ihm kritisierten patriarchalischen symbolischen Strukturen verhaftet bleibt, sondern auch, inwiefern deren Aufrechterhaltung nicht für den (männlichen) Erzähler selbst eine Funktion übernimmt. In welchem Verhältnis steht der Erzähler zum weiblichen Objekt der Biographie? Könnte man als Ziel des Erzählens die Überwindung eben jener Momente des Dunklen, Sprachlosen, Tierhaften und also letztlich eine Stabilisierung der Identität des Erzählers ausmachen? Der Erzähler spricht selbst vom therapeutischen Nutzen seines Erzählvorhabens, (S. 9) vom Beschriebenen, das im Vorgang des Beschriebenwerdens „etwas Ausgestandene[s]“ wird, es geht dem Erzähler um ein „Distanznehmen,“ (S. 41) um die Überwindung der ihn auch in seiner Körperlichkeit bedrohenden „Schreckzustände.“ (S. 42) Schließlich „bedeutet die (Re)Konstruktion eines fremden Lebenslaufs für das schreibende Subjekt [...] den Entwurf und die Festigung eigener Identität.“¹⁶⁸ Oder anders gefragt: Ist die Biographie auch als ein Herrschaftsdiskurs begreifbar? Denn das Erzählbare ist das Beherrschbare und Deutbare.

¹⁶⁵ Peter Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt 1972, S.20.

¹⁶⁶ Ebd., S. 22.

¹⁶⁷ Schindler: „Frauengeschichte als Provokation“. In: *Towards the millennium*. Hg. v. Chapple, S. 52.

¹⁶⁸ Ebd., S. 122.

Immerhin ist das Begreifbare auch das zumindest virtuell Beherrschbare, und die Idee von der sprachlichen Konstitution der Welt durch das sprachfähige menschliche Subjekt schließt das Vertrauen darauf ein, das solchermassen selbst ‚Produzierte‘ liege auch intellektuell und praktisch in der Gewalt seines Produzenten.¹⁶⁹

Letztlich handelt es sich um eine Frage der Repräsentation: Es wird einer Gruppe eine Stimme verliehen, die selbst keine hat, deren Sprachlosigkeit, beziehungsweise Unvermögen zum persönlichen Ausdruck zumindest behauptet wird: den Frauen.

Der männliche Erzähler hingegen verfügt über Sprache, wenngleich diese ihm immer zu entgleiten droht und eine Stabilisierung der Identität des Erzählers letztlich missglückt. „Zwischen der persönlichen und ästhetischen, zugleich aber mittelbaren Sprachkrise des männlichen Erzählers und der verordneten Stummheit der Frau markiert aber gerade die im historischen Milieu produzierte Geschlechterdifferenz die Andersheit des Ausdrucks.“¹⁷⁰

Der Autor geschlossener Text-Kosmologien ist nach Roland Barthes als „Demiurg, Gott oder Rezitator“ zu begreifen.¹⁷¹ Das Werk des Autors als Gott wiederum ist ein Akt männlicher Schöpfung, eine geistige Schöpfung und damit eine Negation der Weiblichkeit, so führt Sigrid Weigel Barthes Überlegungen fort. Die biologische Schöpfung wird somit durch eine geistige ersetzt und überwunden. Regina Kreyenberg und Gudrun Lipjes-Türr sehen in der Begräbnisszene, in welcher der Erzähler durch die Betrachtung der „unbarmherzigen“ Natur (S. 83) in „ohnmächtige Wut“ gerät und das Bedürfnis in ihm aufsteigt, etwas über seine Mutter zu schreiben, eine ähnliche Disposition am Werk: „indem er der so wahrgenommenen Schöpfung seine geistige Gegenschöpfung entgegenzustellen plant [...] will er der Individualität der Mutter – wie der eigenen – zu einem Überdauern verhelfen.“¹⁷² Die Biographie der Mutter wäre demnach noch einmal eine Geburt der Mutter durch den Sohn, eine groteske Inversion, die dem Wunsch entspringt, die eigene Identität und auch die der Mutter neu zu konstituieren. Ein unmögliches Vorhaben, das selbst wiederum in die Sprachlosigkeit führt oder aber in die endlose Wiederholung und Verlagerung des unterwerfenden wie subjektivierenden Erzählens.

¹⁶⁹ Schmitz-Emans: *Die Sprache der modernen Dichtung*, S. 36.

¹⁷⁰ Schindler: „Frauengeschichte als Provokation“. In: *Towards the millennium*. Hg. v. Chapple, S. 51.

¹⁷¹ Vgl. Roland Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur*. Frankfurt 1982, S. 38.

¹⁷² Kreyenberg u. Lipjes-Türr: „Peter Handke“. In: *Erzählen, Erinnern*. Hg. v. Kaiser u. Köpf, S. 143

***Wunschloses Unglück* ist „nicht die Geschichte meiner Mutter“¹⁷³**

Handkes Text wurde nicht nur als Biographie rezipiert, sondern ebenso als „verhüllte Autobiographie“.¹⁷⁴ *Wunschloses Unglück* „erscheint in gleichem Maße als die Lebensgeschichte Handkes“.¹⁷⁵ Der Text befasst sich hintergründig mit der „Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit in Kindheit und Jugend“¹⁷⁶ des Autors, ist demnach „ebenso die Geschichte der Mutter wie eine Autobiographie“¹⁷⁷ oder zumindest die „Darstellung eines Lebenslaufs mit autobiographischem Einschlag“.¹⁷⁸ Diese Interpretation wird gestützt durch allgemeine poetologische Kommentare des Autors wie in folgender Passage aus *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*:

„Ich habe keine Themen, über die ich schreiben möchte, ich habe nur ein Thema: über mich selbst klar, klarer zu werden, mich kennenzulernen [...], damit ich mich mit anderen besser verständigen und mit ihnen besser umgehen kann.“¹⁷⁹

Doch auch explizit zu *Wunschloses Unglück* nimmt Peter Handke Stellung und argumentiert noch vehementer für eine von der Mutter absehende Lesart als in obiger Passage:

Sie müssen auch bedenken – das hat ja noch niemand, obschon es eigentlich so auf der Hand liegend ist, gesehen, daß das ja gar nicht die Geschichte meiner Mutter ist [...]. Ich konnte das alles ja gar nicht wissen, es ist ja meine eigene Geschichte *Wunschloses Unglück*. Sonst hätte ichs auch gar nicht erzählen können. [...] Ich weiß doch gar nichts von meiner Mutter, ich hab so ein bißchen Instinkt und Ahnung. [...] Alles gegen Schluß auch, das ist doch alles erfunden oder übertragen auf die Mutter, was genausogut ich sein könnte.¹⁸⁰

Es ist also zu fragen, ob tatsächlich, wie Walter Höller meint, „dieser Auskunft, besonders dem ‚gar nicht‘, [...] nicht ganz zu trauen“¹⁸¹ ist. Warum, so Höller, „sollte man nicht sich selber *und* dem anderen im Erzählen gerecht werden können?“¹⁸² „Es ist ja meine eigene Geschichte“, sagt der Autor, und das verführt – „bei aller methodischer Fragwürdigkeit

¹⁷³ Peter Handke: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamber*. Frankfurt 1990, S. 225.

¹⁷⁴ Love: „Als sei ich ... ihr GESCHUNDENES HERZ““. In: *Seminar*, S. 142.

¹⁷⁵ Petra Perry: „Peter Handkes ‚Wunschloses Unglück‘ als Kritik der Biographie: Geschichte und Geschichten.“ In: *Orbis Litterarum* 39 (1984), S. 160-168, hier S. 166.

¹⁷⁶ Kreyenberg u. Lipjes-Türr: „Peter Handke“. In: *Erzählen, Erinnern*. Hg. v. Kaiser u. Köpf, S. 125.

¹⁷⁷ Jerry. A. Varsava: „Auto-Bio-Graphy as Metafiction: Peter Handke’s A Sorrow beyond Dreams.“ In: *Clio* (1985), S. 119-135, hier S. 130.

¹⁷⁸ Weiss: „Peter Handkes ‚Wunschloses Unglück‘“. In: ders.: *Annäherungen*, S. 217.

¹⁷⁹ Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, S. 26

¹⁸⁰ Handke: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, S. 225.

¹⁸¹ Höller: „Wort- und Sacherläuterungen.“ In: Peter Handke: *Wunschloses Unglück*, S. 83.

¹⁸² Ebd.

autobiographischer Leseanleitungen“¹⁸³ – ebenso zu einer autobiographischen wie auch zu einer solchen Lesart, die den Text als fiktiven begreift, in der der Autor sich „auf die Mutter [überträgt].“

In diesem Kontext stellt sich jedenfalls die Frage, inwiefern es angemessen ist, wie es in der meisten Sekundärliteratur geschieht, den Erzähler von *Wunschloses Unglück* mit Peter Handke zu identifizieren. Rainer Nägele kritisiert ebenso den „professionelle[n] Literaturkritiker“, der es sich leicht mache, indem er das Problem „umgeht und einfach vom ‚Erzähler‘ schreibt.“ Und Nägele weiter: „Dieser in der Literaturwissenschaft übliche Kunstgriff hat seine Berechtigung als Kritik an einer naiven Identifizierung von Autor und Erzähler, führt aber, mechanisch angewandt, zu einer ebenso naiven bloßen Umkehrung, die die Reflexion auf die Konstellation von Erzähler und Autor ausschaltet.“¹⁸⁴ Ich möchte an dieser Stelle Nägeles weiterer Argumentation nicht folgen¹⁸⁵, und zunächst feststellen, dass die Aussagen des Interviews mit dem Autor auf einen höheren Grad an Konstruktion schließen lassen, als ihn das Buch selbst anhand der Kommentare des Erzählers zeigt. *Wunschloses Unglück* suggeriert etwa durchaus, wie ich später zeigen möchte, dass hier jemand Auskunft über ein Leben zu geben imstande ist, das nicht bloß sein eigenes ist. Nimmt man also zunächst an, dass Autor und Erzähler nicht gleichzusetzen sind, dass der Erzähler von *Wunschloses Unglück* also eine fiktive Figur des Textes ist, so kann nebenbei bemerkt natürlich kein autoreferentieller Kommentar innerhalb des Textes als letztgültige Reflexion des Autors aufgefasst werden. Jeder Satz, auch wenn er über die Konstruktion des Textes spricht, muss wiederum selbst als mehr oder weniger kontrollierte Konstruktion eines vorgeordneten Erzählers oder Autors gefasst werden, der wiederum – mit Nägele gesprochen – „Effekt“ der Sprache selbst ist.

Man bemerkt, dass der gesamte Themenkomplex sich in methodisch unhaltbaren Spekulationen verliert. Ich plädiere darum für eine Lesart, die nicht die Opposition von (auto)biographischer Fiktion und Authentizität eröffnet, sondern deren Interaktion in der Komposition des Textes begreift. Die wesentliche Frage, die sich zunächst stellt, ist nicht: Ist der Erzähler authentisch oder fiktiv? Sondern: Wie bewerkstelligt es der Text, eine derart

¹⁸³ Schindler: „Frauengeschichte als Provokation“. In: *Towards the millennium*. Hg. v. Chapple, S. 47.

¹⁸⁴ Nägele: „Peter Handkes ‚Wunschloses Unglück‘“. In: *Deutsche Romane*. Hg. v. Lützel, S. 392f.

¹⁸⁵ Nägele will die fiktive Figur als „Effekt eines schreibenden Körpers“ und den Körper „in der Tätigkeit des Autors“ als „Effekt und Moment des Schreibens“ begreifen. Erstens scheint mir diese Betrachtungsweise verkürzt, da eine fiktive Figur nicht bloß ein Effekt des schreibenden Körpers, sondern vor allem ein Effekt einer diesen einzelnen Körper in alle Richtungen transzendierenden Sprache ist. Zweitens kann Nägele das Problem nicht dadurch lösen, dass er den Körper zwischenschaltet und eine Reihe: Autor > Schreiben > Körper > fiktive Figur postuliert, die im Grunde nur eine geringfügige Erweiterung der kritisierten Ausgangsreihe: Autor > fiktive Figur ist.

authentisch wirkende Erzählerfigur zu etablieren, die den Text auch gegenüber einer autobiographischen Lektüre öffnet?

Zunächst finden sich im Text selbst Stellen, die eine Verantwortung des Erzählers gegenüber einer außertextuellen Wirklichkeit und Wahrheit suggerieren:

Manchmal bin ich freilich während der Arbeit an der Geschichte all der Offenheit und Ehrlichkeit überdrüssig gewesen und habe mich danach gesehnt, bald wieder etwas zu schreiben, wobei ich auch ein bißchen lügen und mich verstellen könnte, zum Beispiel ein Theaterstück.

Darüber hinaus zitiert der Text Dokumente, die auf eine außerfiktionale Wirklichkeit zu verweisen scheinen. Bereits der Ausgangspunkt des Textes ist die Todesanzeige der Mutter aus der „Kärntner ‚Volkszeitung‘“ (S. 9) Die Meldung findet sich tatsächlich in geringfügig anderer Form in der Ausgabe der VZ (*Volkszeitung*) *Kärnten-Osttirol* vom Sonntag, den 21. November 1971¹⁸⁶. Auch die originalen¹⁸⁷ Brief-Zitate der Mutter vermitteln das Bild einer glaubwürdigen (auto)biographischen Darstellung. Dass jedoch eine bloße Aneinanderreihung von Dokumenten noch keine Darstellung von Wirklichkeit ist, wenn nicht eine gewisse logische oder ästhetische, das heißt fiktive Kohärenz, die die Elemente verbindet, und die anhand topologischer Strategien erzeugt wird, hinzukommt, ist mit Bezug auf Hayden White an dieser Stelle bereits vorausgesetzt. Eine Besonderheit von *Wunschloses Unglück* als biographischem Text besteht nun jedoch darin, dass trotz einiger vom Autor verwendeter Dokumente das Archivwissen, das diesem bezüglich seines biographischen Objekts zur Verfügung steht, ein noch über das gewöhnliche Maß hinausgehend limitiertes ist. Da, was für eine Biographie ebenso außergewöhnlich ist, eine verwandtschaftliche Beziehung zwischen dem Biographen und der Biographierten besteht, dieser demnach auch auf das – nach Aleida und Jan Assmann – „kommunikative Gedächtnis“ zurückgreifen kann, kommt der Erinnerung eine wesentlich bedeutendere Rolle zu, was den Text in unmittelbare Nähe zur Autobiographie rückt. „Natürlich ist das Beschreiben ein bloßer Erinnerungsvorgang,“ (S. 85) schreibt der Erzähler. Die Autobiographie ist durch ihr Rekurren auf die persönliche Erinnerung „jeder Überprüfbarkeit enthoben“.¹⁸⁸ Nun ist Erinnerung immer ein konstruktiver Prozess: „Authentische Erinnerung gibt es nicht. [...] Es gibt sie nur als Verfremdung des tatsächlichen Ereignisses, als Schmerz, als einen durchlebten Bruch, als fortwirkende Störung eines Diskurses, der vermeint, der Vergangenheit habhaft zu werden.“¹⁸⁹ Erinnerung ist kein

¹⁸⁶ Vgl. Höller: „Wort- und Sacherläuterungen.“ In: Peter Hande: *Wunschloses Unglück*, S. 109.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 127.

¹⁸⁸ Weigel: *Genea-Logik*, S. 168.

¹⁸⁹ Hanno Loewy u. Bernhard Moltmann: *Erlebnis-Gedächtnis-Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung*. Frankfurt 1996, S 7.

mimetischer, vielmehr ein rekonstruktiver Prozess, ein sprachlicher Akt, der von der jeweiligen Gegenwartsdeutung geprägt ist und fiktionale wie historische Elemente mit einbezieht.

Dass auch Erinnerungen in Form einer Autobiographie einen Wahrheitsanspruch haben oder zumindest den Schein von Wahrheit vermitteln können, führt der französische Theoretiker Philippe Lejeune – durchaus umstritten – auf den sogenannten „autobiographischen Pakt“¹⁹⁰ zurück, den der Verfasser einer Autobiographie mit dem Leser schließt. Der autobiographische Pakt garantiert die nominale Identität von Autor, Erzähler und Protagonist und den Willen des Autors, die Wahrheit zu erzählen. Als Authentizitätskriterium fungiert die „Signatur“, das heißt, der Eigenname des Autors. Der autobiographische Pakt basiert also letztlich auf der Akzeptanz der Autobiographie durch den Leser, nicht im Sinne historischer Exaktheit, sondern im Sinne der Anerkennung des aufrichtigen Bemühens des Autors. Wenngleich dieser Ansatz fragwürdig einem traditionell-idealistischen Modell folgt, da er eine homogene fass- und darstellbare außertextuelle Realität voraussetzt, so gibt er dennoch die Möglichkeit zu verstehen, wie die Etablierung eines authentisch wirkenden Erzählers bewerkstelligt werden kann. Das redliche Bemühen um eine etwaige wahrhaftige Darstellung ist dem Erzähler in *Wunschloses Unglück* jedenfalls nicht abzusprechen. Er gibt zumindest an „mehr zu wissen“ über den Selbstmord seiner Mutter als „irgend ein fremder Interviewer,“ (S. 12) wenngleich gerade die nominale Identität in *Wunschloses Unglück* nicht gegeben ist, da weder der Name des Autors Handke noch der der Mutter oder irgendeiner anderen Person im Text genannt werden.

Ein weiterer Aspekt, der dem biographischen Text den Anschein der Authentizität verleiht, ist der Umstand, dass er selbst Teil eines textuellen Gefüges ist, das Annahmen, Erwartungen über den Text und Deutungen desselben verlautbart. Anders gesagt: Der mediale Paratext ist ebenso für die Rezeption als „authentischer Text“ verantwortlich. Immerhin hat etwa das von der Verlagswerbung angekündigte Sujet – das im Selbstmord endende Leben der Mutter – vor Erscheinen des Buches derart großes Interesse an der „biographische[n] Realität“ geweckt, dass die Startauflage von 30 000 Stück bereits vergriffen war, bevor das Buch auf den Markt kam.¹⁹¹ Und auch die ambivalente mediale Rezeption des Werkes las *Wunschloses Unglück* in den meisten Fällen als biographischen oder auch autobiographischen Text, der an die

¹⁹⁰ Vgl. Philippe Lejeune: Der autobiographische Pakt. In: ders.: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt 1994, S. 13-51.

¹⁹¹ Vgl. Höller: „Wort- und Sacherläuterungen“. In: Handke: *Wunschloses Unglück*, S. 79.

‚Realien des Lebens‘ anknüpft.¹⁹² Dass die literaturwissenschaftliche Rezeption das ebenso getan hat und tut, hat sich bereits gezeigt.

Ich möchte nun von der Frage nach der (narrativ konstituierten) Authentizität des Erzählers Abstand nehmen und mich einer anderen Frage zuwenden: Inwiefern ist *Wunschloses Unglück* nun die Geschichte des Erzählers und nicht jene der Mutter.

Rainer Nägele dazu: „Handke [Hervorhebung P.W.] schreibt sich mehrfach in den Text ein: als schreibendes Subjekt, das sich beim Schreiben zusieht und darüber schreibt (das schreibend-geschriebene Subjekt) und als Subjekt und Teil in der Geschichte der Mutter.“¹⁹³

Nägele merkt an, dass eine augenfällige Diskrepanz besteht zwischen der deutlichen Präsenz des „schreibend-geschriebenen Subjekts“ und einer höchst spärlichen des geschriebenen Subjekts, also des Sohnes im Kontext des Mutterlebens. Die die Biographie der Mutter umrahmende wie mehrmals unterbrechende Erzählung, in der Protagonist und Erzähler in eins fallen, trägt deutlich autobiographische Züge. Hier wird berichtet von der Zeit nach dem Tod der Mutter, somit von der Reise des Erzählers nach Kärnten, von der Totenwache, vom Begräbnis, von der Zeit der Sprachlosigkeit und schließlich von der Zeit des Schreibens. Während diese Passagen wie auch die Reflexionen des Erzählers, die einen fragmentarischen Einblick in das Leben des Erzählers geben, einen nicht geringen Teil des Buches einnehmen, bleibt der Sohn als handelnde und wahrnehmende Figur in seiner Beziehung zur Mutter bis auf einige Passagen ausgespart.

Es wird zunächst nur beiläufig angemerkt, dass die Mutter sich „in andere Umstände gebracht“ (S. 26) findet. Bereits zwei Seiten weiter heißt es: „Mit dem Kind fuhr sie nach Berlin zu den Eltern ihres Mannes.“ (S. 28) Nicht nur die Geburt des Erzählers bleibt ausgespart, dieser führt sich – noch dazu anonym – als „Kind“ in die Erzählung des Mutterlebens ein. Zwischen den beiden zitierten Bemerkungen befindet sich eine von der Erzählung des Mutterlebens losgelöste autobiographische Passage, die als einzige den Hinweis darauf gibt, dass es sich um den Erzähler handelt, der hier geboren wurde ist: „Nach der Matura sah ich meinen Vater zum ersten Mal.“ Es wird in der Folge kurz von dem Treffen mit dem Vater und einer gemeinsamen Urlaubsreise berichtet. Auch im weiteren Verlauf des Textes spricht der Erzähler von sich als „Kind“ (S. 29), später sogar subsumiert im anonymen Kollektivum „die Kinder“ (etwa S. 50), dann wieder herausgelöst als der „inzwischen studierende Sohn.“ (S. 55) Und doch mischen sich vereinzelt persönlich markierte Erinnerungen in die Beschreibungen des Alltags: „Kindheitserinnerungen: das frische Brot,

¹⁹² Vgl. ebd., S. 91.

¹⁹³ Nägele: „Peter Handkes ‚Wunschloses Unglück‘“. In: *Deutsche Romane*. Hg. v. Lützeler, S. 398.

das er manchmal nach Hause brachte, die schwarzen fettigen Pumpernickel, um die herum das düstere Zimmer aufblühte, die lobenden Worte der Mutter. In diesen Erinnerungen gibt es überhaupt mehr Sachen als Menschen [...] und von den Menschen nur Einzelteile.“ (S. 32)

Einige Seiten weiter dann das erinnerte Leid der Mutter: „Ein lächerliches Schluchzen in der Toilette aus meiner Kinderzeit her, ein Schnäuzen, rote Hasenaugen.“ (S. 39) In nicht systematisierbaren fragmentarischen Splintern tritt der Erzähler als selbst Wahrnehmender in Erscheinung: „War das dann ein Fest! würde ich schreiben, wenn das meine eigene Geschichte wäre,“ (S. 49) schreibt der Erzähler, was indirekt sagt, dass es in derart gebrochener Form tatsächlich seine Geschichte ist. Noch auf der gleichen Seite erzählt er in erster Person über ein Detail seiner Kinderzeit: „ich war aufrichtig dankbar zum Beispiel für die notwendigsten Schulsachen, legte sie wie Geschenke neben das Bett.“ (ebd.)

Einige wenige Passagen geben auch über die Nähe zwischen Mutter und Sohn Auskunft. Zunächst die Briefe der Mutter (S. 74-76) – die Briefe des Sohnes sind wiederum ausgespart – die indirekt in das Verhältnis Einblick geben. Ein als Ich auftretender Erzähler erscheint in der Passage, die von der gemeinsamen Lektüre berichtet: „Sie las mit mir mit, zuerst Fallada, Knut Hamsun, Dostojewski, Maxim Gorki, dann Thomas Wolfe und William Faulkner.“ (S. 58) Durch den Kontakt mit der Literatur lernt die Mutter, so der Erzähler, „von *sich* zu reden [...] So erfuhr ich allmählich etwas von ihr.“ (S. 59) Letztlich bleibt der Erzähler in allen zitierten Beispielen nur reduziert wahrnehmbar, schemenhaft.

Eine Passage sticht jedoch hervor, in welcher der Erzähler selbst als wahrnehmende Figur greifbar wird. In ihr tritt dieser an das Bett der kranken Mutter, nimmt sie wahr als „verrenkt, zersplittert, offen, entzündet, eine Gedärmeverschlingung.“ Der Mutterkörper wird hier nicht realistisch wahrgenommen, es kommt vielmehr zu einer sehr subjektiven phantasmatischen Lektüre des Körpers¹⁹⁴, die sich sogar auf den Körper des Erzählers überträgt. „Seit dieser Zeit nahm ich meine Mutter richtig wahr. [...] Jetzt drängte sie sich mir leibhaftig auf, wurde fleischlich und lebendig, und ihr Zustand war so handgreiflich erfahrbar, daß ich in manchen Augenblicken ganz daran teilnahm.“ (S. 67)

In dieser und auch ähnlichen Passagen in den den Schreibprozess begleitenden reflektierenden Teilen des Buches kommt es zu der bereits beschriebenen Entgrenzung des Mutterkörpers, zu einer Verschmelzung und Verdoppelung, die eine klare Unterscheidbarkeit von Erzähler und Mutter verunmöglicht. „Höchstens im Traumleben wird die Geschichte meiner Mutter kurzzeitig faßbar: weil dabei ihre Gefühle so körperlich werden, daß ich diese als Doppelgänger erlebe und mit ihnen identisch bin.“ (S. 42) In einem Interview erzählt Peter

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S. 398.

Handke von dem „Schreckens-, noch besser gesagt Schaudermoment des sich selber Erlebens“ im „Erleben des Doppelgängers“¹⁹⁵, den er in seiner Literatur zu fassen suche. Ohne hier Erzähler und Autor gleichsetzen zu wollen, ließe sich das eingangs aufgeworfene Problem der Unentscheidbarkeit zwischen Biographie und Autobiographie, zwischen „Geschichte der Mutter“ und „das ist ja meine Geschichte“ nun mit Bezug auf diese imaginäre Verstrickung lösen. Es gibt nicht nur eine „strukturelle Entsprechung zwischen dem Lebensproblem der Mutter, Person und Persönlichkeit zu werden, und dem Darstellungsproblem des Erzählers“, so Ursula Love, diese Entsprechung ist „ihrerseits nur Symptom eines tieferen Bezugs zwischen Erzähler und Protagonistin, der sich als Identifizierung verstehen läßt.“¹⁹⁶

Ziel des Erzählers in diesem Prozess ist über die erzählerische Ordnung auch die eigene Identität zu stabilisieren, über die Überwindung der imaginären Verstrickung eine Bewältigung zu gewährleisten. Die Rekonstruktion des Mutterlebens führt „über die Identifikation mit der Mutter zur familiären und ethnischen Identität des Autors, der die Erzählung als eigene Geschichte ansieht“¹⁹⁷, so Schindler. Der autoreferentielle Kommentar des Erzählers, nach welchem er „nur der Beschreibende“ ist, „nicht aber auch die Rolle des Beschriebenen annehmen kann,“ (S. 41) scheint in jedem Fall, wie die oben zitierten Passagen zeigen, fragwürdig. Nägele formuliert den Identitätskonflikt des Erzählers sehr plastisch, was sich hier jedoch bereits als nachträglich durch die Rezeption konstruierte inzestuöse Phantasie ausnimmt: „Je mehr die Mutter im Leben, im Tod und schließlich im Text ‚sich‘ nach außen stülpt, desto mehr stülpt der Schreibende sich in sie, ihren Körper und in das ihn repräsentierende Corpus des Textes.“¹⁹⁸

Das Begehren nach dem Begehren der Mutter ist jedoch in manchen Passagen des Textes durchaus fassbar. In diesen wird der Versuch des Erzählers deutlich, sich in einer von der Mutter distanzierten und doch durch den Blick der Mutter konstituierten Position darzustellen. So gibt es mehrere Stellen, die den Sohn gegenüber dem Stiefvater in eine privilegierte Position rücken. Heißt es zunächst: „Den Ehemann vergaß sie, sie drückte das Kind an sich,“ (S. 29) so ist bald darauf vom „nicht ansprechbare[n] Ehemann“ und den „noch nicht ansprechbare[n] Kinder[n]“ (S. 33) die Rede sowie von der Verachtung gegenüber dem Ehemann, vom Wunsch der Mutter, zu jemandem „hinaufschauen [zu] können.“ (S. 60) Dies sind nun Wendungen, „in welchen der Erzähler seine spätere privilegierte Stelle

¹⁹⁵ ‚Das sind Sachen, die mich zum Schreiben bringen‘. Peter Handke im Gespräch mit Ulrich Kurtz. In: *Das Goetheanum* 67 (1988) H. 4., S. 21-25, hier S. 22.

¹⁹⁶ Love: „Als sei ich ... ihr GESCHUNDENES HERZ“. In: *Seminar*, S. 131f.

¹⁹⁷ Schindler: „Frauengeschichte als Provokation“. In: *Towards the millennium*. Hg. v. Chapple, S. 47.

¹⁹⁸ Nägele: „Peter Handkes ‚Wunschloses Unglück‘“. In: *Deutsche Romane*. Hg. v. Lützel, S. 398.

vorwegnimmt.“¹⁹⁹ In besonderer Weise zeigt sich das in dem Kommentar des Erzählers, seine Mutter sei „selbstbewußt bei dem Gedanken, daß sie ihm [dem Ehemann, Anm. P.W.] ein lebenslanges Geheimnis blieb.“ (S. 61) Während sich also das Selbstbewusstsein der Mutter scheinbar anhand der eigenen Unerreichbarkeit gegenüber dem Ehemann konstituiert, so konstituiert sich das Selbstbewusstsein der Erzählers gerade anhand der Erreichbarkeit der Mutter. Dieser beschreibt eine Szene nach dem Begräbnis der Mutter, in welcher er im Haus „die Treppe hinauf[geht],“ „ein paar Stufen mit einem Satz“ überspringt, kichert, läuft, sich „übermütig die Faust auf die Brust“ schlägt, sich umarmt und schließlich, „langsam, selbstbewußt, wie jemand mit einem einzigartigen Geheimnis [Hervorhebung P.W.]“ (S. 84) die Treppe wieder hinuntergeht.

Während *Wunschloses Unglück* auf diese Weise tatsächlich als eine Geschichte des Erzählers im Sinne eines Konflikts oder der Subjektkonstitution desselben lesbar wird, so wird der Text von manchen Seiten der literaturwissenschaftlichen Rezeption auf andere Weise zu einer Geschichte des Erzählers: nämlich zu einer, die im Dienste eines Autor-Mythos steht. *Wunschloses Unglück* wird zur Informationsquelle für eine Künstlerbiographie.

So schreibt etwa Hans Höller: „Von der Geschichte des Sohnes ist in *Wunschloses Unglück* tatsächlich kaum die Rede. Und dennoch kann man indirekt an der Geschichte der Mutter ablesen, von wo der Autor-Erzähler herkam und wie er wurde, was er ist.“²⁰⁰

Als „Autor-Erzähler“, also als Union, die direkte Informationen über den Autor Peter Handke geben kann, wird der Erzähler auch in weiterer Folge von Höller und anderen begriffen. So heißt es etwa: In *Wunschloses Unglück* „erfahren wir, dass *Peter Handke* [Hervorhebung P.W.] das uneheliche Kind eines im Zweiten Weltkrieg in Kärnten stationierten deutschen Soldaten ist.“²⁰¹ Der Erzähler wird nicht nur mit Handke identifiziert, er wird auch zu einem geradezu omnipotenten männlichen Erzähler stilisiert, der als „literarische[r] Erbe und Anwalt der Mutter“²⁰² dargestellt wird, indem Handkes Schreiben „zu einer Art Fortsetzung ihrer abgebrochenen Emanzipation“ wird, er „gleichsam ihr Testament [vollstreckt]“.²⁰³ Die sprachlose Mutter findet somit „in der Sprache des Sohnes ihre Identität“.²⁰⁴ Der einmalige Held und Erzähler Handke sieht sich zu der „Erfüllung eines Auftrags“²⁰⁵ berufen und er

¹⁹⁹ Höller: „Wort- und Sacherläuterungen“. In: Handke: *Wunschloses Unglück*, S. 84.

²⁰⁰ Ebd. S. 81.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Weiss: „Peter Handkes ‘Wunschloses Unglück’“. In: ders.: *Annäherungen*, S. 223.

²⁰³ Ebd., S. 220.

²⁰⁴ Moser: *Romane als Krankengeschichten*, S. 156.

²⁰⁵ Ebd., S. 160.

nimmt „den Auftrag an, die animalisch Verstumte in Sprache zu kleiden“.²⁰⁶ Dies nimmt dann teilweise groteske Formen an, wenn es etwa – womöglich noch ironisch – zu einer Verknüpfung mit religiös-patriarchalischer Macht und Autorität kommt: „Es gab ihr ein Gott dann, um das Goethedicht abzuwandeln, den Sohn, um ‚zu schreiben, was ich fühle‘.“²⁰⁷ Dies wird jedoch spätestens an jenen Stellen unhaltbar, in denen es in eine Inszenierung des Autors als Psychoanalytiker mündet: „Der Sohn ist hier durchaus in der Rolle des Analytikers, der im Erfühlen des Schmerzes dem Patienten vorausgehen muß, der ihm die mögliche Dimension des ersehnten und gefürchteten Selbstseins erst aufzeigt und die Wege dorthin durch identifikatorisches Vorausgehen öffnet.“²⁰⁸ Tillmann verwehrt sich dabei explizit gegen eine Interpretation, die in der Erzählung einen Versuch erkennt, eine Stabilisierung der Identität des Erzählers zu bewerkstelligen: „Mit dieser Funktionalisierung des Textes zu einem Abwehrmanöver schrumpft der Erkenntniswert der Schilderung der Mutter.“²⁰⁹

Hans Höller hingegen sorgt sich um die Sozialisation des Schriftstellers Handke: „Für Kindheit und Jugend des Schriftstellers bedeutete das alles andere als kontinuierliche familiäre und sprachliche Sozialisationsverhältnisse: Der norddeutsche Vater und der mehrjährige Aufenthalt der Familie in der Großstadt Berlin ergaben ein gebrochenes Verhältnis zum Kärntner Dialekt.“²¹⁰ Dennoch verläuft sie erfolgreich. Wie dem Held eines Bildungsromans gelingt es Handke schließlich, sich von der Mutter zu befreien und Künstler zu werden, da sowohl „die Verbundenheit als auch die notwendige Trennung von der Mutter Voraussetzung dafür sind, selber auf befreiende Weise zu [einem] Hervorzubringenden – zu[m] Autor – zu werden.“²¹¹ In diesem Sinn interpretiert Höller auch die Passage auf der Treppe: „Nun, nach dem Tod der Mutter, stellt sich ein neues Selbstbewusstsein ein, Dankbarkeit, am Leben zu sein, höchstes Autor-Bewußtsein – ‚einzigartige[s] Geheimnis‘ – vermittelt mit ‚ersten‘ kindheitlichen Regungen des Ich.“²¹²

Während die Rezeption ihre eigenen Wege geht, verwehrt es sich der Erzähler in *Wunschloses Unglück* letztendlich, sich selbst über den Prozess des Erzählens und den Ausschluss weiblich markierter Bereiche als sprachmächtiges und abgeschlossenes Subjekt zu inszenieren.

²⁰⁶ Ebd., S. 163.

²⁰⁷ Ebd., S. 164.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Ebd., S. 175.

²¹⁰ Höller: „Wort- und Sacherläuterungen“. In: Handke: *Wunschloses Unglück*, S 82.

²¹¹ Ebd., S. 85.

²¹² Ebd.

Stattdessen hält der Erzähler die Wunde offen, gesteht sich seine imaginäre Verstrickung in Leben und Körper der Mutter ein, lässt die Sprache der aus den Angstträumen kommenden Fragmentierung folgen und versucht somit nicht, die Mutter ein für alle Mal zu beschreiben, das heißt abzuschreiben und dem Vergessen zu überlassen. Das „literarische Klischee“ der Literatur als Psychotherapie wird in *Wunschloses Unglück* verkehrt. Das Schreiben führt zu einem „intensivierten Bewußtsein der schmerzhaften Realität“.²¹³

²¹³ Love: „Als sei ich ... ihr GESCHUNDENES HERZ’“. In: *Seminar*, S. 130.

Wunschloses Unglück also ist keine konventionelle Biographie

Wunschloses Unglück folgt nicht der Form einer konventionellen Biographie. Der Text bleibt den „narrativen Konventionen des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts“²¹⁴ durchaus nicht verpflichtet. Es geht ihm nicht um eine authentische, wahrhaftige Darstellung einer Persönlichkeit (der Text ist eine „recht phantastische Geschichte“ S. 13). Er legt somit keinen idealistisch-essentialistischen Subjektbegriff zugrunde und geht weder von der Autonomie („Keine Möglichkeiten, alles schon vorgesehen.“ S. 17), der Einzigartigkeit (man ist „verwechselbar und austauschbar“ S. 35) noch von der Einheitlichkeit des Subjekts aus (sie erscheint „zersplittert, offen“ S. 67). Postuliert wird ebenso wenig eine Transparenz der Sprache („die Sätze stürzen ab in etwas Dunklem“ S. 42), die das innerste Wesen eines Menschen festzuhalten imstande ist (die Mutter bleibt „unfaßlich“ S. 42). Fiktion und Biographie scheinen kaum unterscheidbar (jedes Formulieren ist „mehr oder weniger fiktiv“ S. 24). Der Lebenslauf der Mutter wird nicht ungebrochen zeitlich strukturiert als Abfolge, Kontinuität („Das ist ein unendlicher Teufelskreis“ S. 76) oder gar als Aufwärtsbewegung begriffen (das Leben ist „von vornherein schon tödlich gewesen“ S. 17), in welcher sich das Selbst als Innerlichkeit über die Einwirkung äußerer Vorgänge und die Reaktion darauf entwickeln könnte²¹⁵ („Ein Naturschauspiel mit einem Requisit, das dabei systematisch entmenscht wurde.“ S. 54).

Wunschloses Unglück also steht ganz der Tradition der Biographie gemäß²¹⁶ im Theoriediskurs seiner Zeit.²¹⁷

Helmut Scheuer zufolge nämlich gelingt der biographischen Literatur der 70er-Jahre eine Synthese der lange für das Genre prägenden Widersprüche zwischen Fiktion und wissenschaftlicher Faktizität, zwischen Individuellem und Allgemeinen: „Wissenschaftliche Hypothese und erzählerische Fiktion werden plötzlich vergleichbar, da beide als

²¹⁴ Löffler: „Biografie.“ In: *Literaturen*, S. 15.

²¹⁵ Vgl. Weigel: *Genea-Logik*, S. 167.

²¹⁶ Vgl. Klein (Hg.): *Grundlagen der Biographik.*, S. 5.

²¹⁷ Es ließen sich leicht Gemeinsamkeiten mit anderen Biographien der 70er-Jahre herausstellen. Nicht nur zu den bereits erwähnten frühen Ansätzen feministischer Biographik. Ebenso zu anderen avanciert vorgehenden literarischen Biographien des Jahrzehnts. Etwa lässt sich *Wunschloses Unglück* mit Peter Härtlings Buch *Hölderlin* (1976), das sich ebenso durch eine „Parallelführung von biographischer Rekonstruktion und Thematisierung der eigenen Schreibschwierigkeit“ konstituiert und wie Handkes Text die „Probleme einer literarischen Lebensbeschreibung bloß[legt], die in der meist verschleierte Verbindung von Fiktion und Faktizität liegen“ (Irmgard Scheitler: *Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970.* – Tübingen: Francke 2001. S. 168.). Er lässt auch einen Vergleich mit Dieter Kühns Biographie *Ich. Wolkenstein* (1977) zu, das ebenso als primäre Erzählebene die Entstehungsgeschichte des Textes wählt. Auch eine Ähnlichkeit mit Wolfgang Hildesheimer *Mozart* (1977) lässt sich zeigen, einem Text, der auch mit einer fragmentarischen Darstellungsform versucht, ein Leben adäquater zu fassen.

Erkenntnismittel fungieren, die helfen sollen, die Brücke vom Erkannten und Endlichen zum (Noch-) Nichterkannten und Unendlichen zu schlagen.“²¹⁸ Olaf Hähner beschreibt die Biographik der 70er-Jahre durchaus in diesem Sinne als „durch die zunehmende Relevanz von poststrukturalistischen Diskursen in den Geisteswissenschaften bestimmt“²¹⁹. Die Biographik dieser Zeit scheint darüber hinaus – wie auch *Wunschloses Unglück*, das sich schließlich dem überdeterminiertem Leben der weiblichen österreichischen Landbevölkerung widmet – „verstärkt überindividuellen und gesamtgesellschaftlichen Phänomenen zugewandt“²²⁰. Einen weiteren Einflussbereich sieht Christian Klein im „linguistic turn“ und der sich daran anschließenden "Debatte um die Funktion der Narrativik“²²¹ wie sie sich etwa um die Thesen Hayden Whites entfachte. Handkes Text scheint also zu großen Teilen im Diskurs seiner Entstehungszeit aufzugehen. In dieser Form eingeordnet wird dem Literaturhistoriker „so wohl, als schiene ihm die Sonne auf den Magen.“

Doch es geht auch in die andere Richtung:

Wunschloses Unglück folgt im Wesentlichen der Form einer konventionellen Biographie. Der Text bleibt den „narrativen Konventionen des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts“ letztlich verpflichtet. Es geht ihm um eine authentische, wahrhaftige Darstellung einer Persönlichkeit (der Erzähler versucht sich „mit starrem Ernst an jemanden heranzuschreiben“ S. 41; verpflichtet sich dabei zu „Offenheit und Ehrlichkeit“ S. 85). Er legt somit einen idealistisch-essentialistischen Subjektbegriff zugrunde und geht von der Autonomie („FREITOD“ S. 12; „Sie wußte nicht nur, was sie tat, sondern auch, warum“ S. 78), der Einzigartigkeit (die Sätze dürfen nicht vergessen lassen, dass sie „von jemand [...] Besonders handeln“ S. 41; „Allmählich kein ‚man‘ mehr; nur noch ‚sie‘.“ S. 62) und von der Einheitlichkeit des Subjekts aus („ich schreibe die Geschichte meiner Mutter“ S. 12). Zugrundegelegt wird eine Transparenz der Sprache, die das innerste Wesen eines Menschen festzuhalten imstande ist („Meine Mutter hatte ein übermütiges Wesen.“ S. 18). Fiktion und Biographie scheinen unterscheidbar (der Erzähler sehnt sich danach ein Theaterstück zu schreiben, in welchem er „ein bißchen lügen und [s]ich verstellen“ könnte. S. 85; er schreibt nicht, was sein könnte, er schreibt „was wirklich geschah.“ S. 54). Der Lebenslauf der Mutter

²¹⁸ Helmut Scheuer: „Biographie. Überlegungen zu einer Gattungsbeschreibung.“ In: Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hg.): *Vom Anderen und vom Selbst. Beiträge zu Fragen der Biographie und Autobiographie*. Königstein 1982, S. 23.

²¹⁹ Olaf Hähner: *Historische Biographik. Die Entwicklung einer geschichtswissenschaftlichen Darstellungsform von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*. Frankfurt/Berlin/Bern 1999. S 4ff. Zitiert nach: Klein (Hg.): *Grundlagen der Biographik*, S. 11.

²²⁰ Klein (Hg.): *Grundlagen der Biographik*, S. 11.

²²¹ Ebd.

wird zeitlich strukturiert als Abfolge, Kontinuität und Aufwärtsbewegung begriffen („Es fing damit an, daß meine Mutter Lust zu etwas bekam.“ S. 19; „sie war imstande, sich ein Leben vorzustellen, daß nicht nur lebenslängliches Haushalten war.“ S. 54; „Sie fing an, sich zu behaupten.“ S. 58; „Sie [...] lernte, von sich zu reden.“ S. 59; „In dieser Periode war das Schreiben für sie keine Fremdarbeit mehr“ S. 70; „Sie wußte [...] was sie tat“ S. 78), in welcher sich das Selbst als Innerlichkeit über die Einwirkung äußerer Vorgänge und die Reaktion darauf entwickelt („in diese Umstände geboren zu werden“ S. 17; „Diese Zeit half meiner Mutter [...] selbständig zu werden.“ S. 24).

Dies soll jetzt keine Übung in postmoderner anything-goes-Rhetorik sein. Wenn auch, wie Hayden White schreibt, „Ereignisse innerhalb der gleichen Ereignisfolge verschiedene Funktionen haben können, um verschiedene *Bedeutungen* [...] innerhalb verschiedener fiktionaler Matrices darzustellen,“²²² (was nicht weniger für Sätze innerhalb der gleichen Satzfolge gilt). Es soll vielmehr ein Versuch sein, sich einem Text zu nähern, der verschiedene Strategien und Konzepte verhandelt und gegeneinander prallen lässt, der sich damit verschiedenen Lesarten öffnet und sich festzulegen verweigert, der darin eine einzige Möglichkeit sieht, ein Leben erzählbar zu machen. Indem hier nämlich durchaus auf die Mittel und Möglichkeiten der Sprache und der erzählerischen Form rekurriert, aber gleichzeitig auf deren Lücken verwiesen wird, auf den unerreichbaren Rest, für den „die Sprache [...] immer zu spät kommt“ (S. 42) und indem der Text sich in dieser unentscheidbaren Bewegung zwischen der Geschlossenheit und der Offenheit hält, scheint eine Beschreibung zu gelingen, die das Mutterleben weder abschreibt, das heißt schließt, noch aus den Augen verliert und dadurch verfehlt.

²²² White: *Auch Klio dichtet*, S. 151.

Literaturverzeichnis

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999.

Assmann, Jan: „Körper und Schrift als Gedächtnisspeicher. Vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis.“ In: Csáky, Moritz u. Peter Stachel (Hgg.): *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive*. Bd.1. Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit – Kompensation von Geschichtsverlust. Wien 2000, S. 199-213.

Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann. Frankfurt 1987.

Barry, Thomas F.: „Nazi Signs: Peter Handke’s Reception of Austrian Fascism.“ In: Daviau, Donald G.: *Austrian Writers and the Anschluss: Understanding the Past – Overcoming the Past*. Riverside 1990. S. 298-312.

Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur*. Frankfurt 1982.

Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Aus dem Französischen von Traugott König. Frankfurt 1974.

Barthes, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*. Frankfurt 1974.

Bohn, Volker: „Später werde ich über das alles Genaueres schreiben. Peter Handkes Erzählung *Wunschloses Unglück* aus literaturtheoretischer Sicht.“ In: *GRM* 57 (1976).

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt 1991.

Butler, Judith: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*. Aus dem Englischen von Kathrina Menke und Markus Krist. Berlin 1998.

Butler, Judith: „Noch einmal: Körper und Macht.“ In: Honneth, Axel u. Martin Saar: *Michel Foucault: Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz*. Frankfurt 2003, S. 62-67.

Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt 1983.

Derrida, Jacques: *Mémoires für Paul de Man*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien 1988.

Derrida, Jacques: „Zeugnis, Gabe.“ In: Weber, Elisabeth: *Jüdisches Denken in Frankreich. Gespräche*. Frankfurt 1994.

Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. Frankfurt 2003, S. 63-90.

Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt 1977.

Foucault, Michel: „Warum ich Macht untersuche: Die Frage des Subjekts.“ In: Dreyfus, Hubert L. u. Paul Rabinow (Hgg.): *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Weinheim 1994.

Handke, Peter: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper*. Frankfurt 1990.

Handke, Peter: „Das sind Sachen, die mich zum Schreiben bringen‘. Peter Handke im Gespräch mit Ulrich Kurtz.“ In: *Das Goetheanum* 67 (1988) H. 4, S. 21-25.

Handke, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt 1972.

Handke, Peter: *Wunschloses Unglück. Erzählung*. Frankfurt 2001.

Hähner, Olaf: *Historische Biographik. Die Entwicklung einer geschichtswissenschaftlichen Darstellungsform von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*. Frankfurt/Berlin/Bern 1999.

Heintz, Günter: *Peter Handke*. München 1974.

Höller, Hans: „Wort- und Sacherläuterungen.“ In: Handke, Peter: *Wunschloses Unglück. Erzählung. Mit einem Kommentar von Hans Höller unter Mitarbeit von Franz Stadler*. Frankfurt 2003, S. 108-130.

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe*. Bd. X. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt 1975.

Klein, Christian (Hg.): *Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens*. Stuttgart 2002.

Kreyenberg, Regina u. Gudrun Lipjes-Türr: „Peter Handke: Wunschloses Unglück.“ In: Kaiser, Herbert u. Gerhard Köpf: *Erzählen, Erinnern. Deutsche Prosa der Gegenwart. Interpretationen*. Frankfurt 1992, S. 125-148.

Lejeune, Philippe: „Der autobiographische Pakt.“ In: ders.: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt 1994, S. 13-51.

Loewy, Hanno u. Bernhard Moltmann: *Erlebnis-Gedächtnis-Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung*. Frankfurt 1996.

Love, Ursula: „Als sei ich ... ihr GESCHUNDENES HERZ’: Identifizierung und negative Kreativität in Peter Handkes Erzählung ‚Wunschloses Unglück‘.“ In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 17/2 (1981), S. 130-146.

Löffler, Sigrid: „Biografie. Ein Spiel. Warum die Engländer Weltmeister in einem so populären wie verrufenen Genre sind.“ In: *Literaturen* Heft 7/8 (2001), S. 14-17.

Lyotard, Jean Francois: „Das Undarstellbare – wider das Vergessen. Ein Gespräch zwischen Jean Francois Lyotard und Christine Pries.“ In: Pries, Christine (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim 1989, S. 319-347.

Lyotard, Jean Francois: *Heidegger und ‚die Juden‘*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien 1988.

Lyotard, Jean Francois: *Kindheitslektüren*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien 1995.

Lyotard, Jean Francois: „Vor dem Gesetz, nach dem Gesetz.“ In: Weber, Elisabeth: *Jüdisches Denken in Frankreich. Gespräche*. Frankfurt 1994, S. 157-182.

Moser, Tilmann: *Romane als Krankengeschichten. Über Handke, Meckel und Martin Walser*. Frankfurt 1985.

Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Bd. 1. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek 2002.

Nägele, Rainer: „Peter Handkes ‚Wunschloses Unglück‘.“ In: Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen*. Königstein 1983, S. 388-402.

Ní Dhúill, Caitríona: „Am Beispiel der Brontës. Gender-Entwürfe im biographischen Kontext.“ In: Fetz, Bernhard (Hg.): *Spiegel und Maske. Konstruktionen biographischer Wahrheit*. Wien 2006, S. 113-127.

Nietzsche, Friedrich: *Werke in 3 Bänden*. Bd. 2. Hg. v. Karl Schlechta. München 1960.

Paver, Chloe: „Die verkörperte Scham. The Body in Handke's ‚Wunschloses Unglück‘.“ In: *Modern Language Review* 94 Part 2 (1999), S. 460-475.

Perry, Petra: „Peter Handkes ‚Wunschloses Unglück‘ als Kritik der Biographie: Geschichte und Geschichten.“ In: *Orbis Litterarum* 39 (1984), S. 160-168.

Ricœur, Paul: *Zeit und Erzählung*. Bd. 1. Zeit und historische Erzählung. München 1988.

Reulecke, Anne-Kathrin: „‚Die Nase der Lady Hester‘. Überlegungen zum Verhältnis von Biographie und Geschlechterdifferenz.“ In: Röckelein, Hedwig (Hg.): *Biographie als Geschichte*. Tübingen 1993, S. 117-142.

Scheitler, Irmgard: *Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970*. Tübingen 2001.

Scheuer, Helmut: „Biographie. Überlegungen zu einer Gattungsbeschreibung.“ In: Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hg.): *Vom Anderen und vom Selbst. Beiträge zu Fragen der Biographie und Autobiographie*. Königstein 1982.

Schindler, Stephan K.: „Der Nationalsozialismus als Bruch mit dem alltäglichen Faschismus: Maria Handkes typisiertes Frauenleben in ‚Wunschloses Unglück‘.“ In: *German Studies Review* 1 (1996), S. 41-59.

Schindler, Stephan K.: „Frauengeschichte als Provokation. Peter Handkes ‚Wunschloses Unglück‘.“ In: Chapple, Gerald (Hg.): *Towards the millennium: interpreting the Austrian novel 1971 – 1996. Zur Interpretation des österreichischen Romans 1971-1996*. Tübingen 2000, S. 47-68.

Schmidt-Dengler, Wendelin: „Peter Handke: Wunschloses Unglück.“ In: ders.: *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. Salzburg/Wien 1995.

Schmiedt, Helmut: „Analytiker und Prophet. Die Wiederholung in Peter Handkes Prosatexten ‚Wunschloses Unglück‘ und ‚Die Wiederholung‘.“ In: *Text und Kritik* 24 (1989).

Schmitz-Emans, Monika: „Das Leben als literarisches Projekt. Über biographisches Schreiben aus poetischer und literaturtheoretischer Perspektive.“ In: *BIOS. Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen* 8 (1995) H. 1, S. 1-27.

Schmitz-Emans, Monika: *Die Sprache der modernen Dichtung*. München 1997.

Simmel, Georg: *Das Individuum und die Freiheit. Essays*. Berlin Wagenbach 1984.

Strouse, Jean: „Semiprivate Lives.“ In: Aaron, Daniel (Hg.): *Studies in Biography*. Cambridge 1978, S. 113-129.

Varsava, Jerry. A.: „Auto-Bio-Graphy as Metafiction: Peter Handke’s A Sorrow beyond Dreams.“ In: *Clio* (1985), S. 119-135.

Weigel, Sigrid: *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*. München 2006.

Weigel, Sigrid: „Télescope im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur.“ In: Bronfen, Elisabeth, Birgit Erdle u. Sigrid Weigel: *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln 1999, S. 51-76.

Weiss, Walter: „Peter Handkes ‚Wunschloses Unglück‘ oder Formalismus und Realismus in der Literatur der Gegenwart.“ In: ders: *Annäherungen an die Literatur(wissenschaft). II. Österreichische Literatur*. Stuttgart 1995, S. 215-230.

White, Hayden: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Stuttgart 1991.

Wiesehan, Gretchen E.: „A Sorrow Too Deep for words. Peter Handke’s Wunschloses Unglück.“ In: dies: *A Dubious Heritage. Questioning Identity in german Autobiographical Novels of the postwar generation*. New York 1997, S. 39-50.

Zima, Peter V.: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen 2007.

Zorach, Cecile: „Freedom and Remembrances. The Language and Biography in Peter Handke’s ‚Wunschloses Unglück‘.“ In: *German Quarterly* 53 (1979).

Zusammenfassung der Arbeit

In der vorliegenden Arbeit musste ein von herkömmlichen Magisterarbeiten abweichender Modus des Schreibens zur Anwendung kommen. Ziel des Kommentierens konnte weder ein hermeneutisches Verstehen noch eine strukturelle Analyse sein. Ich wollte vielmehr versuchen, sowohl *Wunschloses Unglück* als auch die dazu vorhandene Sekundärliteratur einer Lektüre zu unterziehen, die einer sich wiederholenden dekonstruktiven Geste folgt. In sieben für sich stehenden, jedoch auf einander bezogenen Essays wurde jeweils von einer These der Sekundärliteratur ausgehend diese anhand des Textes nachvollzogen, jedoch in einer argumentativen Bewegung schließlich verkehrt, ohne zuletzt in eine nicht-kontradiktorische Synthese überzuführen. Die Balance und Offenheit von *Wunschloses Unglück* sollte auf diese Art ebenso nachvollzogen wie bewahrt werden. Der Text wurde in widersprüchlichen Variationen wiederholt, sodass die ihm inhärenten Aporien herausgelöst und fassbar, nicht jedoch dialektisch aufgelöst wurden. Der wiederholende Kommentar musste sich dabei ebenso wie der Text einer eindeutigen Bestimmbarkeit entziehen.

In den sieben Kapiteln der Arbeit sollten so die für *Wunschloses Unglück* konstitutiven widerstrebenden Bewegungen zwischen Unterwerfung und Konstituierung des Subjekts, Sprachlosigkeit und Sprache, Mimesis und Performanz, Fiktion und Faktizität, Kohärenz und Fragmentierung, Chronologie und Wiederholung, narrativer Fassbarkeit und Undarstellbarkeit, Feminismus und männlichem Herrschaftsdiskurs sowie zwischen Biographie und Autobiographie eröffnet und expliziert werden.

Im ersten Essay wird die Frage gestellt, inwiefern es gerechtfertigt erscheint, die Geschichte der Mutter als jene eines stummen unterworfenen Subjekts zu beschreiben. Anhand der Subjekttheorie Foucaults wird das Geflecht von Macht, Körper und Sprache analysiert sowie nach Widerstand der Mutter gefragt. Es ist letztlich das Begehren der Mutter nach einer nicht der Norm entsprechenden Lebensweise, die ihr den Subjektstatus entzieht und zu ihrem Selbstmord führt.

Der zweite Essay beschäftigt sich mit der Frage nach der Möglichkeit realistischen biographischen Erzählens. In *Wunschloses Unglück*, so das Fazit, wird einerseits der Bezug zu einem historischen Referenzpunkt, dem Tod der Mutter vorausgesetzt, andererseits der Konstruktionscharakter jedes Erzählens problematisiert. Letztlich mündet die Problematik in eine dekonstruktive Verlagerungsbewegung, in der immer weiter erzählt werden muss, das

Erzählte jedoch nie fassbar wird und einer supplemetären Logik entsprechend nur der Bewegung der *différance* folgen kann.

Im dritten Essay werden die Zeitstrukturen des Textes analysiert. Die scheinbare Chronologie des Textes, so stellt sich heraus, wird unterlaufen von einer doppelten Wiederholungsstruktur: einerseits einem immer wieder neu Fassen-Wollen, andererseits einem nicht Zulassen des Erfassens durch eine Transzendierung hin zum Allgemeinen.

Der vierte Essay geht dem Moment des Undarstellbaren im Kontext biographietheoretischer Überlegungen nach. Es zeigt sich, dass die im Text beschriebenen Momente der Sprachlosigkeit ebenso Momente der imaginären Verschmelzung zwischen Mutterkörper und Erzähler sind. In Handkes Text bilden (Körper-)Fragmentierung, Sprachlosigkeit und die Nähe zwischen Erzähler und Mutter also einen unauflöslichen Motivkomplex. Mit Bezug zu Bachtins Theorie des grotesken Körpers und Lyotards Ästhetik des Undarstellbaren werden die genannten Momente analysiert.

Im Schlussteil des Essays lässt sich mit Bezug auf Roland Barthes feststellen, dass die gegenläufigen Strategien des Erzählers sich als konventionell anmutende Biographie-als-Gefäß-Struktur und Biographem-Splitter-Struktur beschreiben lassen.

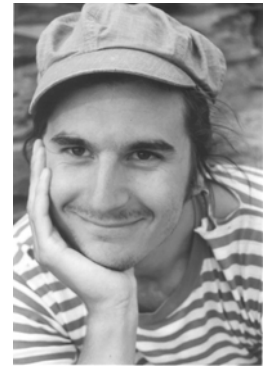
Im fünften Essay wird gefragt, ob *Wunschloses Unglück* frühen feministischen und auch postfeministischen Ansprüchen an das Genre Biographie Genüge tut. Nachdem sich das zunächst bejahen lässt, beschäftigt sich der Essay mit der Frage, in wie fern auch in der kritischen Reproduktion der Formeln die Markierung und Ausgrenzung der Frau als Frau in stereotypen Bildern übernommen und dadurch wieder festgeschrieben wird.

Der sechste Essay beschäftigt sich mit dem autobiographischen Gehalt von Handkes Text beziehungsweise mit der Frage, in wie fern dieser als autobiographischer Text lesbar ist. Da sich der gesamte Themenkomplex in methodisch unhaltbaren Spekulationen verliert, wird jedoch vorwiegend die Frage behandelt, wie es der Text bewerkstelligt, eine authentisch wirkende Erzählerfigur überhaupt erst zu etablieren. Auch auf die fragwürdige Rezeption des Textes als Autobiographie wird näher eingegangen.

Lebenslauf

Biographie:

geboren 1982 in Wien, Studium Deutsche Philologie/Philosophie/Deutsch als Fremdsprache an der Universität Wien, 2001/2002 Arbeit mit körperlich behinderten Menschen, 2003/2004 freiberuflicher Lektor für den Christian-Brandstätter-Verlag, 2006 halbjähriger Aufenthalt in Barcelona, Studium an der Universität Barcelona, 2007 Studienabschluss: Magisterarbeit zu Peter Handkes „Wunschloses Unglück“, Februar bis Juni 2008 Lehrtätigkeit für Deutsche Literatur an der Universität Baku, Aserbaidschan, derzeit Arbeit an Roman und Theaterstück.



Wissenschaftliche Publikationen:

- Die Grenzen des biographischen Körpers. Peter Handkes *Wunschloses Unglück*. In: Wilhelm Hemecker/ Bernhard Fetz (Hg.): *Geschichte und Theorie der Biographie*. – Berlin: de Gruyter 2009.

Literarische Publikationen (Auswahl):

- egon. Ein Kunst-Stück. Passagen-Verlag. Wien März 2008
(Das Stück wurde am 07. Februar 2008 im Rahmen der Buchpräsentation des Passagen Verlages im Leopold Museum Wien in Form einer Szenischen Lesung und Performance präsentiert.)
- Chaplins Spazierstock. In: *Quietschblanke Tage, spiegelglatte Nächte. Großstadtgeschichten* (Poetenladen Verlag Leipzig 2007)
- Sair. Prosa. In: *etcetera 30. Sondernummer zum Litarena Literaturpreis* (November 2007)
- Vorspiel aus: *Prosopopoiia – Eine Sprechpantomime. Theater*. In: *manuskripte 177* (Herbst 2007)
- I am from Austria. Prosa. In: *Poetenladen* Juni 2007
- ein organisches fragment (Auszug). Prosa. In: *manuskripte 174* Dezember 2006
- der erotische körper. In: *Stimmenfang. 50 frische Texte aus Österreich*. Residenz-Verlag Juli 2006
- tartaglia. Prosa. In: *manuskripte 172* Juli 2006
- der erotische körper. Prosa. In: *manuskripte 171* März 2006
- pastiche. Prosa. In: *manuskripte 170* Dez. 2005

- du mit dem verlernen der welt. Prosa. In: Lichtungen 1/2005

Auszeichnungen:

- Österreichisches Staatsstipendium für Literatur 2008/2009
- 3. Litarena Literaturpreis 2007
- Hermann-Lenz-Stipendium 2006
- Nominierung zum Retzhofer Literaturpreis 2006 mit dem Stück „artaudmaschine“
- Luaga&Losna-Dramatiker-Stipendium 2006